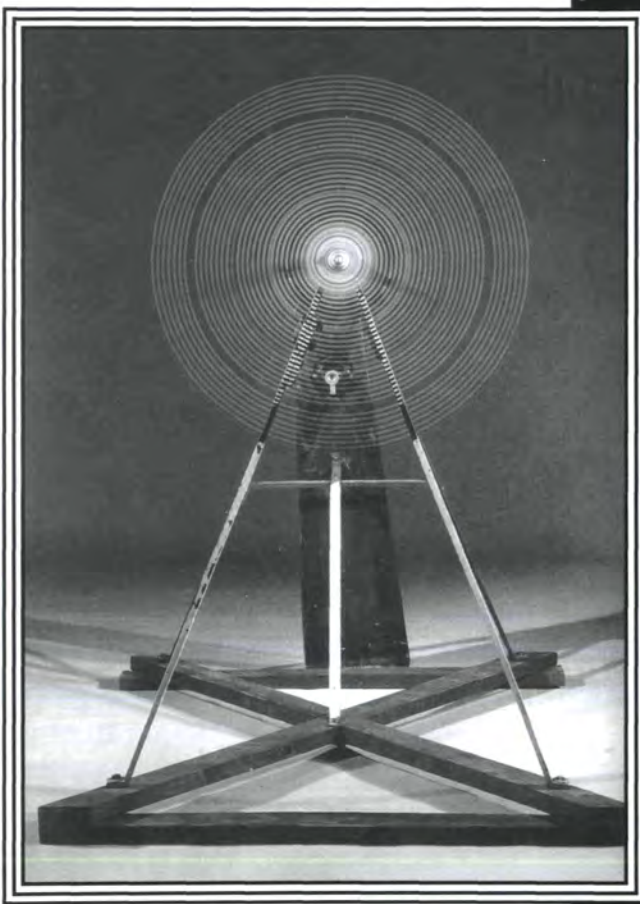


83  
ВЛЧЧ

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Птица-тройка и колесница души

Михаил Вайскопф



Птица-тройка и колесница души

ПТИЦА-ТРОЙКА И  
КОЛЕСНИЦА ДУШИ

Михаил Вайскопф

МИХАИЛ ВАЙСКОПФ

**ПТИЦА ТРОЙКА  
И  
КОЛЕСНИЦА ДУШИ**

Работы  
1978—2003 годов

Москва  
Новое литературное обозрение  
2003

ББК 83.3(2Рос=Рус)  
УДК 821.161.1.09  
В 34

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XXXVI

**Вайскопф М.**

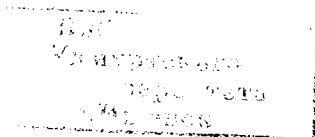
**В 84 Птица тройка и колесница души: Работы 1978—2003 годов.**  
М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 576 с.

Михаил Вайскопф — известный израильский филолог, автор монографий «Сюжет Гоголя» (1993), «Во весь голос: религия Маяковского» (1997), «Писатель Сталин» (2001). В настоящей книге М. Вайскопфа собраны его работы по истории русской литературы, которые охватывают период от 1820-х годов до середины XX столетия. Многие из них прочно вошли в российский научный обиход, другие, опубликованные в зарубежных изданиях, до сегодняшнего дня не были известны широкому читателю. Некоторые статьи печатаются впервые.

ББК 83.3(2Рос=Рус)  
УДК 821.161.1.09

857251

ISBN 5-86793-251-6



© М. Вайскопф. 2003

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2003

## От автора

Сборник, предлагаемый вниманию читателей, составлен из сообщений и статей, написанных мною параллельно с монографиями и, по большей части, безотносительно к ним. Некоторые темы, развернутые в книгах, даются здесь в ином ракурсе, ином освещении, порой даже в иной трактовке. Ряд материалов заполняет лакуны, неизбежно возникающие при создании объемных сочинений. Как бы то ни было, здесь зафиксирован итог работы, которой я занимался в течение двадцати пяти лет. Кое-какие статьи печатаются впервые. Остальные, как правило, публикуются без изменений или с минимальными поправками чисто редакционного либо библиографического характера.

Я выражаю искреннюю благодарность редакторам и сотрудникам всех тех изданий, где впервые появились помещаемые ниже тексты (каждый из них снабжен соответствующей библиографией). Самая глубокая признательность — моей жене, Елене Толстой, самоотверженно взявшей на себя столь же подвижническую, сколь и докучную должность моей музы.

\*\*\*

Во всех цитатах, за исключением оговоренных ниже случаев, курсив мой. — *М.В.* Все ремарки в квадратных скобках также принадлежат мне. Графические выделения оригинала переданы разрядкой.

Только в двух статьях — «Машинистка Лизочка Каплан»: Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Юрия Олещи» и «Морфология страха» — сохранены авторские курсивы и все другие графические выделения подлинника.

## ПУТИ ПАЛОМНИКОВ

### Вещий Олег и Медный всадник\*

Пушкинский сюжет все еще плохо изучен. Специальные работы о нем почти неприметны на фоне биографических, текстологических, историко-литературных исследований. Между тем обращение к сюжетике, не говоря уже о ее собственной значимости, помогло бы прояснить содержательную сторону некоторых текстов, определить их место в ряду других.

Так получилось, что была обойдена вниманием «Песнь о вещем Олеге», принадлежащая к числу важнейших, едва ли не ключевых стихотворений Пушкина. Недоуменно-пренебрежительная и, возможно, случайная реплика Б.В. Томашевского: «“Песнь о вещем Олеге” кажется какой-то картинкой, никак с прочим творчеством Пушкина не связанной»<sup>1</sup> — возымела силу авторитетного приговора. Отвергая мнение об изолированности «Песни», мы надеемся показать, что она открывает собой громадный корпус текстов (вплоть до «Медного всадника» и «Сказки о золотом петушке»), реально объединяемых общей сюжетной основой. Этот сквозной пушкинский сюжет — роковая встреча с мертвецом, — в отчетливом, законченном и «моделирующем» виде представленный впервые в «Песни», явится предметом дальнейшего описания.

Мотив физического, вещественного (не призрачного) движения, «восстания» умершего обычно сливается у Пушкина с мотивом возмездия; в подавляющем большинстве случаев покойник «пробуждается» единственно с целью покарать живого:

И шла молва в простом народе,  
Что, обрываясь по ночам,  
Они до утра на свободе  
Гуляли, мстя своим врагам.

(«Альфонс садится на коня...»)<sup>2</sup>

\*Впервые: Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Bd. 12.

<sup>1</sup> Томашевский Б. Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 171.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 1. М., 1948. С. 437. Далее все цитаты — по этому изданию.

И наоборот: дабы отомстить за себя, пушкинский герой должен сначала погибнуть. Неудивительно, что его смерть носит зачастую мнимый или временный — в проповедском смысле — характер: так «умирают» Руслан, сраженный Фарлафом, и Руслан-призрак, Мазепа, Мария Кочубей, черногорцы, отравленная царевна, путешествующие на тот свет Балда, Гвидон, Стамати. Типологически близкая картина обрисована в «Выстреле», где редуцированный мотив гибели метонимизирован: прострелена не голова, а шапка Сильвио — ср. в «Бонапарте и черногорцах». Замещение, в своей основе метонимическое, в этой группе текстов вообще широко используется, распространяется на персонажей и, как на примере Лжедмитрия отметил Р. О. Якобсон, принимает вид инкарнации. Добавим, что убитый реинкарнируется обычно в ровесников — Тазита, Наташу («Жених») и в потомков — Марию Кочубей, Владимира Дубровского; ср. различные модификации последнего мотива в «Русалке» и «Песнях западных славян». Замещение, в общем, присоединяется к мотиву временной смерти, и тогда персонаж, заменяющий покойника, наделяется чертами безумия.

Резюмируя сказанное, необходимо подчеркнуть, что использование приема мнимой гибели позволяет осуществить сюжетную реориентацию образа: мстящая жертва — Мазепа, Стамати, Евгений — может превратиться в преступника<sup>3</sup>, а действие обретает симметрическое развитие.

<sup>3</sup> При инкарнационной замене намечается иногда другая возможность, негативная с точки зрения исследуемого сюжета. Известная самостоятельность образа «заместителя» постепенно выводит его из рамок первоначального, узкосамостоятельного задания; мотив финального возмездия отступает на задний план и наконец исчезает, а повествование обрывается. Так произошло в «Тазите» и «Дубровском». В «Тазите» мы находим особо интересный пример того, как конкретный содержательный материал, привлекаемый благодаря расширительному использованию приема замены, может необратимо разрушить морфологический строй рассказа о возмездии. Герой, заступающий место погибшего брата, должен наказать убийцу. Однако в глазах христианина Тазита кровная месть приравнивается к нарушению нравственного закона; с позиции же рода именно отказ от нее равносителен оскорблению покойника. Последний, выходит, обязан покарать Тазита: «Чтоб мертвый брат тебе на плечи / Окровавленной кошкой сел / И к бездне гнал тебя нещадно». Но раз брат, как выясняется, способен обойтись без «заместителя», то обесмысливается и исходная замещающая функция Тазита. Коллизия, по существу, неразрешима — повествование просто переводится в другую плоскость.

В качестве варианта сюжета о карающем мертвее целесообразно рассматривать и сюжет о мстящей статуе, подробно проанализированный Р.О. Якобсоном на материале «Каменного гостя», «Медного всадника» и «Сказки о золотом петушке»<sup>4</sup>. «Загробная ревность», на которую указывает исследователь (связавший ее с биографическими обстоятельствами — сватовством и женитьбой Пушкина), — лишь одна из возможных мотивировок конфликта. Совсем другие приводятся в «Утопленнике», «Гробовщике», «Пиковой даме» и большей части остальных текстов. Место и значение обязательного мотива вины проясняются лишь в целостной мифологической и семантической схеме повествования.

1. Исходный, определяющий элемент сюжетного действия — нарушение одним из персонажей какой-либо нормы поведения, условия, договора; адекватный или же, как правило, результирующий момент нарушения — *убийство* жертвы и (или) *попрание*<sup>5</sup>, оскорбление праха.

2. Акт возмездия предваряется — всегда маркируемым — внезапным движением мертвой либо безумной головы<sup>6</sup> мстителя. Жертва карает обидчика<sup>7</sup> безумием, смер-

<sup>4</sup> Jakobson R. The Statue in Pushkin's Poetic Mythology // Jakobson R. Pushkin and His Sculptural Myth. The Hague, 1975. P. 1—44.

<sup>5</sup> Особый вид нарушения, типологически близкий к попранию и в принципе его исключаящий, — «оскорбление седин». За ним следуют: 1) временная смерть старика-мстителя — ср. сказанное выше о Мазепе и о Стамати из «Феодоры и Елены»; 2) замещение (включая инкарнацию) — карта вместо покойной графини, петушок вместо звездочета и пр.

<sup>6</sup> Применительно к «петербургским повестям Пушкина» на эту черту впервые указал В.Ф. Ходасевич, связавший, однако, безумие Германна, Евгения и Павла с действием нечистой силы. См.: Ходасевич В.Ф. О Пушкине. Париж, 1937. С. 473.

<sup>7</sup> Исключения единичны и поддаются интерпретации. Предварительно заметим, что сюжет надлежит рассматривать в его функционально-телеологической целостности. Гибель и воскресение, описанные в «Пророке» и «Подражаниях Корану», как и оскорбление черепа, упомянутое в «Послании к Дельвигу», в его состав не входят, а значит, перечисленные тексты «исключением» вовсе не являются. По определению, не представляет собой исключения и «Марко Якубович»: нарушителем оказывается не живой, а мертвец, и занимающий нас сюжет здесь, естественно, полностью инвертирован. Что же касается «Яныша королевича», то небезынтересно указать, что в тех случаях, когда мертвец — мифологический речной персонаж, конфликт проецируется в вечность («Утопленник»), либо не получает сюжетного завершения. Это, вероятно, объясняется универсальной функцией водной стихии как субстан-

тью или вселяет в него патологический ужас, после чего обычно возвращается в состояние неподвижности или исчезает.

3. Нарушение в принципе тождественно попытке обмануть будущее, изменить должный или предустановленный порядок вещей, то есть *судьбу*. Это особенно ощутимо в тех весьма многочисленных текстах, где наличествует мотив предреченной гибели. Неотвратимое исполнение пророчества полностью отождествляется с мщением. Соответственно в метафизическом плане карающий мертвец представляет от небесного Рока. Так, например, предсказание, вычитанное колдуном в «черных книгах», реализуется тогда, когда Голова — посредством Руслана — мстит Черномору. В той или иной форме будущее предсказывается нарушителю в «Полтаве», «Борисе Годунове», «Выстреле», сказках о мертвой царевне, Салтане, Балде и золотом петушке (договор как обращенное предсказание) и в «Утопленнике»: «Суд наедет, отвечай-ка; / С ним я век не разберусь».

4. Преступление метафоризируется в переход пространственной границы; пространственное же препятствие, со своей стороны, приобретает статус некоей сакрализованной этической преграды. Значимо, что мертвец обычно пребывает наверху, а граница, как в змеборческих фольклорных сюжетах, ориентирована по вертикали. Преступление и возмездие разворачиваются на фоне динамического (вода) или рельефного (лес, гора, холм, ущелье, надгробные камни, склеп, пещера) пустынного ландшафта, изоморфного поднимающемуся «из праха» черепу<sup>8</sup>. Реже это граница дома (окно, порог, двери) или города (крепостная стена, ворота)<sup>9</sup>.

---

ции вечного движения; месть, в частности, не может быть сведена к убийству, ибо даже смерть остается проблематичной, — ср., скажем, «бессмертие» Рогдая. Отсюда и допустимость переключения конфликтной ситуации «Русалки» в позитивный аспект «Яныша королевича» — при незаконченности обоих текстов.

<sup>8</sup> Характерная деталь: в «Выстреле», в силу семиотических и ситуативных особенностей повести, рельефный ландшафт заменен его иконическим знаком: памятной шапке Сильвио соответствует «вид из Швейцарии» (то есть горный пейзаж), простреленный пулями дуэлянтов.

<sup>9</sup> Вследствие изофункциональности вышеназванных элементов (нарушение этической и сакральной норм, поправление, переход границы) в таком раннем сочинении, как «Сраженный рыцарь», они даны еще в нерасчлененном, синхронизированном виде. Иначе обстоит дело в бо-



Как и в фольклоре, пространство полностью семантизировано; сопредельным зонам (низ-верх и т.п.) придаются полярные значения: прошлое и будущее, профанный и сакральный, земной и потусторонний миры. В фольклоре перемещение из одной зоны в другую — это переход через смерть; у Пушкина герой переступает через труп жертвы. Затем, в отличие от фольклора, в пушкинских текстах преимущественно описывается не пребывание персонажа в загробном царстве, а сама гибель нарушителя на стыке двух миров.

Мстящий мертвец, следовательно, не столько охраняет этико-пространственную границу<sup>10</sup>, сколько является ее прямым олицетворением<sup>11</sup>. Получив темпоральное значение «финала», став фатальной конечной точкой «жизненного пути» героя, граница явственно идентифицируется с судьбой.

5. Семантизация пространства необходимо согласуется с семантизацией пространственной динамики, для героя всегда сопряженной с угрозой преодоления рокового рубежа. Иными словами, движение как таковое чревато смертью. Основной же пространственно-двигательный образ у Пушкина — это конь. В итоге возникает стереотипный мотив рокового коня, несущего гибель всаднику. А так как пространственно-мобильная схема сюжета подчинена исходной этической установке, неперенным условием реализации данного мотива служит вина всадника — преступление, направленное против коня. В равной мере справедливо, конечно, и обратное утверждение: коль скоро этическая установка ищет для себя пространственно-динамического воплощения, и жертвой, и мстителем оказывается в первую очередь конь. (Показательно, что уже в «Руслане и Людмиле» функции коня приданы Великану, жертве Черномора: «И сосну на плечо взвалил, / А на другое для совета / Злодея брата посадил; / Пустился в

---

лее поздних текстах, где трансформационная серия развивается в определенной диахронической преемственности. Там последовательно маркируются не одни, а по крайней мере два пространственных рубежа; то есть граница все же одна, но она имеет ступенчатое строение.

<sup>10</sup> На сторожевую функцию статуи впервые указал Р. О. Якобсон (Ор. cit. P. 7). Мы рассматриваем этот вопрос иначе и во всем объеме сюжета о мертвом мстителе.

<sup>11</sup> Связь мертвеца с границей поддерживается, конечно, и фольклорной традицией, слишком хорошо известной, чтобы на ней специально останавливаться.

дальнюю дорогу».) Поэтому сюжет о карающем мертвце — это прежде всего сюжет о всаднике и коне.

6. Если движение, как сказано, таит в себе гибель, то и смерть, поджидающая нарушителя на «границе», является, в свою очередь, силой динамической: активность мертвца естественно связывается с конем как воплощенной мобильностью, причем сторожевая функция первого переносится на второго. Сакраментальное изображение верного коня, охраняющего труп Руслана, восходит к «Сраженному рыцарю» (1815) — стихотворению, где мотив кары еще только смутно намечается:

Последним сияньем за лесом горя,  
Вечерняя тихо потухла заря,  
Безмолвна долина глухая;  
В тумане пустынном клубится река,  
Ленивой грядою идут облака,  
Меж ними луна золотая.

Чугунные латы на холме лежат,  
Копье раздробленно, в перчатке булат,  
И щит под шеломом заржавым.  
Вонзились шпоры в увлажненный мох —  
Лежат неподвижно, и месяца рога  
Над ними в блистаньи кровавом.

Вкруг холма обходит друг сильного — конь;  
В очах горделивых померкнул огонь —  
Он бранную голову клонит.  
Беспечным копытом бьет камень долин —  
И смотрит на латы — конь верный один,  
И дико трепещет и стонет.

Во тьме заблудившись, пришелец идет,  
С надеждою робость он в сердце несет —  
Склонясь над дорожной клюкою,  
На холм он взобрался, и в тусклую даль  
Он смотрит, и сходит — и звонкую сталь  
Толкает усталой ногою.

Хладеет пришелец — кольчуги звучат.  
Погибшего грозно в них кости стучат,  
По камням шелом покатился,

Скрывался в нем череп... при звуке глухом  
 Заржал конь ретивый — скак лётом на холм —  
 Взглянул... и главою склонился.

Уж путник далече в тьме бродит ночной,  
 Все мнится, что кости хрустят под ногой...  
 Но утро денница выводит —  
 Сраженный во брани на холме лежит,  
 И латы недвижны, и шлем не стучит,  
 И конь вокруг погибшего ходит.

7. Дальнейшее развитие сюжета, продиктованное собственной его трансформационной логикой, неминуемо должно было привести к слиянию или отождествлению мотивов. Создается синтетический образ мертвого (металлического и т.п.) всадника<sup>12</sup>, соотнесенный с кругом универсальных мифологических представлений; и в них, как мы увидим, просвечивает архетипически содержательная подоснова сюжета, вызывающая к реконструкции.

Для решения подобной задачи нам следует обратиться непосредственно к «Песни о вещем Олеге», в которой с исчерпывающей полнотой раскрываются не только принципы морфологической организации сюжета, но и подбор его важнейших содержательных элементов. Стоит упомянуть, что, собственно, сама структурная насыщенность этой «загадочной» баллады всегда затрудняла правильное ее прочтение. Перераспределение и совмещение абстрактных смысловых категорий (этическая и хронологическая семантика) носят скрытый — точнее, скрыто метафорический характер. Повествование, знакомя читателя с готовыми результатами подспудного трансформационного процесса, приковывает его внимание к образному, индивидуально-тематическому наполнению «Песни», оставляя в неведении относительно ее «семантической фабулы».

Итак, герой, собирающийся «отмстить неразумным хозарам» (с первых же строк вводится и мотив мщения, и актуализация прошлого, переданная в пространственном движении), обращается к кудеснику с просьбой о предсказании. Встреча происходит на границе поля и «темного

<sup>12</sup> В свою очередь, результирующей трансформацией всех трех образов — «строптивый» скакун, конь-мертвец и неживой всадник — является демонический персонаж из «Уединенного домика на Васильевском»: *мертвый извозчик*, сбрасывающий оскорбившего его седока.

леса», символизирующего в данном случае не только загробный мир, но и будущее (ср.: «Грядущие годы таятся во мгле»). Географическое перемещение сразу же раскрывается как метафора жизненного пути, о последней «границе» которого Олег и вопрошает кудесника. Иначе говоря, абстрактная категория судьбы трансформируется в категорию хронотопическую; на уровне повествования это означает, что рок — «незримый хранитель» — олицетворен в пространственно-мобильном образе. Описание пространства, угрожающего и вместе «покорного» Олегу, постепенно фокусируется на самом князе, а затем его коне, как бы аккумулирующем завоевательное движение всадника: конь, соотнесенный с «броней» и «хранителем», заключает роковую границу в самом себе.

«Запомни же ныне ты слово мое:  
Воителю слава — отрада;  
Победой прославлено имя твое;  
Твой щит на вратах Цареграда;  
И волны и суша покорны тебе:  
Завидует недруг столь дивной судьбе.

И синего моря обманчивый вал  
В часы роковой непогоды,  
И пращ, и стрела, и лукавый кинжал  
Щадят победителя годы...  
Под грозной броней ты не ведаешь ран;  
Незримый хранитель могущему дан.

Твой конь не боится опасных трудов:  
Он, чуя господскую волю,  
То смиренный стоит под стрелами врагов,  
То мчится по бранному полю.  
И холод и сеча ему ничего.  
Но примешь ты смерть от коня своего».

Стремление Олега оградить себя от предсказанной участи, как и его изначальная готовность предоставить кудеснику в награду «любого коня» (то есть, по определению, и «верного слугу»), в сюжетной перспективе равнозначно отказу от движения; на деле оно, перекодируясь, переносится в этическую сферу: происходит необходимое нарушение нравственного условия, отвечающее попытке героя обмануть судьбу. Олег предательски разрывает союз с «верным другом», отправляя того в ссылку. Нарушение столь

же необходимо влечет за собой гибель жертвы. «Мой конь и доныне носил бы меня», — говорит князь через много лет после смерти «товарища»: значит, конь «и доныне» был бы жив, если бы всадник не отослал его. И, наконец, за убийством следует поправление черепа, действие, которое корреспондирует с оскорбительным выпадом Олега в адрес «безумного старика»-кудесника: «Князь тихо *на череп коня наступил*».

Психологическая сложность поведения героя<sup>13</sup>, скорбящего о гибели «товарища», никак не отменяет уничтожительной символики жеста. Пушкинский Олег, подобно его летописному прототипу, глумится над прахом коня: «Мне смертью кость угрожала!». Сцена на холме, между прочим, была предвосхищена в черновом наброске монолога кудесника: «Твой недруг *во прахе раздавлен*»; «Твой недруг лукавый *раздавлен*». У Пушкина это обычная поза торжествующего победителя: «Целуйте жезл России / *И вас поправшую железную стопу*» («Недвижный страж дремал на царственном пороге...») — слова, предваряющие вторжение призрачного мстителя); «*И бунт раздавленный* умолк» («Бородинская годовщина»); «Стамбул гяуры нынче славят, а завтра *кованой пятой, / Как змия спящего, раздавят*».

Словом, предреченная гибель Олега предстает актом возмездия — к тому же «двойного», ибо конь одновременно замещает оскорбленного кудесника.

Как видим, семантическое сближение коня с попраным черепом, слабо означенное в «Сраженном рыцаре», в сцене на кургане и том эпизоде «Руслана и Людмилы», где показано оскорбление героем Головы, здесь наконец сюжетно конкретизировалось.

Но в «Песни...», кроме того, мертвая голова впервые соединена также и со змеей. Позднее, по ходу дальнейшего развития мотива, появляются: «усыня»-Мазепа (см. заодно метафору гробовой змеи в описании казни); в «Феодоре и Елене» — черная ядовитая кладбищенская жаба под отрубленной головой Елены (поочередно служит орудием мщения для обоих антагонистов — ср. в «Руслане и Людмиле» меч под отрубленной головой Великана); змей, терзающий преступную героиню «Сестры и братьев»; ср. участь братоубийцы в «Янко Марнавиче»: «С того времени он тоскуя бродит, / Словно вол, ужаленный змиею».

<sup>13</sup> Она, кроме всего, служит дополнительным средством фиксации границы. Ср. психологическую раздвоенность «пришельца» в «Сраженном рыцаре»: «С надеждою робость он в сердце несет».

Использование в «Песни...» этого универсального хтонического образа вызывает некоторое недоумение. Финальный эпизод баллады позволяет усмотреть в ней инверсию мифологического сюжета о битве всадника со змеей. Следует тем не менее иметь в виду, что змею на Олега насылает в конечном счете посланник Перуна, бога-громовержца и змееборца: обстоятельство, объясняемое не соображениями этнографического историзма, а собственно семантической конструкцией сюжета.

До сих пор мы более или менее подробно разбирали сюжетную роль карающего коня; теперь целесообразно перейти к образу всадника-стража. Уточняя сказанное выше, отметим, что последний не вполне отождествляется с мертвецом — скорее, действительно приходится говорить о всаднике «неотмирном»: вне — и неживом в самом широком смысле слова. Мифологизация образа была продиктована осознанным обращением к его фольклорному «прототипу».

Не один только Олег, каким он изображается в начале «Песни...», — практически все всадники-воители, принимающие на себя карательную функцию, — в той или иной степени ипостаси громовника. Описание непобедимого князя, закованного в «грозную броню», перекликается с портретом другого «металлического» всадника — Руслана: «Блистая в латах, как в огне, / Чудесный воин на коне. / *Грозой* несется, колет, рубит <...> / Как *божий гром*, наш витязь пал на басурмана». Таков же «могучий седок» Петр в «Полтаве»: «Он весь, как *божия гроза*». Предельного усиления символика достигает в «Медном всаднике»: «Как будто *грома грохотанье* — / Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой».

Используя самые разнородные мифологические мотивы, сюжет в целом апеллирует к универсально-мифологическому стереотипу — образу всадника-громовержца, взятому сразу в трех функциональных аспектах: провозвестник судьбы, карающий судия и победитель хтонического противника.

Орудием верховного божества в его конфликте с человеком выступает мертвая, окаменевшая голова — горгона Медуза, ставшая эгидой, — и мертвая рука, ставшая молотом, жезлом или топором судьбы<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Отрубленная, звенящая металлом, десница в «Женихе»; каменная десница Командора; «перст» Марии, уподобленный топору. Безумие (то есть обычная кара, насылаемая громовержцем) и гибель жертвы связы-

Огонь и иные, более конвенциональные средства (меч Руслана и т.п.) употребляются в трех случаях, когда металлическому всаднику противостоит хтоническое существо, олицетворяющее загробное царство, и столкновение принимает вид змеборства — то есть тогда, когда мертвец-мститель заменен мятежным мертвецом-преступником; иногда оба эти значения совмещаются в одном и том же персонаже: Голова, Мазепа, Евгений.

Пушкинский всадник соответственно действует в двух различных сюжетных планах: он победитель хтонических сил и вместе с тем, как сказано ранее, — нарушитель, преступающий в ходе смертоносного движения пространственно-этическую границу. Первая, традиционно змеборческая трактовка образа превалирует над второй; безотносительно к предварительной ситуации наездник, наделенный атрибутами громовержца, в поединке всегда сокрушает хтонического противника: Руслан — лесных демонов, Голову (нужно, правда, учесть «помощную» роль этого персонажа и мотив замещения), Черномора и печенегов, Олег — «неразумных хазар», Петр — Мазепу, Медный всадник — мятежную Неву.

Течение сюжета варьируется в зависимости от символического статуса конкретного героя — от степени его идентификации с подлинным протагонистом. Скажем, победоносный всадник Руслан на деле всего лишь следует указаниям Финна-прорицателя, осведомленного о воле небес. Олег — «перун» применительно к хазарам, но не по отношению к действительному Перуну. Перейдя в разряд нарушителей, князь, в заключительном эпизоде, попросту перестает быть наездником — зато его конь делается орудием божества, соединяясь с которым, как бы достраивает до канонической целокупности подразумеваемый образ всадника-громовержца: в этом смысле можно считать, что посланник Перуна все же принял княжеский дар.

Совершенно иначе строится в «Полтаве» и «Медном всаднике» характеристика Петра, практически приравняемого — особенно во втором случае — к верховному

---

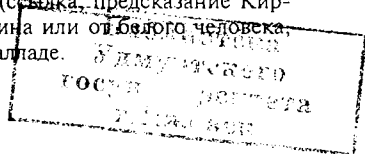
ваются с ударом — физическим поражением головы. Ср. гибель Дадона от металлического клюва с безумием «челобитчика»-Евгения: «И вдруг, удара в лоб рукою, / Захототал». В сказке, которую еще А.Н. Афанасьев возводил к мифу о громовержце, рисуется столкновение «балды» (в значении «пустая голова», а также «дубина», «колотушка» — ср. молот) с «толоконным лбом»: «С третьего шелка / Вышибло ум у старика».

божеству; но в обоих текстах ему одновременно сообщаются черты «нарушителя». В «Медном всаднике» тема нарушения приобщена к имперской: победоносное движение завоевателя навлекает на него мщение со стороны покоренных врагов. Пространственно-этическая граница отождествляется на сей раз с границей государственной — с роковым «пределом» территориального расширения Российской империи, основателем которой, по взглядам тогдашних историков — Карамзина, например, — считался варяг Олег. Его личность прочно ассоциировалась у Пушкина с представлением о непреодолимом пространственном рубеже империи (см. «Олегов щит»); наряду с этим семантические составляющие «Песни о вещем Олеге» — всадник, конь, змея, — втягиваясь в движение «державной» темы, переосмыслились как ее сущностное выражение. Не будет оттого преувеличением сказать, что «Песнь...» оказалась сюжетным и, в значительной степени, тематическим инвариантом для поздних пушкинских произведений, насыщенных историософской проблематикой — проблематикой империи и бунта<sup>15</sup>. В поэме конь — это Россия; в «Песни...», как отмечалось, — пространство, покорное Олегу; ср. параллелизм: «И волны и суша покорны тебе» — конь «чует господскую волю».

Только союз всадника с конем, начала повелевающего с началом подчиненным, обеспечивает победоносную целостность империи. Нарушая означенное условие, всадник инспирирует ответный бунт коня, принимающий специфически богоборческую и хтоническую окраску. «Мятежник», олицетворяющий силы хаоса, семантически сближается со змеей и апокалиптическим «зверем из бездны». Но поскольку данный сюжет полностью ориентирован на универсальный, общекультурный рассказ о всаднике-змееборце, конь функционально как бы раздваивается; и если

<sup>15</sup> Как раз это ее значение ускользнуло от Томашевского, когда он писал о странной оторванности исторического сюжета баллады «от больших вопросов, занимавших Пушкина в годы весьма острого политического напряжения внутри страны» (Указ. соч. С. 170—171). Но «Песнь...» не столь уж оторвана от «больших вопросов» тогдашней политики. Обращение к изначальной для российской историографии теме Олега, царградского щита и Византии было, бесспорно, навеяно актуальными политическими событиями — такими, например, как «возрождение» Греции. Кстати, и биографический момент (ссылка, предсказание Кирхгоф, в котором говорилось о гибели Пушкина или от белого человека, или от белой лошади, и пр.) отозвался в балладе.

857251





мятежная Нева действительно уподоблена коню<sup>16</sup>, то осаждают она конного же противника.

В «Медном всаднике» Пушкин прежде всего опирался на готовую и родственную ему классицистическую традицию, аллегорически связывавшую те или иные мотивы мифа о громовнике-змееборце — Зевсе или Перуне — с имперской темой. (См., например, значения слова «Перун», указанные в «Словаре языка Пушкина».) Среди прочего, он просто использовал в поэме исходную, общеизвестную аллегорическую монумента, устройство и даже история которого странно перекликались с так называемым основным мифом<sup>17</sup>. «Дикая скала», воплощавшая хаос и увенчанная «коварной» змеей, величалась «Гром-камень» (он был расколот молнией<sup>18</sup>), и это название сюжетно конкретизировалось в тексте: «грома громыханье» — эффект удара конских копыт о камни мостовой.

Смысловая двупланность бронзового коня в известной мере предопределена композицией памятника. Конь опирался хвостом о змею, обретая в ней парадоксальную гарантию своей устойчивости; с водой и змеиной хтоникой образ соотнесен уже хотя бы «по смежности», в силу «срединного» — между всадником и змеей — пространственного положения бронзовой фигуры, в которой внезапно проступают приметы земноводного существа: «И всплыл Петрополь, как Тритон, / По пояс в воду погружен». Черновая правка показывает, что здесь имелся в виду кентавр-тритон (гиппокамп) — существо с рыбьим хвостом и передними конскими копытами: «По пояс *рыбой* обращен»; следующее исправление: «*Хвостом* был в воду погружен». Понятно вместе с тем, почему именно змея в тексте вообще не упомянута: она отождествлена с наводнением<sup>19</sup>.

Основание пограничного города, закрепившее победу над Швецией, предваряется у Пушкина мотивом *попрания*:

<sup>16</sup> См.: *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. С. 204.

<sup>17</sup> Во всем, что касается реконструкции этого мифа, мы здесь отсылаем читателя к трудам В.В. Иванова и В.Н. Топорова. См. главным образом: *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

<sup>18</sup> См.: *Каганович А.* «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975. С. 86—92 и 105. (Приводится библиография.)

<sup>19</sup> Это подметил Г.П. Федотов в своей статье «Певец империи и свободы». См.: *Федотов Г.П.* Новый град: Сборник статей. Нью-Йорк, 1952. С. 248—249.

«Ногою твердой стать при море». Камень, каноническое оружие божественного змееборца, становится для Петра-зодчего средством обуздания враждебных волн. В черновике они, как известно, именовались «варяжскими», потом — «финскими», что в принципе одно и то же: в пушкинские времена финны, подобно шведам, считались выродившимися потомками варягов<sup>20</sup>. Если же учесть, что нынешний враг — это вчерашний создатель России, «пращур» ее родовой аристократии, то Петр, каким он описан во Вступлении, получает статус «нарушителя»<sup>21</sup> и едва ли не отцеубийцы; шведско-варяжская тема смыкается и идентифицируется с собственно российской, а петербургский потоп оборачивается историческим возмездием, «казню» и пробуждением мертвецов: «Гроба с размытого кладбища / Плывут по улицам!»<sup>22</sup>.

Варяжская — и, значит, исконно русская — родословная потомственного аристократа Евгения проясняется в «Езерском»: «Мой Езерской происходил от тех вождей. / Чей дух воинственный и зверской / Был древле ужасом морей». Очевидно, герой повинен в том, что он попросту забыл предков: в глазах Пушкина, воспевшего «любовь к отеческим гробам», это, бесспорно, тяжкое нарушение нравственной нормы. С этой виной сплетается другая — ропот на судьбу, сопряженный со стремлением ее изменить. «Мечтания» петербургского чиновника непосред-

<sup>20</sup> См. примечания М. Гофмана к «Финляндии» Боратынского: *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 221. Ср. также травестийное снижение викинга в «чухонца», данное в ироническом автокомментарии Батюшкова к «Песни Гаральда Смелого» (оказавшей, между прочим, очевидное воздействие на «Песнь о вещем Олеге»): письмо к Вяземскому от февраля 1816 года: *Батюшков К.Н.* Сочинения. Л., 1934. С. 500. Та же тема затрагивается у Пушкина — монолог Финна в «Руслане и Людмиле».

<sup>21</sup> Наше толкование, при всей его тривиальности, вполне согласуется с пушкинскими высказываниями о позитивной исторической роли потомков варягов — вольнолюбивых «родов боярских», разгромленных и оскудевших «при императоре Петре». Тем примечательней пушкинская ссылка на современную Швецию с ее аристократической конституцией: «Примером нам да будет швед».

<sup>22</sup> Актуализация прошлого передана в возвратном движении финских волн: «Нева Обратно шла». Мегафора «окно в Европу» реализуется в негативной плоскости: вода, как утопленник в сказке, стучится в окно. Вместе с нею движется вспять и финский «бедный челн» из Вступления: «Осада! приступ! злые волны, / Как воры, лезут в *окна*. Челны / С разбега стекла бьют *кормой*».

ственно предшествуют сцене наводнения, а оно ассоциируется с «восстанием» предков героя: сторожевой «морморный зверь», коррелирующий с бунтующим «зверем»-Невой, — геральдическая эмблема, аналог «геральдического льва» из «Езерского».

Кара, постигшая Евгения, — гибель невесты — превращает его в «безумца»: как уже указывалось, мотив замещения мертвеца соединяется с мотивом временной смерти замещающего персонажа, облеченного карательной миссией; но мщение Евгения обращено против «чудотворного строителя». «Зверский дух» варягов возрождается в герое, «обуянном силой черной»; бестиально-хтонические признаки («взоры дикие», злобный шепот и т.п.) роднят его с черной змеей из «Песни...», клокочущей Невой (ср., в частности: «К решеткам хлынули каналы» — «Чело / К решетке хладной прилегло») и с одичалым конем. Нетрудно, конечно, заметить, что в движении «безумца» «кругом подножия кумира» дублировано перемещение коня вокруг могильного холма, описанное в «Сраженном рыцаре» и «Руслане и Людмиле»<sup>23</sup>.

Разумеется, хтонические черты не исчерпывают характеристики героя, и не только ими обусловлено его поражение. В контрастном сопоставлении со своим антагонистом Евгений сохраняет тем не менее свойства жизненности, человечности, актуализированные в контексте насущной для Пушкина 30-х годов темы семейного счастья и «смирненного приюта». Однако именно в этом плане выпад героя против «кумира» изофункционален обычному попранию праха. Незадачливый мститель становится жертвой возмездия, погибая под ударом роковой мертвенной силы. Как раз эту, трагическую, сторону кон-

<sup>23</sup> Сопоставление героя со строптивым конем задано еще ранее: «Нередко кучерские плети / Его стегали, потому, / Что он не разбирал дороги». «Плети» корреспондируют с известной характеристикой Петра-«кнудодержца», вложенной Мицкевичем в уста «русского поэта». Любопытно и то, что «дом в углу» принадлежал одному из князей Лобановых-Ростовских (см.: *Мезерский Л.* Архитектурный облик пушкинского Петербурга // *Пушкинский Петербург*. Под ред. Б.В. Томашевского. Л., 1949. С. 304), — как показал И. Фейнберг, адресатов эпиграммы «Засутупники кнута и плети...». Ср. образ коварного коня-«зверя» в «Андрее Шенье», «Борисе Годунове» и «Полтаве» (в черновиках поэмы сохранились пушкинские рисунки: лягающийся конь, змея) и связь мятежного коня с рекой в отрывке «Не видала ль, девица...». См. также в «Сестре и братьях».

фликта подчеркивал Р.О. Якобсон, рассматривавший сюжет о карающем изваянии под углом зрения личной судьбы Пушкина.

Оставляя в стороне любые биографические аналогии, отметим, что та двусмысленность, которой отличается изображение Всадника и Евгения, поддерживается в первую очередь амбивалентностью и обратимостью основных содержательных моментов мифа, лежащего в основании поэмы, — при том, что некоторые центральные его эпизоды (например, мотив «спрятанной воды», охраняемой змеем и «освобождаемой» громовником) здесь инвертированы.

Показательно и другое, чисто логическое противоречие, доставшееся Пушкину в наследство от мифа: неясно, является ли Всадник «властелином судьбы» или только избранным ею орудием («Судьбою здесь нам суждено»). Видимо, оба толкования совместимы: в одном и том же лице судьбоносный Всадник-«властелин», вздернувший коня-Россию на дыбы, слит с Всадником-«нарушителем», обреченным на вечное противоборство с мятежным противником. И все же в подобном совмещении таилась некоторая несообразность, очевидно тяготившая Пушкина.

Тема рока в любой ее трактовке апеллирует к философскому вопросу о свободе воли; по мере дальнейшего развертывания сюжета, демонстрировавшего свою внутреннюю антиномичность, вопрос этот делался для автора «Песни о вещем Олеге» все более актуальным. В самом деле, если жизнь «нарушителя» всецело управляется роком, правомерно ли вменять ему в вину «нарушение» и оправдана ли кара?

В «Сказке о золотом петушке», последнем большом законченном произведении, реализующем эту тему, очерчена парадоксальная ситуация: появление шемаханской царицы, о которой сообщает вещий страж, вначале не представляет никакой опасности. Несчастье обрушивается на Дадона лишь после того, как он следует провокационному указанию петушка. Возмездие — лишь предлог для судьбы, подыскивающей мотивировку. В то же время — и это характерное, неустраняемое противоречие — вопрос о вине Дадона не снимается.

Разительное сходство «Сказки...» с повествованием об Олеге, обнаруживающееся при внимательном прочтении, вынуждает нас отказаться от ее подробного разбора: это

значило бы обречь себя на повторения. Отметим лишь несколько параллельных мотивов, примечательных с точки зрения типологии сюжета.

В обоих текстах мститель именуется поначалу «старым другом» героя; и там и здесь внезапная смерть сражает нарушителя в момент триумфа; чудеснику соответствует звездочет, коню — петушок.

«Песнь...»	«Сказка...»
«В награду любого возьмешь ты коня».	«Попроси ты от меня <...> Хоть коня с конюшни царской».
Кудеснику «княжеский дар <...> не нужен».	«Не хочу я ничего!»
Олег усмехнулся, однако чело	Царь, хоть был встревожен сильно,
И взор омрачилися думой.	Усмехнулся ей умильно.
«Ты лживый, безумный старик!»	«Ты с ума рехнулся».
Князь тихо на череп коня наступил.	Царь хватил его жезлом по лбу.
И вскрикнул внезапно ужаленный князь.	Охнул раз, — и умер он.

Более существенно, что переключка текстов внутренне полемична. Как и в «Песни...», герой пытается перейти пространственно-этическую границу, наделенную также темпоральным значением<sup>24</sup>, но в «Сказке...» осознана и безрезультатность вторжения в будущее. Другой аспект нарушения — попытка Дадона обратить время вспять. Царь-старик неожиданно принимает на себя роль младшего, «третьего» сына. Инвертируя привычное для фольклора распределение функций (ср., к примеру, сюжет «Царь-девицы»), Пушкин откровенно пародирует народную сказку с ее счастливой свадебной концовкой. Сходно в «последней сказке Пушкина» переиначиваются и одновременно суммируются, резюмируются центральные мотивы сюжета о мщении. Вместо металлического всадника дан

<sup>24</sup> Переход временной границы зафиксирован в сроке, разделяющем походы царских «ратей»: обычной в фольклоре неделе (месяцу, году) противостоят восемь дней: 7 + 1. О сакрально-магической семантике числа 7 в фольклоре см. хотя бы: *Арnaudов М.* Студии върху българските обреди и легенди. София, 1972. Т. 2. С. 182. Ср.: *Топоров В.Н.* О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980. С. 3—59.

металлический петушок; но нужно помнить, что этот замещенный образ эволюционировал, как установила А.А. Ахматова, из ирвинговского «медного всадника»; с другой стороны, «спица»-пьедестал корреспондирует с *колесницей* (конем) Дадона. Объединяя черты всадника и коня, образ несет отпечаток своего двойственного происхождения<sup>25</sup>.

Судьбоносный громовержец замещен в «Сказке...» солнечным божеством, от которого представлятельству от звездочет, золотой петушок (соляная символика достаточно очевидна<sup>26</sup>) и светозарная царица. Но показательно, что ранее, в черновике, речь шла о модифицированном двойнике громовержца — *Илье пророке*; собственно, с его небесной колесницей коррелировала «спица» петушка: «Царь сзывает третью рать / И ведет ее к востоку, / Помолясь Илье пророку».

В целом же поэтика замещений и «переиначиваний» выразилась в одной замечательной особенности, резко выделяющей это сочинение из круга рассмотренных текстов. К концу действия здесь не только исчезают все персонажи — Дадон, царица, звездочет и петушок, но и само повествование объявляется фикцией («Сказка ложь») и аллегорией («да в ней намек»). В плане эволюции сюжета низведение его к столь «несодержательному» финалу носит отчетливо-декларативный характер. Замещения, иносказательность, недоговоренность, пародийность и прочие отличительные свойства «Сказки...» должны восприниматься читателем как средство ее абстрагирования от любой возможности прикрепления к конкретно-биографической, социальной и т.п. — тематической ситуации<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Ср. соединение шпор всадника с «подковами» в карикатурно-«кентаврическом» образе *Петушкова* (беловая рукопись пятой главы «Евгения Онегина»): «Подковы, шпоры Петушкова».

<sup>26</sup> Замена была подготовлена давним интересом Пушкина к «смежному» сюжету о битве Аполлона с Пифоном. Ср. соответствующие смысловые оттенки в «Моцарте и Сальери», в обыгрывании сюжета в «Эпиграмме»: «Лук звенит, стрела трепещет, / И, клубясь, издох Пифон» — ср., к слову, «легкий звон» в сказке о петушке. Уподобление звездочета лебедю тоже навеяно обращением к обоим мифологическим персонажам — громовнику и Аполлону. Напомним, что миф о превращении Зевса в лебедя использован Пушкиным в стихотворении «Леда»; в сказке о Салтане выведена светозарная и вещая царевна Лебедь. Ср. стих, датированный 1835 годом: «Плывет корабль как лебедь громовержец».

<sup>27</sup> Ср.: «Логический предел развития “вторичных стилей” — самоотрицание <...> когда система во всем ее охвате перестает быть самой

Сюжет, исчерпавший свои эволюционные возможности, здесь явлен в чистой логической форме, и «Сказка о золотом петушке» соотносится с «Песнью о вещем Олеге», как конец соотносится с началом.

## «Вот эвхаристия другая...» Религиозная эротика в творчестве Пушкина\*

Тема «Пушкин и религия» нуждается, вероятно, в некоторых предварительных замечаниях контекстуального характера.

С религиозно-исторической точки зрения сентиментализм и другие виды преромантизма, инспирировавшие становление Пушкина, были специфическим ответвлением того громадного и многосоставного общеевропейского течения XVIII века, которое принято называть пиетизмом или духовным христианством. Сентиментализм подхватывал в духовном христианстве не столько его культ пнеумы, сопряженный с масонской «любовью к смерти», сколько некий размытый пантеистический настрой, элегическую умиленность природой, приятную умеренную скорбь и ощущение сладостной зыбкости настоящего, над которым струятся кладбищенские тени<sup>1</sup>. В отличие от надвигающегося романтизма, он еще культивировал не могучие страсти, а пристальное внимание к просветленным мелочам душевного быта. Иначе говоря, в пиетизме сентиментализм усваивал вовсе не духовное ядро, а интерес к «внешнему», ментальному человеку. Однако и эта внешняя душевная жизнь обретает высокий ценностный статус внутреннего начала в рамках ее противопоставления низменным аффектам и вещной прикрепленности суетного окружающего мира, в котором бушуют роковые страсти. Сентиментализм боится этих демонических порывов, всегда губительных для его героев, — и тут он в своих оборонительных филиппи-

---

\*Выступление на международной конференции «Пушкин и религия», проходившей в РГГУ в январе 1998 г. Новое литературное обозрение. 1999. № 37.

<sup>1</sup> Об эмоциональной атмосфере сентиментализма см.: *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 28—42.



ках сходитя отчасти с Просвещением, отчасти — с православной антропологией. Позднее романтизм, особенно байронического типа, будет воспевать как раз страсти, но только величественные — зато мелочные аффекты бытовой сферы, обступающей героев, станет отождествлять с суетностью, инстинктивно притязая на родство с той же христианской традицией.

Сентиментализм еще попросту отгораживается от душевных бурь — стеной монастыря или сельской хижины, садовой изгородью или плетнем, пригорками и ручейками. Сентиментализм весь соткан из компромиссов: одомашнивая страсти, он придает им, по возможности, необременительную условность и легкость, любовной экзальтации предпочитает слезное томление, любит своею состраданием или рассудительным сладострастием; трагедийно-гражданским чувствам противопоставляет мирное дружелюбие, шумной городской суете — аграрный ландшафт из французских пасторалей и Феокрита, оссианскому ночному мраку — вечер, утро или спокойный полдень. Он одновременно и тянется к смерти, и трепещет пред ее угрозой. Готические и натурфилософские темы преромантизма, как правило, переводит в обособленные ночные и экзотические сферы балладных жанров либо торжественных медитаций в стиле Юнга.

Но как раз в установке на зыбкие компромиссы дает себя знать вся ненадежность, уязвимость сентименталистского микрокосма, та его межеумочность, в которой скрывалась новая религиозная ориентация. Сознательно или безотчетно сентиментализм — и преромантизм в целом — произвел ряд подстановок, наметивших существенную реформу традиционного христианского мировосприятия. Тяга к природным началам руссоистской естественности у Карамзина разрешилась прикровенной легализацией инцеста («Остров Борнгольм»). Соединение жалостной любовной лирики с мотивом жертвенной смерти ведет сентименталистов к новой агиографии: решительно вопреки христианским нормам вырабатывается культ трогательного и привлекательного самоубийцы, заданный Вертером (его далекий потомок — гоголевский Пискарев в «Невском проспекте» и отчасти Поприщин). Русская культура создает его отечественный женский аналог: святомуученицей отечественного сентиментализма становится покончившая с собой Бедная Лиза, которая у романтиков контаминируется с русалкой, — ср. пушкинскую «Русалку».

Церковное единение с ближним во Христе — единство «членов Христовых» — сентиментализм сузил до пределов дружбы, заменив литургию и евхаристию вдохновенной приятельской пирушкой. Ср. в пушкинском послании В. Давыдову (1821), где эта тема получает антиклерикальное и революционное направление:

А мой ненабожный желудок  
«Помилуй, братец, — говорит, —  
Еще когда бы кровь Христова  
Была хоть, например, лафит...  
Иль кло-д-вужо, тогда б ни слова...»

.....  
Вот эвхаристия [другая],  
Когда и ты, и милый брат,  
Перед камином надевая  
Демократический халат,  
Спасенья чашу наполняли  
Беспенной, мерзлую струей,  
И за здоровье тех и той  
До дна, до капли выпивали.

Отшельника вытеснил сельский мечтатель, а духовную обитель — бедная, но уютная хижина (в 1830-е гг. ей еще предстоит превратиться в романтический чердак). Точнее, обитель и хижина, отшельник и возлюбленный в сентименталистско-преромантической поэтике взаимозаменяемы. В качестве примера этой, в сущности, абсолютно еретической подстановки сошлюсь на популярнейшую балладу в остальном вполне благонамеренного Жуковского «Пустынник» (1812) — перевод из Голдсмита («The Hermit»). В нищей келье «святой анахорет» читает ночному путнику проповедь о тщете дружбы, любви и земного счастья, а затем узнает в госте свою покинутую возлюбленную Мальвину, от которой он некогда и ушел в пустынь:

«Мальвина!» — старец восклицает,  
И пал к ее ногам...  
О чудо! Их Эдвин лобзает;  
Эдвин пред нею сам.

«Друг незабвенной, друг единой!  
Опять, навек я твой!  
Полна душа моя Мальвиной —

И здесь дышал тобой.

Забудь о прошлом; нет разлуки;  
 Сам Бог вещает нам:  
 Все в жизни, радости и муки,  
 Отныне пополам.

Ах! Будь и самый час кончины  
 Для двух сердец один:  
 Да с милой жизнью Мальвины  
 Угаснет и Эдвин».

Конечно, преобразование монашеской обители в приют любви совершенно несовместимо с религиозным идеалом, а матримониальный восторг отшельника полностью упраздняет все его предыдущие наставления о суетности любви и прочих земных благ. В то же время открывающаяся теперь супружеская идиллия, так внушительно контрастирующая с монашеским обетом, тоже санкционирована ссылкой на Бога: «Сам Бог вещает нам». С другой стороны, юный Эдвин загодя, до сцены узнавания, представлен у Жуковского (но не у Голдсмита) в виде «старца», что отвечает общей линии сюжетного компромисса, в духе которого радостное брачное сожителство тут же вводится в перспективу чаемой смерти, заменившей его подразумеваемым загробным воссоединением душ как некоей равнодействующей между аскетической нормой и эротическим апофеозом. Последующие баллады Жуковского, а затем романтизм 1820—1830-х годов неимоверно усилят эту сексуальную метафизику<sup>2</sup>, и замогильный супружеский союз, еще робко намеченный в «Пустыннике» среди прочего, перейдет к Пушкину: «А Эдмонда не покинет Джени даже в небесах» («Пир во время чумы»); «Твоя краса, твои страданья / Исчезли в урне гробовой — / Но сладкий поцелуй свиданья... / Его я жду; он за тобой...» («Для берегов отчизны дальней...»). Между тем с евангельской

<sup>2</sup> Ср.: «В балладе на любовную тему смерть у Жуковского оказывается не концом любви, не моментом окончательной гибели любящих; разлученные насильственно в этой жизни, они после смерти продолжают жить взаимным чувством, оно оказывается той силой, которая преодолевает все земные препятствия и торжествует свою победу “там”, в своем мире» (*Серман И.* К вопросу о смысловом единстве баллад Жуковского // Сборник статей к 70-летию профессора Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 166).

точки зрения этот небесный брак выглядит языческим абсурдом, судя по ответу Иисуса саддукеям: «Чада века сего женятся и выходят замуж; а сподобившиеся достигнуть того века и воскресения из мертвых ни женятся, ни замуж не выходят <...> ибо они равны ангелам, и суть сыны Божии» (Лк. 20: 34—36). В царствии небесном нет разделения полов. За пределами же христианской догматики надмирное соитие романтических героев прослеживается к архаическим представлениям о союзе мужского и женского божественных персонажей. Но при этом потустороннее воссоединение любовников подтягивалось романтизмом к метафизике гностико-платонического толка, лишь мимикрирующей у него под христианскую дихотомию земного и небесного миров, юдоли скорби и обители блаженства. Сквозь мотив влечения родственных душ, опознающих друг друга, просвечивает память о каббалистическом Адаме Кадмоне или о разъятом андрогине из Платонова «Пира». Ср., например, у такого представителя тогдашней «массовой культуры», как Вас. Головин:

Любовью я зову то сердца упоенье,  
Тот сладостный восторг — себя всего забвенье,  
Когда, в одной из вас зря блага жизни сей,  
Мы мыслим, чувствуем и дышим лишь для ней.  
Так! верьте лире в том! — Всесильно Провиденье,  
Когда создало мир и в оном все творенье,  
Сначала человек два сердца получил;  
Но вскоре сам Творец сердца те разделил.  
Когда увидел он, что персть, им оживленна,  
Сама собой никак не может быть блаженна,  
Бог женщину создал — красу природы всей:  
Одно, из наших двух, забилося сердце в ней;  
Другое ж в нас с тех пор к нему стремиться стало,  
Чтоб соединиться вновь — и вот любви начало!  
Могу ли чем еще яснее доказать,  
Что должно страсть сию высокой почитать?  
(Отрывок из поэмы «Искусство любить», 1824)<sup>3</sup>

Эмигрантский исследователь А. Позов связал соответствующие темы Пушкина и русского романтизма в целом (которые он трактует в духе аналитической психологии Юнга) с лирикой трубадуров, Данте, Петрарки и «петрар-

<sup>3</sup> Мнемозина. Ч. 1. М., 1824. С. 138.

кизмом» немецких романтиков, как и с «вечной женственностью» Гете<sup>4</sup>, умолчав, однако, о совершенно еретическом характере всей этой традиции с точки зрения любого конфессионального христианства. Сама романтическая идея изначального родства двух любящих душ, как справедливо отметил тот же автор, косвенно свидетельствует о вере в их предсуществование<sup>5</sup>, только и могущее объяснить мистическую предопределенность этого чувства, — ср. у Пушкина в его пародийном Ленском: «Он верил, что душа родная / Соединиться с ним должна». Но перед нами именно пародия, и к «петраркизму», как мы далее убедимся, пушкинская любовная топика имеет самое минимальное отношение. Примечательно и другое противоречие, маскируемое христиански благонамеренным критиком: вовлекая Пушкина в размытый христианско-романтический платонизм, Позов, опять-таки, предусмотрительно забывает соотнести последний с церковной, в частности православной, догматикой — ибо при таком сопоставлении речь тут должна идти тоже о безусловной ереси, восходящей к Оригену с его верой в преэзистенцию душ. Пушкину эта вера, несомненно, чужда, тогда как другие романтики относятся к ней с опаской. Понятно, что эта оригеновско-платоническая ересь, как и смежная с ней модель метемпсихоза, в общем не получила у них развитого сюжетного и тем более концептуального закрепления. Русский романтизм предпочитал ориентироваться на собственно христианские понятия, стилизуя возлюбленного или возлюбленную под божество либо ангела.

Привыкнув к романтической поэтике, мы уже вовсе не замечаем, что ее клишированные определения неистовой страсти — «любить всем сердцем, всей душой» — переносят на эротического партнера чувства, которые религия предписывает питать только к Богу: по словам Иисуса; наибольшая заповедь в законе — «Возлюби Господа Бога твоего *всем сердцем твоим, и всею душой твоею, и всем разумением твоим*» (Мк. 12:30). Романтический брачный союз достигает напряжения *unio mystica*, функционально замещает ее. Известно, что применение соответствующих метафор к сексуальной сфере вызывало противодействие у духовных лиц и цензуры, на которое порой сетовал Пушкин. Впрочем, реальная сила этого контроля зачастую

<sup>4</sup> Позов А. Метафизика Пушкина. Мадрид, 1967. С. 33—34.

<sup>5</sup> Там же. С. 43.

убавлялась ввиду невысокого социального статуса и соответственно престижа церкви в глазах элитарных слоев. В александровский период более авторитетную роль играли среди дворянских интеллектуалов западные — преимущественно пиетистские и теософские — учения, зачастую смыкавшиеся с католической мистикой. Одним из источников сакрально-эротической темы в русском романтизме неизбежно должна была стать приписываемая Фоме Кемпийскому книга «О подражании Христу» (*Imitatio Christi*), весьма почитавшаяся как в католической, так и в протестантско-пиетистской среде и снискавшая широчайшую популярность в образованных слоях российского общества<sup>6</sup>.

Деликатная проблема, сопряженная с этим образчиком иступленного религиозного сладострастия, заключалась, однако, в его почти неприкрытом гомосексуализме<sup>7</sup>, то есть смертном грехе, фатально свойственном и прочим «мужским» формам *unio mystica*. Ср.: «О, сколь великого Господа приемлет душа! Какого возлюбленного гостя вводит к себе <...> Какого прекрасного супруга заключает в свои объятия! Принимая Господа, душа любовь свою к Нему ставит превыше всего и все свои желания направляет на Него Одного!»; «О Наисладчайший и Наивозлюбленнейший Господи! Благоговейно желаю без промедления принять Тебя! <...> Ты один любовь моя и радость моя, услада моя и благо мое!»<sup>8</sup>

О том, насколько ощутимой при обращении к мотивам *unio mystica* была перспектива неконвенциональных эротических отношений, можно получить представление из стихотворения молодого Шевырева «Таинство дружбы», где

<sup>6</sup> См.: *Чижевский Д.И.* Неизвестный Гоголь // Новый журнал. Нью-Йорк, 1951. С. 143—144.

<sup>7</sup> Некоторые православные священнослужители, шокированные визионерской страстностью, и особенно гомосексуальным накалом книги, резко возражали против ее распространения. См.: *Святитель Игнатий* (Брянчанинов). Аскетические опыты. Изд. второе: В 2 т. Т. 1. СПб., 1886. С. 251—253. (Там же см. намеки на мужеложество автора — замечания о «преступной любви, господствующей в блудилище для духов отверженных».) Эти протесты не возымели, однако, особого влияния, и еще в 1840-е годы Гоголь, к примеру, горячо рекомендовал «Подражание» своим друзьям.

<sup>8</sup> Цит. здесь и далее в современном переводе С. Аверинцева: *Фома Кемпийский. О подражании Христу* // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 364, 380.

романтическая мужская дружба получает несколько «ви-гелевский» колорит:

Есть рана в сердце у меня  
И вечно истекает кровью:  
Ее в печальной жизни я  
Ношу с заботливой любовью.  
Пока мой друг живет со мной,  
Ее носить не перестану:  
Он мне целительной рукой  
Нанес ту сладостную рану,  
И сквозь нее в душе моей  
Он зрит все чувства, все желанья,  
И огонь любви, и пыл страстей,  
И сердца тайные страданья.  
Так путник трепетный стоит  
В вечерний час богослуженья  
У окон храма, и глядит, —  
И видит там в дыму куренья,  
При ярком свете ламп златых,  
Святую храмину Владыки,  
И Ангелов небесных лики,  
И лица грешников земных.  
Так в храм души моей чудесной  
Мой друг свой чистый взор вперил  
И благодатию небесной  
Мой мир нечистый посетил,  
И он проник в него глубоко,  
И дух мой стал ему открыт;  
Я мню: *в очах его глядит*  
*Творца всевидящее око!*  
Он силой пламенных очей,  
Без грешных чар и без искусства,  
На алтаре души все чувства  
Зажег огнем души своей,  
И дружбы таинство святое  
Под грозной клятвой совершил,  
И все нечистое в благое  
Священным чудом превратил.  
Не отходи, мой друг, хранитель!  
Души святыню стереги,  
Да не прокрадутся враги  
В ее смиренную обитель!  
И совесть дикая порой

Да не смутит ее упреком,  
И ты неотвратимым оком  
Да не воздремлешь надо мной!  
Когда ж оно закроет вежды,  
Тогда без друга, без надежды,  
Осиротев, один душой,  
Утратив верную охрану,  
Я заложу святую рану,  
Я затворю души окно...  
В ней будет пусто и темно,  
Иссякнет жизнь в остывшей крови,  
И вместе с пламенем любви  
С святого жизни алтаря  
Умчится пламя бытия?

Бог весть на какие житейские обстоятельства намекает здесь автор и что он подразумевает под «сладостной раной», но безгрешность его «обитатели» должна была, кажется, вызвать некоторые сомнения у цензуры — не говоря уже о сравнении столь нежно любимого им друга с всевидящим Творцом. Тот факт, что она беспрепятственно пропустила этот гимн набожной содомии, многое объясняет в культурном климате романтической эпохи.

В ряде случаев духовный присмотр был более бдителен на Западе — так, во Франции консервативно-католические критики не раз обвиняли романтизм в безбожии, сатанизме и прочих грехах (а уже в наше время ученый иезуит Дени де Ружмон подчеркивал в нем черты манихейства и называл его новой альбигойской ересью<sup>10</sup>). В России похожие обвинения в «безнравственности» исходили преимущественно не из духовного сословия, а со стороны сварливых литературных архаистов.

Русские романтики, несомненно, ощущали еретичность своей эротической темы, свидетельство чему — отмеченная Лотманом зависимость их любовной лексики от демонологических оборотов («страсть», «очарованье», «прелесть» и т.п.)<sup>11</sup>. Стоит добавить, что из того же ряда заимствует-

<sup>9</sup> Московский вестник. 1829. Ч. 1. С. 109—110.

<sup>10</sup> *Rougemont D. de. Love in the Western World. Translated by Montgomery Beligion. N.Y. 1974. P. 219, 221.*

<sup>11</sup> *Лотман Ю.М. О соответствии поэтической лексики русского романтизма и церковно-славянской традиции // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — начало XIX в.). М., 1996. С. 807—810.*



ся показ любовного партнера в качестве «кумира» и «идола» — эти термины, при всей своей барочно-гривуазной условности, обычно указывают на мотив разочарования, типологически сопоставимый с отвержением языческого идолопоклонства в библейской традиции.

Что касается хриstopодобного обожествления эротического партнера, то, за некоторыми исключениями, наподобие «Таинства дружбы», романтическая поэзия соблюдала здесь определенную осторожность<sup>12</sup>, по большей части не доводя сравнение до непосредственного тождества. Благочестивую версию сакрального эротизма давали различные нравственно-назидательные аллегории типа тех, что в изобилии сочинял Ф. Глинка: олицетворенная совесть в облике небесной возлюбленной и т.п. Показательно, что Пушкин, которого раздражала лампадная стилистика Глинки, решительно отказывался замечать ее принципиальную иносказательность. В 1824 году он писал Вяземскому о новых цензурных веяниях: «Теперь <...> позволят Фите Глинке говорить своей любовнице, что она божественна, что у ней очи небесные и что любовь есть священное чувство». Снисходительность цензуры, отмеченная Пушкиным, обеспечивалась и за счет утрированной спиритуализации любовного пафоса, очищенного от плотских вождений.

В 1825 году, совсем еще юный — девятнадцатилетний — Шевырев публикует стихотворение «Мой идеал» — настоящий манифест бесплотной (на сей раз гетеросексуальной) любви:

Люблю не огонь твоих очей,  
 Не розы свежее дыханье,  
 Не звуки сладостных ночей,  
 Не юных персей волнованье.  
 .....  
 Ты любишь, ты живешь душой.  
 Тебя одну я понимаю,

<sup>12</sup> Один из скандальных примеров обратного свойства — известная история с переводом из Гюго, привлекая внимание Пушкина. См. в его дневниковой записи от 22 декабря 1834 года: «Цензор Никитенко на обихате под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в “Библиотеке” Смирдина перевод оды В. Юго, в которой находится следующая глубокая мысль: “Если-де я был бы Богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены или Хлои”. Митрополит (которому досуг читать наши бредни) жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина. Отселе буря».

Ты душу поняла мою:  
В тебе не прелесть обожаю:  
Нет! Душу я люблю твою!<sup>13</sup>

Как видим, актуализируя стертое демонологическое значение слов «прелесть» и «обожать», автор полемически противопоставляет порицаемому сексуальному идолопоклонству религию стерильной духовности, не нуждающейся в телесных утехах. Но выпрeнная бесплотность подобной лирики еще не делает ее христианской. Несовместимость всего этого эротического гностицизма с иудеохристианской традицией полностью прояснится, как только мы сравним романтическое *слияние душ* с библейской заповедью бракосочетания: «И будут *одна плоть*» (Быт. 2:24).

Позднее тот же Шевырев, рассуждая в «Московском вестнике» о шекспировском Отелло, объяснял «африканскими стихиями» его «чувственную любовь, пылающую огнем знойного, неутомимого сладострастия, чуждого слабонервным Европейцам, которые любят чисто духовно, платонически и наслаждениями нравственными высоко заменяют чувственные. Только с сею-то любовью Африканца и Азиатца совместна та свирепая ревность, тот брюзгливый эгоизм любви, который все исключает, не терпит соперников в своих наслаждениях, не может снести мысли, что пьют из одного с ним сосуда. Эта ревность была б анахронизмом в идеальной Европе: любовь духовная не так взыскательна; *она любит в предмете своем не индивидуальность, а что-то высшее, более общее*. Она живет в одних бесконечных наслаждениях, а чувствами срывает разве один поцелуй невинный. К ней близка дружба, всегда чуждая ревности»<sup>14</sup>.

Приписав слабонервным европейцам эту серафическую импотенцию, Шевырев, выходит, соотнес ее с той самой «дружкой», которую так своеобразно воспел в своем «Таинстве». Мечтательно-похотливая невинность, дозволенная цензурою, стала романтической нормой в николаевской России, где, по словам одного лесковского персонажа, «женщины целомудренны до того, что не знают, отчего у них рождаются дети».

Пушкину, который называл себя, не без оглядки на шекспировского мавра, «потомком негров безобразных»,

<sup>13</sup> Альманах Урания. М., 1826. (Ц.р. 26 ноября 1825). С. 12.

<sup>14</sup> Московский вестник. 1828. Ч. 9. № 12. С. 429–430.

куда более импонировали, разумеется, и «брюзгливый эгоизм», и бурная «чувственная любовь» Отелло (ср. «Я нравлюсь юной красоте / Бесстыдным бешенством желаний»), чем анемичный идеал безличной бестелесности, боготворимой Шевыревым. Переводя мотивы *unio mystica* в гетеросексуальный ряд, он придавал им звучание равно далекое и от мужеложества, и от скопческой идеальности, и здесь, будто упреждая ход мысли Позова, Пушкин энергично отрекается от своего мнимого «петраркизма»: «Она прелестная Лаура, / Да я в Петрарки не гожусь» («Приятелю», 1822).

В религиозной традиции молчаливо предполагалось, что эротические речения, бывшие непрменной жанровой принадлежностью «влечения к Богу», суть метафоры чисто духовной любви, единственное и заведомо неадекватное средство для передачи этого невыразимого чувства, объект коего неподвластен разуму. (Отсюда, между прочим, и знаменитое аллегорическое переосмысление «Песни песней».) У Пушкина, напротив, религиозный план санкционирует собою плотское влечение и, если угодно, служит его сублимированной метафорой.

В стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...», включенном в «Сцены из рыцарских времен», Пушкин будто подхватывает церковно-апофатическую линию («Он имел одно виденье, / Непостижное уму»), но она сильнейшим образом скорректирована за счет элементов, безоговорочно расходящихся с аскетическим целомудрием или «девственной любовью» (о которой говорилось еще в первоначальной редакции текста). Прежде всего, любовь Рыцаря окрашена жесткой ревностью к ближайшему окружению Богородицы, к ее, так сказать, небесному семейству:

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,  
Ни святому Духу век  
Не случилось паладину,  
Странный был он человек.

Теми же, не слишком благочестивыми, чувствами, естественно, объясняются и его неприятие аскетизма, и предсмертный отказ от причастия («Все влюбленный, все печальный, / Без причастья умер он»), то есть от приобщения к Телу Сына. Бес, претендующий на душу Рыцаря, уличает его в вожделениях, побуждающих вспомнить о «Гавриилиаде»:

Он-де Богу не молился,  
Он не ведал-де поста,  
*Не путем-де волочился*  
*Он за матушкой Христа.*

В черновике было еще откровеннее:

*Непристойно* волочился.

Эта коллизия и сам набор действующих или упоминаемых персонажей стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» дают как бы романтизированный вариант «Гавриилиады». Рыцарь в своих любострастных упованиях функционально замещает Гавриила, и с ним тоже состязается бес, причем в обоих текстах «лукавый», уже торжествуя победу, терпит поражение. Под углом этой весьма специфической религиозности я предлагаю рассмотреть и знаменитое письмо Татьяны. На деле оно представляет собой сочетание светского любовного послания с экстагической исповедью и молитвой визионерки, напоминающей католические образчики мистических откровений или католическую же монастырскую эротику в духе св. Терезы. Говоря об этом тексте, обычно указывают на французские литературные влияния — в первую очередь, со стороны элегии Марселины Деборд-Вальмор и «Новой Элоизы»<sup>15</sup>. Между тем, хотя приводимые аналоги или источники тоже подернуты религиозным настроением, перенесенным на возлюбленную<sup>16</sup>, они являют все же более сдержанный,

---

<sup>15</sup> Eugene Onegin. Revised Edition. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian with a Commentary, by Vladimir Nabokov. In Four Volumes. V. 2. Princeton Univ. Press, 1975. P. 393. Там же Набоков отмечает «очень галльский» характер всей сцены с письмом и амбивалентный — ангельски-демонический — характер адресата; по его словам, «здесь остается всего лишь шаг от сентиментального видения к готическому суккубу — болезненным порождениям Эпохи Разума». См. также обзор этой темы в кн.: *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя. — Статьи и заметки 1960—1990. — Евгений Онегин. Комментарии. СПб., 1995. С. 624—627.

<sup>16</sup> Весьма симптоматичны для религиозно-эротических наслоений пушкинского романа его параллели с «Валерией» баронессы Юлии Крюденер, проводимые Набоковым (Op. cit. P. 392) и Л. Вольперт в ее книге: Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 63—64. Оба автора игнорируют, однако, именно мистическую или пиетистскую тенденцию, уже пробивающуюся в любовной лирике «Валерии». Применительно к «Онегину» на нее справедливо указала Е.П. Гречаная, которая к своему под-

сентименталистско-рационалистический пафос любовного чувства. Кроме того, послание Татьяны полностью свободно от французско-классицистской — и отчасти католической — каталогизации душевных движений, присущей Руссо, у которого в соответствующих разделах переписка любовников вдобавок представляет собой сложный коммерческий подсчет сбалансированных моральных и сексуальных ценностей, с дефлорацией как главным торговым призом, мерцающим в отдалении («Возьми суетную власть, друг мой, мне же оставь честь. Я готова стать твоей рабою, но жить в невинности, и не хочу приобретать господство над тобою ценою своего бесчестия»; «Будь я благоразумна, я б еще больше остерегалась жалости, нежели любви. Меня гораздо сильнее трогает ваше уважение, нежели восторги»; «Здравый смысл требует от вас жертвы, которой я прошу от имени любви» и т.д.).

Отчетливо религиозные сентенции в романе Руссо довольно редки<sup>17</sup>. К ним относится найденное исследователями пушкинское заимствование: «То воля неба, я твоя». Набоков указал также на другое сходство: в письме Татьяны, как и в 26-м письме Сен-Пре, дается значимый переход от «вы» к «ты». Лотман по этому поводу уточняет, что «стилистический эффект такой замены в русском и французском текстах не адекватен»<sup>18</sup>. Можно добавить, что у Пушкина он вообще выполняет иную функцию. Обращением на «вы» означены те обрамляющие строки послания, где наличествует светская или секулярная любовная топика. Зато в главной, центральной части письма, содержащей обращение на «ты», перед нами возникает иной, полумистический текст, в котором экзальтированное томление невесты Христовой переносится на Онегина (любопытно, к слову сказать, что эти стихи написаны тогда же, когда Пушкин иронизирует над явно заинтересовавшей его религиозно-эротической фразеологией Глинки):

---

робному разбору текстуальных аналогий прибавила резюмирующее замечание: «Образ Густава [герой романа Ю. Крюденер] проглядывает в “Евгении Онегине”, когда речь идет об идеальной, “безмерной”, сопряженной со страданиями любви». — *Гречаная Е.П.* Юлия Крюденер и ее роман // Юлия Крюденер. Валери, или Письма Густава де Линара Эрнесту де Г. (М., 2000. С. 390).

<sup>17</sup> Дени де Ружмон, отмечая важность любовных переживаний в «Новой Элоизе» для последующего становления романтизма, подчеркивает все же, что в отличие от последнего они носили еще сентименталистский, а не мистический характер. — *Op. cit.* P. 217.

<sup>18</sup> *Лотман Ю.М.* Евгений Онегин. Комментарии // Указ. соч. С. 625.

Другой!.. Нет, никому на свете  
Не отдала бы сердца я!  
*То в вышнем суждено совете...*  
*То воля Неба:* я твоя;  
Вся жизнь моя была залогом  
Свиданья верного с тобой;  
Я знаю, *ты мне послан Богом,*  
*До гроба ты хранитель мой...*

Здесь безошибочно распознается канонический образ *ангела-хранителя* (в рукописи говорилось прямо: «Ты Ангел, ты хранитель мой»). По своему молитвенно-эротическому напряжению эти фрагменты напоминают разве что вышеупомянутую книгу «О подражании Христу»: «Пробуди сердце мое зовом Твоим и вырви меня из тяжкого оцепенения!»; «О Боже мой, Любовь вечная, все благо мое, блаженство мое нескончаемое, страстным желанием горю воспринять Тебя в <...> трепетном благоговении <...> Хочу Тебе верить себя самого от всего сердца. Вот почему приношу и отдаю Тебе упоение радости своей, пламенные чувства, восторги души, видения небесные, озарения духовные».

Ср. далее у Пушкина:

*Ты в сновиденьях мне являлся,*  
Незримый, ты уж был мне мил.  
*Твой чудный взгляд меня томил.*  
В душе твой голос раздавался  
Давно... Нет, это был не сон!  
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,  
Вся обомлела, запылала  
И в мыслях молвила: вот он!

Гречаная совершенно убедительно прослеживает этот мотив метафизического предчувствия, ожидания и узнавания к предсмертному письму Густава из романа Крюденер<sup>19</sup> (проникнутому, в свою очередь, сильным влиянием «Подражания»). Спиритуалистические, религиозные черты Татьяны, сказавшиеся в ее письме, часто упоминаются в пушкинистике; Позов связывает их с особой, софийно-эротической религиозностью Пушкина. Позволю себе внести в эту несколько аморфную оценку одно уточнение

<sup>19</sup> Гречаная Е. П. Указ. соч. С. 389.

принципиального свойства: *Татьяна* в самом прямом смысле слова *молится* *Онегину*, буквально делая его своим божеством.

Уподобляясь ангелам, святым угодникам или самому Христу, мистический, вымечтанный Татьяной, Онегин споспешествует ей в делах христианского милосердия и, на правах сакрального образа, проникает в самую ее молитву:

Не правда ль? Я тебя слыхала:  
Ты говорил со мной в тиши,  
Когда я бедным помогала  
Или *молитвой* услаждала  
Тоску волнуемой души?  
И в это самое мгновенье  
Не ты ли, милое виденье,  
В прозрачной темноте мелькнул,  
Приникнул тихо к изголовью?  
Не ты ль, с отрадой и любовью,  
Слова надежды мне шепнул?

Визионер, особенно еще не стяжавший духовного опыта, всегда испытывает драматические сомнения относительно природы своих видений — являются ли они истинной встречей с Божеством либо только дьявольским искушением. Именно в этот недоуменный духовидческий регистр переводится у Татьяны клишированная амбивалентность типового романтического героя:

Кто ты, мой ангел ли хранитель  
Или коварный искуситель:  
Мои сомненья разреши.  
Быть может, это все пустое,  
*Обман неопытной души!*  
И суждено совсем иное...

Исследователи возводят эти страхи и колебания к собственно книжным впечатлениям героини, начитавшейся Ричардсона и проецирующей образ Онегина либо на добродетельного Грандисона, либо на искусителя Ловласа (сходные сомнения, кстати, испытывает поначалу и Юлия у Руссо). Однако стоит напомнить, что эти полярные персонажи в конечном итоге являют собой лишь очередное литературное перевоплощение библейских Ангела и Сата-

ны, то есть тех самых религиозных антагонистов, которые прямо упоминаются в молитвенных грезах Татьяны (ср. ранние варианты: «Кто ты, мой ангел ли хранитель / Иль демон, сердца искушитель?»; «Иль только *Демон-Искуситель?*). В «Онегине» вынесены в метафорический план те же противоборствующие силы, что еще ранее были сюжетно задействованы в «Гавриилиаде»: архангел и бес. О Марии там говорилось: «С ее души не сходит образ милый, / К архангелу летит душой унылой», — но вместо иконописного Гавриила (ср. двойную семантику слова «образ») к ней приходит змей-искушитель.

Как адресат молитвенного обращения, Онегин, в свою очередь, заменяет Татьяне икону:

Но так и быть! Судьбу мою  
Отныне я тебе вручаю,  
Перед тобою слезы лью,  
*Твоей защиты умоляю...*

Через несколько лет в «Жил на свете рыцарь бедный...» Пушкин открыто претворяет такую же любовную мольбу в настоящую молитву перед настоящей иконой:

Проводил он целы ночи  
*Перед ликом пресвятой,*  
Устремив к ней скорбны очи,  
*Тихо слезы лья рекой.*

Для того чтобы понять, насколько резкий сдвиг произвел автор «Онегина» в самой религиозной тональности любовного призыва, стоит, помимо того, сопоставить процитированные выше строки романа с типологически близким, казалось бы, фрагментом из «Светланы» Жуковского, где сюжет о любовной ностальгии также строится посредством последовательной смены личных местоимений, — в данном случае, на переходе от третьего лица ко второму:

«Как могу, подружки, петь?  
Милый друг далеко;  
Мне судьбина умереть  
В грусти одинокой.  
Год промчался — вести нет;  
Он ко мне не пишет;



Ах! А им лишь красен свет,  
 Им лишь сердце дышит...  
 Иль не вспомнишь обо мне?  
 Где, в какой ты стороне?  
 Где твоя обитель?  
 Я молюсь и слезы лью!  
 Утоли печаль мою,  
 Ангел-утешитель».

Текстуально данный пассаж превосхищает, конечно, зов Татьяны («Перед тобою слезы лью, / Твоей защиты умоляю...»), однако между ними имеется серьезное различие. Если Жуковский за счет скользящего «ты» только сближает образы ангела и отсутствующего возлюбленного, не решаясь преступить опасную грань, то Пушкин завершает намеченный тут процесс сакрализации земной любви, непосредственно идентифицируя первого со вторым (уже вслед за ним аналогичную подмену произведет в «Таинстве дружбы» Шевырев со своим «другом-хранителем»).

В ранних редакциях романа религиозная природа этого экстаза проступала еще яснее:

Ты мне внушал мои моления,  
 [Любви] небесной [чистый] жар.

Более того, в белой рукописи письмо включало в себя прозрачные аллюзии и на катехизис с его трилистником: вера, надежда, любовь. Во всех вариантах слово «надежда» пишется с большой буквы:

Когда Надежду я имела  
 Когда Надежду бы имела  
 Когда б Надежду лишь имела.

Но далее так же обозначается «вера»:

Ты мне внушал мои моления  
 И Веры благодатной жар.  
 Надежд и Веры сладкий жар  
 Они твои; они твой дар.

Недостающее здесь слово «любовь» и представляет собой суммарную, итоговую тему послания Татьяны — толь-

ко вместо Бога эта христианская любовь обращена на Онегина. Приведу, в качестве параллели, цитату из введения Филарета (Дроздова) к его знаменитому катехизису (выпущенному впервые в 1823 г., т.е. незадолго до того, как Пушкин написал третью главу своего романа): «Можно принять за основание [благочестия] изречение Апостола Павла, что все занятия Христианина в настоящей жизни должны составлять сии три: вера, надежда, любовь. “Ныне же пребывают вера, надежда, любовь: три сия”. — 1 Кор. 13:13»<sup>20</sup>. Соответственно и выстроен трехчастный катехизис Филарета, а открывается он Символом Веры.

Стихотворение о Рыцаре бедном окончительно высвечивает катехизическую подоплеку слов Татьяны, ибо в нем содержится аналогичный понятийный набор, только введенный в сферу куртуазного эротизма:

Полон верой и любовью,  
Верен набожной мечте,  
Ave, Mater Dei — кровью  
Написал он на щите.

Легко заметить, что «набожная мечта» здесь заменяет и фонетически кодирует предосудительную, а потому неупомянутую *надежду*.

В следующих стихах письмо Татьяны звучит как скорбный библейский псалом, как романтизированный зов *de profundis*:

Вообрази: я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
Рассудок мой изнемогает,  
И молча гибнуть я должна.  
Я жду тебя: единым взором  
Надежды сердца оживи,  
Иль сон тяжелый перерви,  
Увы, заслуженным укором.

И, наконец, в заключительных строках воспроизводится инициальный мотив «вручения». Выше говорилось: «Судьбу мою / Отныне я тебе вручаю»; теперь сказано:

<sup>20</sup> Цит. по изд.: *Митрополит Филарет*. Пространный христианский катехизис православных католических Восточных церкви. Варшава, 1930. С. 16 (Репринт).

Но мне порукой ваша честь,  
И смело ей себя вверяю...

Ср. в черновой рукописи:

Я смело вам себя вручаю...

Во всех этих случаях признание Татьяны, будучи, по существу, религиозной формулой, подразумевает вручение себя Онегину как субституту божества; ср. в приведенной ранее цитате из «Подражания Христу»: «Хочу Тебе вверить себя самого от всего сердца». Как по совершенно другому поводу замечает Лотман, традиционная декларация о «вручении» своей личности равнозначна ее покорному приобретению к иному — непрерываемо авторитарному — началу<sup>21</sup>. В «Евгении Онегине» готовностью Татьяны вручить себя «чести» героя акустически подготовлен и мотив *части*, причастности, разработанный здесь совсем иначе, чем в соответствующих строках о Рыцаре. Герой стихотворения, прошедший жизнь в заветах парадоксальной эротической набожности, как мы помним, умер без причастия, ибо питал надежду на соединение вовсе не с Христом, а с его Матерью (и та, действительно, «впустила в царство вечно / Паладина своего»). В «Евгении Онегине» же рисуется как раз та ситуация, при которой мотив причастия, евхаристии, удержанный тут на ассоциативном уровне, обретает положительное сюжетное решение.

Автор «Подражания Христу» завершает свою бурную эротическую исповедь темой вожделенного соединения с Телом Христовым в таинстве причастия, посредством которого он сокращает разделяющее их расстояние. Евхаристия описана при этом как небесный жар — и одновременно как «источник», утоляющий пересохшие уста (конечно, с опорой на Пс. 41:2 и Ин. 4:14; 7:37): «Каждый, кто приблизится к пылающему огню, согреться от его жара <...> приложу уста хотя бы к струйке малой, чтобы уловить хоть каплю от небесного источника и немного умерить жажду, а иначе высохну я!» Ср. у Пушкина:

Татьяна то вздохнет, то охнет,  
Письмо дрожит в ее руке;  
*Облатка розовая сохнет*  
*На воспаленном языке.*

<sup>21</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 625.

Все дело в том, что облатка — не только клейкий кружок для запечатывания писем, но и католическое причастие, Тело Христово. И приобщение к *телу*, предошущение физической любви, образует собой скрытый план всего послания.

Разумеется, Онегин своей реакцией на девичье письмо разрушает религиозные ассоциации, владеющие воображением Татьяны; но отсюда вовсе не следует, будто Пушкин принципиально отвергал романтическую тенденцию к прямому отождествлению сакрального и эротического рядов<sup>22</sup>. Однако те образы, в которые облекалось у него их соединение, не имели ничего общего с аскетической экзальтацией других романтиков. Диапазон любовной теологии Пушкина огромен — от подземных божеств (Прозерпина) до небесных христианских персонажей. В одном случае Рыцарь по-земному влюбляется в Мадонну, в других — наоборот, земная возлюбленная идентифицируется с Богородицей как олицетворением чарующей женственности. Мадонна и Венера взаимозаменяемы:

Ты богоматерь, нет сомненья,  
 Не та, которая красой  
 Пленила только Дух Святой,  
 Мила ты всем без исключенья;  
 Не та, которая Христа  
 Родила, не спросясь супруга.  
 Есть бог другой земного круга —  
 Ему послушна красота,  
 Он бог Парни, Тибулла, Мура,  
 Им мучусь, им утешен я,  
 Он весь в тебя — ты мать Амура,  
 Ты богородица моя.

(1824)

Давно замечено, что этим эротическим кумирам подвластны — по крайней мере, у раннего Пушкина — все, включая христианских священнослужителей:

Чему дивиться тут? Харита  
 Улыбкой дряхлость победит,

<sup>22</sup> Лотман Ю.М. «Договор» и «вручение себя» как архаические модели культуры // Избранные статьи: В 3 т. Т. III. Таллинн, 1992. С. 335—345.

С ума сведет митрополита  
 И пыл желаний в нем родит.  
 И он твой встретит взор волшебный,  
 Забудет о своем кресте  
 И нежно станет петь молебны  
 Твоей небесной красоте.

(К Огаревой, 1817)

Так ли уж сильно эти «молебны» отличаются от любовной молитвы, которую Татьяна творит перед мысленным образом Онегина? Казалось бы, в разряд «кошунств» безоговорочно попадает «Гавриилиада», в которой поочередно изображены соития евангельской Марии с бесом, Гавриилом и Богом. Однако в такой же степени, в какой здесь можно говорить о *parodia sacra* или о непристойной профанации евангельских персонажей, речь могла бы идти о встречной сакрализации эротики в творчестве Пушкина. Последний из перечисленных эпизодов «Гавриилиады», где Бог-Отец выступает в виде благовещенского голубя, ощутимо переключается с абсолютно «языческими» (и уже ничуть не пародийными) стихами о Леде — с той разницей, что вместо христианского голубя там действует лебедь, в которого перевоплотился Зевс. Другой пример взаимодействия высокого и травестийного планов: сюжетные перипетии *Марии в «Гавриилиаде»* со сменой брачных партнеров, попав в бытовой контекст «Мятели», трансформировались в супружеские злключения *Марии Гавриловны*.

Когда Пушкин, называя свою невесту Мадонной, говорил о ней: *«чистойшей прелести чистойший образец»*, то он не мог не учитывать, что в таком оксюморонном сочетании «чистота» скомпрометирована бесовской «прелестью»; но, вероятно, это его не беспокоило. В его сексуальном пантеоне сакральные и демонические фигуры — Татьянины «ангел» и «искуситель» — вообще с легкостью дополняют и заменяют друг друга, а расслоение между ними может носить подчеркнуто иронический характер. Ср. в концовке «Гавриилиады» пародийно-молитвенное обращение автора к архангелу Гавриилу: *«Храни меня, внемли мое моленье! <...> Не то пойду молиться сатане!»*

Все сказанное можно рассматривать и как дополнительные доводы в пользу старой теории о «язычестве Пушкина». С точки зрения данной работы это последнее представляет собой некий индивидуальный опыт по созданию синкретической религии эроса.

## Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования)\*

«Гоголь необычайно видел вещи», — констатирует Ю. Тынянов. И добавляет: «Гоголь улавливает комизм вещи»<sup>1</sup>.

Как показал А. Белый, *вещь* у Гоголя наделяется специфическим смыслом, неадекватным ее фабульно-прагматическому значению в реально-бытовом плане. Каждой вещи присущ особый символический код, придающий ей суверенное значение в системе гоголевского мироустройства<sup>2</sup>. С этим связана и такая особенность, как второй план вещной метафоры и параллелизма<sup>3</sup>; вещь как будто проецируется в собственные потенции. В вещи заложена возможность инобытия, и на изломах вещных впечатлений развивается гоголевская фантастика.

Этот вопрос восходит в конечном счете к более общему — к вопросу о неразличении *живого* и *мертвого* в гоголевском творчестве, впервые поставленному В. Розановым: «На этой картине совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они. Но они неподвижны»<sup>4</sup>. В непосредственной связи с этими взглядами Розанова находятся изыскания В. Гиппиуса о зависимости творчества раннего Гоголя от украинского кукольного театра<sup>5</sup>. На многие

---

\*Slavica Hierosolymitana. 1978. № 3.

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 417.

<sup>2</sup> «Дар единственного по органичности заключения натурализма с символизмом был присущ Гоголю, как никому». — Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 45.

<sup>3</sup> Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 413.

<sup>4</sup> Розанов В.В. О Гоголе. 1906. С. 13.

<sup>5</sup> Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 30—31.

черты приема овеществления указывал также В. Виноградов<sup>6</sup>.

Нелишне заметить, что концепция Розанова, по сути дела, явилась лишь прояснением сжатой и четкой характеристики гоголевских героев, данной Ф.В. Булгариным: «*истуканы небывалых существ*»<sup>7</sup>.

Мы далеки здесь от постановки сложного и, вероятно, неблагоприятного вопроса о философских взглядах Гоголя (предположительно опосредствованное знакомство с философией Гегеля и с шеллингианством), но с уверенностью можно заявить, что конкретная «идея», мотив, тот или иной смысл обретают у Гоголя вещно-образное выражение, гипостазируются<sup>8</sup>. Разумеется, здесь важна *совокупность вещей* («среда»), которая предстает в качестве силового поля, деформирующего те или иные вещь-образы. Скажем, чубук Ноздрева («Мертвые души») принадлежит к совершенно иному семантическому полю, нежели генеральский чубук в «Коляске». То же и со знаменитыми гигантскими шароварами в «Тарасе Бульбе» и в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: в первом случае образ олицетворяет идею «высокой бесконечности», обретшей материальное выражение, во втором — наоборот, идею «пошлой вещественности», проецируемой в дурную бесконечность. В «Мертвых душах» все имущество и поместье конкретного помещика (включая, между прочим, и крепостных крестьян) тождественно его «духовному имению»<sup>9</sup>. (Достаточно упомянуть «медвежью мебель» Собакевича или халат Плюшкина.) Совокупность вещей как целостность не всегда равноценна их простой сумме: так, «Россия» (конгломерат «мертвых душ») неравнозначна «Руси»-тройке.

«Душа» — это, по существу, высокий аспект вешного образа. Она может быть как негативной, «черной» (такова «пропащая душа» колдуна в «Страшной мести»), так и «светлой». В любом случае душа — набор «высоких предметов» (и, как таковая, она неизбежно «материальна») —

<sup>6</sup> Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя // Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 280 сл.

<sup>7</sup> Северная пчела. 1842. № 279.

<sup>8</sup> Ср.: «Одни только древние ваятели удержали высокую идею красоты <...> в своих статуях». — Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР. Т. III. 1938. С. 248. Все дальнейшие ссылки приводятся по этому изданию.

<sup>9</sup> См.: Анненский Инн. «Эстетика мертвых душ» // Аполлон. 1911. № 8.

либо трагедийно-романтических, либо христианизированных «житийных» овеществленных страстей, добрых дел, «святого искусства», идей церковности и т.п. Банально-бытовой подтекст лишает вещный образ «права на духовность», делает человека «бревном».

*Вещь* расположена в центре гоголевского мироздания. «Одухотворение» личности синонимично *оживлению* трупа (возвышению вещи): «Они говорят, что церковь наша безжизненна. — Они сказали ложь, потому что церковь наша есть жизнь; но ложь свою они вывели логически, вывели правильным выводом: мы трупы, а не церковь наша, и по нас они назвали и церковь нашу трупом» (VIII, 245).

«Черная душа» есть производная сумрачных иррациональных сил, и ее существо ориентировано в демонический «антимир» замогильного бытия, населенный титаническими мертвецами («Страшная месть», «Вий»). Это «антижизнь». (Символизация может осуществляться и менее драматическими средствами; в «Портрете», к примеру, демоническое зло легко трансформируется в пошло-бытовое: по дьявольскому наущению Чартков пишет пошлые *бездушные* картинки.) Точно так же смена порядка вещной иерархии способна создать иллюзию оживления: именно так ощущается переход *носа* в *чин*.

Характерное для себя решение дает Гоголь канонической теме «раздора мечты с существенностью» в повести «Невский проспект». Текст разделен на два сегмента, сюжетно-тематические рисунки которых образуют оппозицию. Первый сегмент посвящен теме обретенной и утерянной Психеи (красавица в мечтаниях Пискарева предстает как «ангел-хранитель», «божество»); «Психея» оборачивается бесчувственной камелией (в черновом варианте сказано — «бесчувственная замерзшая душа» — III, 365), а окружающий мир — вульгарным сборищем пошлых человеко-вещей. Любопытно, что признак вещности тут выпячен до гротеска: «во всех комнатах все сидели тузы за вистом, погруженные в мертвое молчание» (III, 27); «чиновник, который был вместе и чиновник, и фагот» (III, 28). Вторая часть антитетична первой и пародирует ее: поручик Пирогов ищет телесных удовольствий; недаром искомый объект — жена немца-ремесленника, то есть человека, профессия которого заключается в изготовлении вещей. Таким образом, описание «выставки» частей тела и вещей, служащее вступлением к повести, служит одновременно и ее рамкой.



Останавливаясь на вопросе о функции вещей в поэтике Гоголя, мы должны, однако, сделать оговорку. Нужно учитывать, что любой структурный элемент гоголевской прозы способен, семантизируясь, «доразвиться» до цельного художественного образа. «Вещность» интересует нас прежде всего в плоскости наглядного, предметно-пространственного выражения — объективизации — художественных идей, — точно так же как предметно-пространственная данность гоголевского мира представляет интерес в плоскости ее семантизации.

Рассматривая в целом само творчество Гоголя как художественно-мифологическое отражение (раскрытие) его личности, мы отдаем себе отчет в уязвимости подобной позиции: ведь, по существу, творчество любого писателя в той или иной мере всегда интроспективно. Однако особое и едва ли не уникальное своеобразие Гоголя заключается в отчетливом осознании им своего творческого процесса как рефлексии и в осмыслении конструируемой им художественной реальности как реальности своего внутреннего мира. «И у автора, пишущего сии строки, — признается Гоголь, — есть страсть, — страсть заключать в ясные образы приходящие к нему мечты и явления в те чудные минуты, когда, вперивши очи в свой иной мир, несется он мимо земли и в оных чудесных минутах, нисходящих к нему в его бедный чердак, заключена вся жизнь его и, полный благодарных слез за свой небесный удел, не ищет он ничего в сем мире, но любит свою бедность сильно, пламенно, как любовник любит свою любовницу» (2-я черновая редакция «Мертвых душ», VI, 574).

Должно было возникнуть — и возникло — противоречие между спецификой внутренней реальности мира Гоголя и той внешней реальностью, к которой обращалось его творчество; возникло явление *некоммуникативности* гоголевского языка («Нос» — наиболее яркое тому доказательство), когда многие образы Гоголя оставались для читателя загадкой. Сначала эти загадки исследователями попросту молчаливо игнорировались; затем их научились классифицировать, называя проявлениями то гоголевского «юмора» (И. Манделштам, А. Слонимский), то гоголевского «ужаса» (В. Розанов, Д. Мережковский, ранний А. Белый) — последнее, пожалуй, справедливей, — то «игрой стиливых приемов» (Б. Эйхенбаум). Настоящий переворот в этом отношении произвело исследование А. Бе-

лого «Мастерство Гоголя» — замечательный образец прочтения гоголевских текстов.

Одно из заданий настоящей работы — отметить и объяснить некоторые «загадки Гоголя», возникшие вследствие изоцированной субъективности гоголевского творчества. И хотя сама творческая личность Гоголя испытала бесспорное воздействие сугубо «внешних» факторов — украинского (и, по-видимому, балканского) фольклора, литературной традиции (проблема «влияний»), биографических и социальных обстоятельств, — мы ограничимся имманентным анализом гоголевских произведений. Намеренно сужая задачи исследования, акцентируем внимание на творческой индивидуальности этого нового, еще мало изученного Гоголя.

Мы выдвигаем понятие *зеркальности* в качестве одного из ведущих структурных признаков поэтики Гоголя. При этом выявляются следующие аспекты зеркальности в гоголевской поэтике:

1) Полная адекватность идеи (сущности) и ее образного выражения (типа: «горец <...> вольный как воля» — VIII, 53). Здесь в первую очередь нас будет занимать чисто хронотопический<sup>10</sup> план раскрытия (опредмечивания) идеи.

Мы вправе предположить, что опредмечивание антагонистических идей порождает изоморфную — симметрическую — организацию пространства.

2) Как любая организующая идея, как любой конструктивный принцип гоголевской поэтики, сама идея отображения понятия в образе получает у Гоголя свое предметно-пространственное выражение — непосредственно в образе *зеркала*, или любого его эквивалента. Вследствие этого выдвигается вопрос о чрезвычайно сложной сюжетной и фабульной функции зеркал и пространственных отражений у Гоголя.

3) Поскольку неизбежно возникает антиномия между *статикой* заданной идеи конкретного образа или произведения в его целом и сюжетной *динамикой* образа или повествования, проблема реализации идеи интерпретируется нами как вопрос о соотношении статических, «рамочных» форм ее фиксации с динамическими формами ее становления в сюжете, — прежде всего в плане непосредственно хронотопического воплощения.

<sup>10</sup> Понятие художественного хронотопа сформулировано М. Бахтиным. — См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.

4) Диалектическое становление идеи, в свою очередь, динамизирует и деформирует ее предметно-пространственную объектность. Создается эффект нарочитой неадекватности или асимметрии заданной изначально идеи и ее предметного отражения в образе. Это — тот случай, когда в одном понятии открывается или содержится другое, часто противоположное (элементарные примеры: нос в хлебе, фиалки на дне чичиковской табакерки). Здесь нужно отличать эволюцию образа (представляющую последовательную и целеустремленную реализацию его внутренних потенций) от его «карнавального», «масочного» оборотничества — хотя абсолютно строгой границы между ними провести, конечно, нельзя. Ко второму типу в чистом виде относятся многие ранние повести Гоголя; сюда же примыкает «Вий».

Принцип зеркальности претерпел в процессе творческой деятельности Гоголя известную эволюцию. От осознанной игровой интроспекции раннего периода Гоголь двигался к «реалистическому» переосмыслению своего творчества, интерпретируя его как художественное отражение внешней действительности, воспроизведенной в собственной душе художника. Столкновение и борьба этих тенденций особенно заметны в «Ревизоре» и «Шинели», где зеркало художественной интроспекции Гоголь силился представить зеркалом внешней, «объективной» реальности. В то же время Гоголь понимал ирреальность и фиктивность «своего иного мира»: его «мир идей» не был материальным; в самом прямом значении этого слова он был *выдуман* Гоголем.

Следует подчеркнуть: заведомая и «нарочитая» фиктивность гоголевского мира, о которой пойдет речь в работе, не есть следствие его «фантастичности»; напротив, фантастика явилась следствием авторского осознания художественного мира как фикции действительности.

Сказанное дает нам возможность охарактеризовать хронотопические особенности гоголевских произведений. Хронотоп, будучи элементом сюжетной прагматики, является вместе с тем коррелятом «правдоподобия»: сама фиктивность пространственно-временных связей призвана напоминать о том, что единственной бесспорной реальностью произведения остается нематериальная реальность «мира идей». Заметим, что конструктивное значение этого приема — назовем его приемом фиктивного хронотопа — резко усиливается именно в тех произведениях, где наи-

более отчетливо выражен принцип зеркальности («Нос», «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Ревизор», «Мертвые души»).

Но гоголевское творчество, несмотря на свою «гиперсубъективность», так или иначе должно было моделировать и внешний мир, реалии которого оно адаптировало. Художественный мир идей, «материальная» сущность которого — *небытие*, становится в глазах Гоголя адекватным отражением мира, идеей (сущностью) которого является *бездуховность*. Бездушный же мир, статичный и омертвевший в своей косности, представляет собой фикцию настоящего бытия и, следовательно, фикцию настоящего хронотопа.

И все же, повторяем, прием фиктивного хронотопа в большей степени был обусловлен «технологией» художественного процесса, нежели «социальной идеологией» гоголевского мировосприятия. Метод объективации и гипостазирования, лежащий в основе гоголевской поэтики, с самого начала ставил под сомнение «объективную реальность» пространственно-временных отношений. Функцию времени у Гоголя выполняет темпорально окрашенная последовательность идейно-образных связей, организующих сюжет.

В раскрытии ахронности сюжетного действия, с одной стороны, и произвольного характера пространственных построений — с другой, и состоит прием фиктивного хронотопа (который, как будет показано, в свою очередь, восходит к гоголевскому *приему фикции*, открытому А. Белым).

Другим проявлением фиктивности хронотопа служит его дискретность, легко объясняемая все тем же принципом гипостазирования. В гоголевских произведениях, как в мифах, происходит сюжетная семантизация пребывания героя в каждом локусе хронотопа. (В частности, характерной приметой дискретности художественного пространства представляется излюбленный Гоголем горный ландшафт, изобилующий всевозможными «провалами».) Однако в некоторых случаях идея движения как таковая получает самостоятельное и самоценное хронотопическое выражение — «полет», долженствующий символизировать одухотворение героя.

Мы снова, таким образом, приходим к оппозиции живое-мертвое. Поскольку мир Гоголя — фикция, то тогда, разумеется, «фиктивны» и его обитатели. Их «омертве-

лость» — не только воплощение бездушной материальности внешнего мира. «Мертвость» гоголевских героев — это прежде всего *метафора их несуществования*: «Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: *никак не назвал души умершими, а только несуществующими*» («Мертвые души», VI, 101). Гоголь поступает наоборот. Более подробно с этим вопросом мы ознакомимся при разборе «Шинели».

На пути к «реализму» Гоголь столкнулся с необходимостью оживления своих «дважды мертвых» героев. Миф о Психее и мотив воскресения в той или иной форме присутствуют в большинстве произведений позднего периода.

\* \* \*

Героям Гоголя — вешам-«куклам» — внутренне неподвижным, свойственны скачкообразные перемещения в пространстве, манифестирующем тем самым свою дискретность. Ощущение разрывности хронотопа разрешается в тяге Гоголя к картинности, живописности. Проводя параллель с языком кино, можно уподобить статичные сцены, «картинки» (вроде финала «Ревизора» и вообще всяческих «остолбенелостей») отдельным изолированным кадрам, «фотографиям», а авторскую точку зрения — позиции оператора, свободно перемещающегося по съемочной площадке. Сюжет подается, как монтаж кадров. «Картинка» может быть как плоскостной, двумерной, так и объемной — кукольной. В обоих случаях — это фиксация момента, остановка времени в локализованном пространстве. Но объемная «кукла», в отличие от заведомо статичного двумерного рисунка, конечно, в принципе может двигаться. Поэтому соотношение *плоскость—рельеф* легко интерпретировать как соотношение статики и динамики. Для прозы Гоголя характерны взаимозаменяемость обоих пространственных типов — статичной плоскости и динамичного рельефа, их взаимодействие и переход одного типа в другой. Так, в «Ночи перед Рождеством» кузнец Вакула малюет избиваемого черта; затем черт собственной персоной мстит ему за это. А потом уже и сам Вакула колотит черта — уже не на рисунке, а наяву. В «Страшной мести» буквы в книге отшельника «наливаются кровью», то есть становятся рельефными. И т.д. Сюжет «Портрета» построен на превращении куклы-черта в плоскостную картинку и на обратном переходе картинки в куклу.

Переход плоскости в рельеф, изображения — в движущуюся куклу, сочетается с появлением четвертого измерения — времени. Такой переход идентифицируется с «пробуждением», оживлением неподвижного, неживого образа, — и в «Портрете» прямо говорится об оживлении мертвеца.

Проследим механику этих превращений. Прежде всего нужно сказать несколько слов о гоголевском понимании и восприятии живописи. Гоголь декларирует «верность природе». Однако это вовсе не простое копирование, ибо «неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы» (III, 112). Художник должен «вдохнуть душу» в произведение, найти его высокую идею, «во всем постигнут закон и внутренняя сила» (III, 112). Но эта идея, душа творения, уже заложена в самом авторе: «властительнее всего видна была сила создания, уже заключенная в душе самого художника <...> Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью» (III, 112). Другими словами, создание есть зеркало, в котором отражаются как автор творения, так и предмет, объект его творчества. Именно *зеркало*, а не статичная копия, потому что зеркало, в отличие от статичного изображения, может передать *движение*, а значит, жизнь души прообраза.

Поскольку зеркало передает движение, изменения, оно способно передать и темпоральные понятия, идею времени. (Копия может рассматриваться как частный случай зеркальности.) Зеркальная же *плоскость* сама по себе отличается тем, что двумерное изображение на ней способно *перемещаться* по ее двумерному же пространству. Портрет ростовщика представляет соединение *картинки с зеркалом*. Функцию зеркала выполняют глаза, передающие внутреннее движение, жизнь: «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда» (III, 87). Ведь глаза — это «зеркало души».

«Душа» ростовщика — совсем не человеческая душа, а напротив, само ее отрицание, негатив (ср. в «Страшной мести»: «Не мог бы ни один человек в свете рассказать, что было на душе у колдуна; а если бы он заглянул и увидел,

что там деялось, но уже не досыпал бы он ночей и не засмеялся бы ни разу» — I, 277).

Портрет, детерминированный зеркалом, «оживает», превращаясь в рельеф. Однако эта его «жизнь» на самом деле — *антижизнь*, замогильное бытие<sup>11</sup>. Портрет убивает всех, кто с ним соприкасается.

«Дьявольская» *зеркальность* глаз ростовщика задает тему «роковых зеркал» в повести. Получив от черта деньги, Чартков, «как ребенок, стал обсматривать себя беспрестанно»; «нанял, не торгуясь, первую попавшуюся великолепнейшую квартиру на Невском проспекте, с *зеркалами* и цельными стеклами» (III, 97). В ресторане «обедал подбоченившись, бросая довольно гордые взгляды на других и поправляя беспрестанно *против зеркала* завитые локоны» (III, 97). Вообще подчеркивается (и осуждается) проявившийся у Чарткова интерес к собственной внешности и в особенности его самолюбование: «Уже чудились ему крики: “Чартков, Чартков! видели вы картину Чарткова? Какая быстрая кисть у Чарткова! Какой сильный талант у Чарткова!”» (III, 98). «Роковая *зеркальность*» может выразиться в губительной рефлексии: «Он сделался подозрительным до такой степени, что начал наконец подозревать *самого себя*» (III, 123) — или разрешиться в самоуничтожении: «В порыве исступления и отчаянья он обратил нож *на себя*» (III, 125).

Гоголевским персонажам — да, по-видимому, не только им одним — свойственно как бы достраивать, мысленно дорисовывать свой облик в зеркале до нормативного, желанного, «идеального» образа. Иными словами, изображение (отражение) *нетождественно* облику отражаемого предмета. Зеркальная симметрия уступает место асимметрии. Зеркало «искривляется». Таким зеркалом для персонажей, позирующих Чарткову, служат его полотна. Но поскольку бездушно и мертво само существо оригиналов, мертвы и пошлы их мечтания, воплощенные в чартковских портретах: «Та старалась изобразить в лице своем меланхолию, другая мечтательность, третья во что бы то ни стало хотела уменьшить рот и сжимала его до такой степени, что он превращался, наконец, в одну точку, не больше булавочной головки» (III, 106). «Один требовал себя

<sup>11</sup> Ср. в редакции «Арабесок»: «Темные глаза нарисованного старика глядели так живо и вместе мертвенно, что нельзя было не ощутить испуга» (III, 405).

изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми сверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс; гражданский сановник норовил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице и чтобы рука опиралась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: “всегда стоял за правду”» (III, 106—107). И Чартков, ставший бездушным художником, не способен да и не желает одухотворить эти портреты своей творческой волей.

\* \* \*

Много писалось о месте «носологии» в системе гоголевских образов. Неотмеченным осталось, однако, то обстоятельство, что в художественном мире Гоголя *нос* является рельефной «надстройкой» на плоскости человеческого лица. В самом деле, лицо Ковалева представлено как *плоский круг*: «совершенно гладкое место» (III, 53); «место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин. Да, до невероятности ровное!» (III, 62). Фас — плоскость, на которой сливаются, сплющиваются все черты. Вот интересный пример из второй черновой редакции «Мертвых душ» — описание внешности Собакевича: «Цвет лица его был очень похож на цвет недавно выбитого медного пятака. Да и вообще все лицо его несколько походило на эту монету, такое же было сдавленное, неуклюжее; только и разницы, что вместо двуглавого орла были губы да нос» (VI, 401). В черновиках второго тома поэмы давалась портретная характеристика полковника Кошкарёва: «Сам полковник был какой-то чопорный; лицо какое-то чинное, в виде треугольника; бакенбарды по щекам его были протянуты в струнку; волосы, прическа, *нос, губы, подбородок, все как бы лежало дотопе под прессом*» (VII, 101). Ср. также в «Вии»: «“Было всякого”, — отвечал один из сидевших, с лицом гладким, чрезвычайно похожим на лопату» (II, 202). Или в «Записках сумасшедшего»: «У камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды» (III, 204).

Механика гоголевской образности, с ее тягой к моторной гиперболизации, приводит либо к противопоставлению носа — лицу (т.е. человеку), либо к выпячиванию, вытягиванию лица в сплошной нос (см. отрывок «Фонарь умирал...», описание «кувшинного рыла» в «Мертвых душах»).



Этому «нарочитому», провоцирующему положению *носа* в художественном мире Гоголя отвечает и его особая функциональность: нос в некотором роде олицетворяет тенденцию устремлений героя (так, нос — это вектор устремлений Ковалева), возможность выхода героя за пределы его бытия (пространства). Короче говоря, *нос* есть воплощение «идеи» персонажа<sup>12</sup>, его второе я<sup>13</sup>. Естественно, все, что связано с носом (носовые платки, табак, табакерки, запахи и т.п.), приобретает необыкновенно важное значение. А «без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни за окошко!» (III, 64).

Принято считать, что сюжет повести оформлен как система разнородных фабульных инерций, механически соединенных — для вящего «обличительного» или комического эффекта — в единое целое. Ю. Лотман, например, утверждает: «Безусловно, что на уровне сюжета эпизоды сменяют друг друга по принципу абсурдных сочетаний и не образуют непрерывной линии»<sup>14</sup>. Анализ, однако, показывает обратное. Сюжет «Носа» построен на непрерывной игре с зеркалами. Сущность этой игры определяется приемом художественной материализации идеи, широко использованным в повести. Идея, обуревающая Ковалева, составляющая смысл его существования, — это высокий чин, карьера<sup>15</sup>. И поскольку воплощением «идеи личности» в художественном мире Гоголя является нос, именно нос и делается чином, — произошла дематериализация образа, превращение его в «чистую идею»; а потом уже чин — по правилу объективизации — персонифицируется, став чиновником, статским советником, у которого, как и положено человеку, есть свое лицо.

Использование приема объективизации в «Носе» было впервые отмечено В. Виноградовым, указавшим на сюжет-

<sup>12</sup> А. Белый отмечает: «сбоку нос Чичикова — Наполеонов нос; <...> «нос» — один из стереотипов творчества Гоголя: он символ величия ничтожеств; в рассказе «Нос» нос — «все, что ни есть». — *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 244.

<sup>13</sup> «Да ведь я вам не о пуделе делаю объяснение, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе» (III, 61).

<sup>14</sup> Лотман Ю. М. «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» // Ученые записки ТГУ. Вып. 209. Тр. по русской и славянской филологии, XI, Литературоведение. С. 40.

<sup>15</sup> О теме бюрократии в «Носе» см.: *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 283—287.

ную реализацию соединенной с этим словом «двойственности значений»: «Слово “нос”, переместившись в категорию лица, накладывается на образ господина в ранге статского советника. Получается своеобразная “омонимия”, создавшаяся путем поэтического развития одной семантической сферы и, следовательно, тяготеющая к разрешению в единстве»<sup>16</sup>. Однако употребление этого приема в «Носе» значительно глубже, многостороннее и охватывает практически все аспекты повести.

Главным зеркалом, отражающим опредмеченные устремления Ковалева, опять-таки, оказываются его глаза (ведь в них отражается не только внешний, но и внутренний мир героев): «*В глазах* его произошло явление неизъяснимое <...> Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, *все перевернулось у него в глазах*» (III, 54). Последнее замечание вполне справедливо: во всем виновато *перевернутое зрение*: «перевернутыми глазами» Ковалев смотрит в «реальные» зеркала, расставленные по всей повести.

Но помимо своих замечательных свойств нос — также и существеннейшая часть лица Ковалева, то есть его «личности»: герой Гоголя обычно изоморфны собственной внешности; «характер» вещи запрограммирован ее формой, раскраской и т.п. и потому неизменен<sup>17</sup>. Радикальное изменение внешности куклы сопряжено с опасностью ее «поломки», гибели: таково предсмертное старческое преобразование Товстогуба. Прокурор в «Мертвых душах», у которого «на поверку <...> всего только и было что густые брови» (VI, 219—220), скончался едва ли не от того, что одна из этих бровей приподнялась с «вопросительным выражением» (VI, 210). Поломка куклы — источник драматизма «Повести о капитане Копейкине».

Процитируем свидетельство Гоголя: «Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности» («Авторская исповедь», VIII, 446).

<sup>16</sup> Виноградов В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». Указ. соч. С. 32.

<sup>17</sup> Полезно привести здесь рассуждение о том, что черные бакенбарды принадлежат «одной только иностранной коллегии» («Невский проспект»), или то, что Петрушка имел «крупный нос и губы» «по обычаю людей своего звания» («Мертвые души»).

Один из многочисленных парадоксов «Носа» заключается в том, что, имея лицо и «внутренний мир», Ковалев, по существу, не является личностью. Он представляет от некоторого типа — типа коллежских асессоров, характеризующегося подчеркнутой социальной респектабельностью и восходящего к определенной иерархической общности. В этом плане он сильно отличается от таких гоголевских героев, как, скажем, Хома Брут, которым Гоголь пытался придать некую — весьма относительную — психологическую характеристику. Здесь же сама условность «психологии» намеренно обнажена: Гоголь как бы безуспешно силится «индивидуализировать» Ковалева. В итоге карьеристский зуд героя выглядит его индивидуальностью, а манера носить печати — чертой характера. Ковалевское *лицо* — не более как физиономическое выражение его социального статуса. Ковалев — персонифицированная безличность.

Однако та *разновидность* типа, к которой принадлежит Ковалев, отличается некоторой неустойчивостью статуса: это не совсем полноценные, *кавказские* коллежские асессоры. На Кавказе заслужить чин было гораздо проще. Кроме того, Ковалев «два года только еще состоял в этом звании <...>, а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором» (III, 53). Эта вот неустойчивость и сообщила образу Ковалева динамику карьеризма, реализовавшуюся в бегстве носа.

Лицо, воплощающее в себе тип, характеризуется в первую очередь бакенбардами. «Бакенбарды у него были *такого рода*, какие и теперь еще можно видеть у губернских, поветовых землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности и, вообще, у всех тех мужей, которые имеют полные румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: *эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямононько доходят до носа*» (III, 53—54).

Итак, персонифицированный тип, взятый в статике, есть целокупность бакенбард, щек и носа; исчезновение последнего разрушает «майорскую гармонию» фигуры Ковалева. В то же время амбициозная респектабельность типа передана в фиктивной динамике движения бакенбард — к носу (щеки — «путь прохождения» бакенбард). Нос Ковалева сбежал — и его *бакенбардам некуда идти*; «путь» обрывается в пустоту. Сущностное, идейное же назначение очеловеченного Носа превращает его в ковалевскую «Психею», в зримый облик сокровенной мечты.

Лицо, утратив свою наиважнейшую особенность, перестало быть воплощением статуса: теперь это просто «гладкое место». Вот почему квартальный говорит Ковалеву: «если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу» (III, 66). Ведь у Ковалева действительно нет носа (как, впрочем, и бороды<sup>18</sup>). Лицо стерто. Остался лицевой «блин», который Ковалев заботливо прикрывает платком. Скрывает свое лицо и «беглец»: «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник» (III, 55).

С остальными персонажами дело обстоит не лучше. Например, доктор, посещающий Ковалева, олицетворяет собой стереотип каких-то условно-нормативных качеств медицинского сословия. Оттого-то «Ковалев *не заметил даже лица его* и в *глубокой бесчувственности*<sup>19</sup> видел только выглядывавшие из рукавов его черного фрака *рукавички* белой и чистой как снег рубашки» (III, 70). «Рукавички» — воплощение докторской предвзятости; они и есть лицо доктора<sup>20</sup>. Под стать ему квартальный надзиратель «благородной наружности», персонифицирующий служебные достоинства полицейской власти. И т.д. Слегка «индивидуализирован» разве что образ Ивана Яковле-

<sup>18</sup> Гоголь воспользовался тогдашней синонимичностью слов «борода» и «подбородок»; «может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку, которую вытираю после *бритья себе бороду*», — говорит Ковалев (III, 65). («Нос» дает единственный у Гоголя случай подобного — игрового — смещения этих понятий.) *Подбородок*, выступающий вперед, — достойный «заменитель» носа: ср. лицо Плюшкина. *Такого подбородка, такой «бороды»* у Ковалева нет. Борода — «нос» («идея») подбородка, сбритый цирюльником; с ней заодно «сбрит» настоящий нос. (Между прочим, еще в «Вечерах...» *нос и подбородок* иногда составляли своеобразную «пару». У колдуна в «Страшной мести» «нос *вырос* и наклонился на сторону <...>, *подбородок* задрожал и заострился, как *копье*» (I, 245); у старухи в «Вечере накануне Ивана Купала» «нос с *подбородком* *словно щипцы*, которыми щелкают орехи» (I, 145).

<sup>19</sup> «Глубокая бесчувственность», не позволяющая разглядеть человеческого лица, заменяется в некоторых произведениях «дьявольским наваждением». «Вечер накануне Ивана Купала»: «Он не мог даже вспомнить лица его: так обморочила проклятая бесовщина» (I, 147).

<sup>20</sup> Ср. сходный пример в «Мертвых душах»: «господин был встречен трактирным слугою, или половым <...>, живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо» (VI, 8). «Вертлявость» — лицо полового. Характерна и угроза, с которой Чичиков обращается к Селифану: «я тебе такую дам потасовку... сам на себе лица не увидишь!» (VI, 217). Ср. с «Пропавшей грамотой»: «что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно!» (I, 187).

вича, предлагающий соединение стереотипа «небритого брадоброя» с кое-какими пародийно-«личностными» чертами: «пегим» фраком, пьянством, «цинизмом», да еще дурным запахом.

Но раз все герои «Носа» — бескровные куклы, то они *мертвы*. Вернее даже, не мертвы и не живы.

«Иван Яковлевич был *ни жив ни мертв*» (III, 50).

«Иван Яковлевич стоял *совершенно как убитый*» (III, 50). Никто, кажется, не обратил внимания на главное обстоятельство: потеря носа несколько не мешает Ковалеву *дышать*. Герои «Носа» не «бездыханны», а *бездушны*. Показательна поэтому «безглазость» персонажей. Глаза здесь всего лишь *инструмент* «внутреннего видения», отражение «душевной жизни» бездушных марионеток, а единственный эпитет, связанный с ними, — «сонные» (да еще кватеральный «близорук»).

Дыхание — прерогатива носа, пребывающего в должности «Психеи». Другая его прерогатива — обоняние. Но поскольку слова «дух» и «запах» могут быть синонимами, обе эти функции иногда совмещаются в одной. Такая семантическая игра наблюдается уже в самом начале повести, когда «*запах*» выступает то в прямом, то в переносном значении этого слова.

Повесть и начинается с носа — с носа Ивана Яковлевича: «Иван Яковлевич проснулся довольно рано и *услышал запах горячего хлеба*» (III, 49). В хлебе — нос Ковалева; цирюльник почуял *запах носа*. Ковалевский нос, наделенный способностью «слышать» запахи, сам сделался запахом. Прасковья Осиповна, возмущенная появлением у себя в комнате «отрезанного носа», кричит, угрожая мужу полицией: «Вон его! вон! неси куда хочешь! чтобы я *духу* его не слышала!» (III, 50). Запах — «дух» плоти.

И плоть, ятая в контексте «эротики», персонафицированная женская плоть, становится еще одной — пародийной — ковалевской «Психеей» — «Душечкой»: «Если же встречал какую-нибудь смазливенькую, то давал ей сверх того секретное приказание, прибавляя: “Ты спроси, *душенька*, квартиру майора Ковалева”» (III, 53)<sup>21</sup>. (Дальней-

<sup>21</sup> Кстати, эротические устремления Ковалева соотносятся с его мечтой о повышении статуса. Есть, конечно, существенная разница между обычными любовными похождениями, *подобающими майору*, и его матримониальными заботами. Удачный брак — часть карьеры, и отнюдь не каждая «смазливенькая» годится в невесты: «Майор Ковалев был не прочь и жениться; но только в таком случае, когда за невестой случится двести тысяч капиталу» (III, 54).

ший разбор покажет, что обращение «душенька» гораздо более мотивировано, чем это может представиться с первого взгляда.)

Иван Яковлевич, отличающийся *нечистым запахом*, — подлинный «похититель», виновник бегства носа, главный, по словам квартального, «участник в этом деле». Но ведь цирюльник похищает не просто нос, он похищает душу Ковалева. Цирюльник поневоле выступает в качестве «нечистого духа», в качестве «дьявола».

Особая функция вещей в гоголевском мире привела к специфической функциональности персонажей, связанных с производством или починкой (изменением) вещей, к особой функциональности персонажей-ремесленников. Мастер-ремесленник создает или меняет не только вещи как таковые, но и — с неизбежностью — самую сущность, «идею» вещей. В этом смысле он творец — такой же творец-мастер, как писатель Гоголь, создавший из вещей-образов свой собственный творческий мир. Если же ремесленник сам по себе заведомо плохая (пошлая и мертвая) вещь, если заведомо пошлы и «мертвы» те предметы, которые он делает и чинит, или, наконец, если он ломает портит хорошие, «душевные» вещи, то такой «творец» — дьявол.

Бесспорно, роль дьявола не слишком вяжется с обликом Ивана Яковлевича; но ведь и нос в роли Психеи выглядит ничуть не лучше. В персоне Ивана Яковлевича цирюльник-черт комически совмещается с ничтожным цирюльником-«лакеем», цепенеющим от страха перед всевозможным «начальством». К тому же к финалу повести Иван Яковлевич благополучно очищается от демонической вони. При всем своем курьезном сатанизме он всего-навсего персонифицированная мотивация, невинный «реализатор» авторского замысла. Замысел этот — «обезносить» Ковалева.

Посмотрим, как он реализуется.

Итак, коллежский ассессор, «майор» Ковалев, проснувшись рано утром, «потянулся, приказал себе подать небольшое, стоявшее на столе *зеркало*» — и «увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место» (III, 52—53), напоминающее *«только что выпеченный блин»*<sup>22</sup>.

В тот же самый момент цирюльник Иван Яковлевич, «сделавши значительную мину», принялся резать *только что испеченный хлеб* — и из хлеба вытащил нос Ковалева.

<sup>22</sup> Ср. в «Мертвых душах» зеркало, показывающее «вместо двух чetyре глаза, а вместо лица какую-то лепешку» (VI, 62).

Произошел разлом зеркальной композиции ковалевского лица. Построена необычайно интересная цепь реализованных идей: лицо (без носа) — «совершенно гладкое место» — «только что выпеченный блин» (реализация идеи «гладкости») — «только что испеченные хлебы» (реализация идеи «дело печеное») — хлеб (с носом внутри). Опущая всю линию ассоциативных связей, получаем: хлеб — это лицо<sup>23</sup>. Став «лицом», хлебу, однако, полагалось бы иметь и нос. С другой стороны, если хлеб, помнится, все ж таки «дело печеное», то зато уж нос — «совсем не то». И нос отделяется от хлеба, а точнее, извлекается из него: происходит реализация идеи противопоставления носа (как принадлежности человеческого лица) — хлебу (как «делу печеному»). Другой, косвенный аспект этой реализации — искомое противопоставление носа-рельефа лицу-плоскости («блину»).

Нос, понятно, находится в самой середине хлеба («Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину» — III, 49—50) — точно так же как прежде помещался на лице Ковалева «между двух щек». (Стоит заметить, что домашние — подовые — хлебы имели округлую форму.)

Сначала возникает сама идея «безносицы», воплощенная в образе лица-«блина», а затем — «задним числом» — совершается опредмечивание этого сюжета в фабуле. Данное обстоятельство с неизбежностью корректирует фабульную хронологию превращений носа. Ввиду того что фабульный материал не предлагает никакого удовлетворительного разъяснения сюжетных метаморфоз, сознание читателя постоянно возвращается к исходному моменту повествования. Так задается эффект двойного — «прямого» и «обратного» — прочтения текста. На столкновении

<sup>23</sup> По-видимому, в «генетический код» образа заложена еще одна — реализованная — метафора, не приведенная, правда, в тексте, но отчетливо подразумеваемая: Ковалев — *свежеиспеченный* ассессор. Кроме того, можно допустить, что превращение лица в блин восходит к древнему — в частности, евангельскому — сопоставлению человеческой плоти с хлебом. Ср., к примеру, в «Мертвых душах»: «У иных были лица точно дурно выпеченный хлеб» (VI, 228—229). Забегая вперед, сошлемся и на уподобление башмачкинского носа в «Шинсли» — *пирожному* (черновой вариант). Наверное, для Гоголя, помимо прочего, важна была мысль об искусственном происхождении человека из вещи. И если Ковалев — «блин», то ширюльник и вовсе «сухарь поджаристый» (III, 50). «Кружным путем» приходим к тому же выводу: раз хлеб — это плоть, то нос и есть «душа».

фабульного и сюжетного ходов построены все загадки «Носа». Натуральный и символический планы в повести контрастно расслаиваются. Сюжет «Носа» — превращения объективируемых идей, тогда как его фабула — немотивированные приключения самих объектов.

Страх перед полицией заставляет цирюльника бросить нос в реку. Вода в гоголевской поэтике, как правило, выполняет роль зеркала<sup>24</sup>, и эта функция оказывается здесь доминантной. Над водой («в конце моста») появляется квартальный надзиратель — материализованное воплощение кошмаров Ивана Яковлевича (реализуется угроза Прасковьи Осиповны).

Что же касается носа, то он вовсе не утонул, чего следовало бы ожидать, а *отразился*, перейдя в иную зеркальную плоскость.

Сцена в кондитерской: Ковалев «робко подошел к зеркалу и взглянул. “Черт знает что, какая дрянь!” произнес он плюнувши... “Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..”» (III, 54). Как в сказке, желания мгновенно исполняются: выйдя из кондитерской, Ковалев увидел не «что-нибудь», а свой собственный майорский нос — в чиновничьем мундире<sup>25</sup>.

Карьеристские мечтания Ковалева, в сущности, равнозначны автопроекции его персоны на мир желанного и вообразимого им будущего. Подлинная драма Ковалева состоит в том, что в это — фиктивное — будущее вырвался не он сам, а его собственный нос. Коллизия строится на столкновении реализованного *будущего* героя с его «реальным» настоящим. Столкновение происходит в фиктивном, условном времени.

В начале повествования в ковалевском настольном зеркале, как на картинке, зафиксирован исходный, нулевой

<sup>24</sup> Ср.: «Как сдвинулся, как вытянулся в струнку шеголь Петербурга! Перед ним со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив. Ему есть куда поглядеться!» («Петербургские записки 1836 года» — (VIII, 177)). Кстати, процитированный отрывок относится к первой части очерка, написанной примерно в одно время с «Носом».

<sup>25</sup> Добавим, что зеркальные отражения у Гоголя часто не дублируют предмет, а, наоборот, контрастируют с ним. В «Майской ночи» описанию старого дома, стоящего на берегу пруда, разительно противопоставлено его отражение в «обновленном» виде. Ср. также с «Вием», где месяц отражается в воде «каким-то солнцем». Пространственная *симметрия* объекта и его отображения перекодируется в систему *семантических оппозиций*. В подобных случаях можно говорить о самостоятельной или автономной *жизни* зеркальных отражений.



момент. С этого мига начинается «наваждение». В первой редакции повести все случившееся объяснялось сновидением, — отсюда и мотив пробуждения Ковалева и Ивана Яковлевича (а возвращают нос майору уже в сумерки, перед отходом ко сну). Кстати сказать, сновидения у Гоголя иногда служат средством моделирования ирреальных ситуаций, ориентированных на некое условное, «вымечтанное» героем будущее, и контрастирующих с реальностью настоящего («счастливые сны» Пискарева в «Невском проспекте»). «Фабульное» время сновидения раздвинуто и фиктивно<sup>26</sup>.

Позднее Гоголь отказался от «тривиальной» мотивировки. Тем интересней пронаблюдать, как распределяется в повести нулевое время. Во-первых, весь срок «происшествия» — 13 дней: «чертова дюжина»<sup>27</sup>. (Ср.: «Черт хотел подшутить надо мною!» — III, 60). На другую примечательную «странность» указала А. Штейнберг: сказано, что Иван Яковлевич брил Ковалева «каждую среду и воскресенье» (III, 50), — но в воскресенье никто в Петербурге не работал<sup>28</sup>. Первоначальный набросок давал более откровенную датировку: «23 числа 1832-го года» (III, 380). Отметим также нулевой временной интервал между ковалевским письмом и ответом Подточиной.

Встречаются в «Носе» и более изощренные «фокусы». «Коллежский ассессор, по уходе квартального, *несколько минут* оставался в каком-то неопределенном состоянии и едва *через несколько минут* пришел в возможность видеть

<sup>26</sup> Сновидениям, впрочем, нередко придается и функция предсказания; но, кроме того, «вещие сны» могут также дублировать реальные события, синхронные сновидениям. См. «Страшную месть», «Портрет». Сны отражают действительность, зачастую деформируя ее в сознании галлюцинирующего персонажа. С гаданием связана и магическая способность зеркала отражать будущее и прошлое. В шекспировском «Макбете», например, призрак показывает герою зеркало, в котором Макбет видит будущих королей Шотландии (не видя самого себя). — Акт IV, сцена I. Распространены были так называемые девичьи гадания (обряд гадания был использован А. Фетом в стихотворении «Зеркало в зеркало с трепетным лепетом...»). У Гоголя «вещим сновидением» мотивируются зазеркальные похождения Левко в «Майской ночи»: «Притаивши дух, не дрогнув и не спуская глаз с пруда, он, казалось, переселился в глубину его» (I, 174).

<sup>27</sup> О датировке в «Носе» см. также: *Setchkarev Vsevolod. Gogol: His Life and Works. N.Y., 1965. P. 63.*

<sup>28</sup> Сообщено в чтениях на семинаре по творчеству Ф.М. Достоевского (Еврейский университет в Иерусалиме — 1972—1973 гг.).

и чувствовать» (III, 67). «Вторые» «несколько минут» на самом деле дублируют («отражают»), а не продолжают первые. Линейное время фикции обернулось временем нулевым. (Ср. сходное употребление того же приема в монологе квартального надзирателя: «Моя *теща*, то есть *мать жены моей*, тоже ничего не видит». Эта исчерпывающая аттестация тещи как «матери жены», данная с полицейской обстоятельностью, дословно повторяется спустя несколько строк: «У меня в доме живет и теща, то есть мать моей жены» (III, 67). Удвоение нулевой информации, конечно же, оставляет ее нулевой.)

Итак, время действия «Носа» равно нулю. Но так обстоит дело лишь в плане реальности. А вот в плане фикции время «движется». Но — в каком направлении?

Зеркало отражает пространство, симметричное, то есть «противоположное» данному. «Перевернутое зрение» в «Носе» отразило мир обратный реальному<sup>29</sup> — мир, где нос оказывается человеком, а человек без носа уже «не гражданин», а следовательно, и не человек. Перевернутому миру соответствует перевернутая, обратная семантика («Чепуха совершенная делается на свете» — III, 73).

Лакей, принесший записку в газетную экспедицию, рассуждает: «Поверите ли, сударь, что собачонка не стоит восьми гривен, то есть я не дал бы за нее и восьми грошей; а *графиня* любит, ей-богу любит, — и вот тому, кто ее отыщет, сто рублей! Если сказать по приличию, то вот так, как мы теперь с вами, вкусы людей совсем не совместны: *уж когда охотник*, то держи легавую собаку или *пуделя*; не пожалей пятисот, тысячу дай, но зато уж чтоб собака была хорошая» (III, 59). Выходит, что графиня удивительным образом производится в охотники, а пудель — в охотничьи собаки.

В этом мире рыба «бегает» (III, 51—52), река «идет» (III, 52), а безносый Ковалев «летит» (III, 53) («птица не птица»); лошадь похожа на собаку (болонку), а собака служит человеком; сорок два года — круглое число («потихоньку отчалил с своими комплиментами, сказавши, что еще молод, что нужно ему прослужить лет пяток, *чтобы*

<sup>29</sup> Ср. общую характеристику гоголевского Петербурга, данную В. Набоковым: «For St. Petersburg was just that: a reflection in a blurred mirror, an eerie medley of objects put to the wrong use, things going backwards the faster they moved forward, pale gray nights instead of ordinary black ones and black days». — *Nabokov Vladimir. Nikolay Gogol. Norfolk, Connecticut, 1944. P. 12.*

уж ровно было сорок два года» — III, 65); табак помогает от геморроя (травестийное «снижение» телесного верха — в духе концепции М. Бахтина).

Полезно вообще ознакомиться с «записками», сданными в газетную экспедицию. «В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой — малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачечном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры, молодая горячая лошадь в серых яблоках, *семнадцати лет отроду*; новые полученные из Лондона семена репы и редиса, дача со всеми угодьями: *двумя стойлами для лошадей* и местом, на котором можно развести превосходный *березовый или еловый сад*» (III, 59—60). Разве не очевидно, что коляска, вывезенная 20 лет назад из Парижа, может быть «малоподержанной», семнадцатилетняя лошадь — «молодой и горячей», лошадиные стойла — «угодьями», а еловый лес — «садом» только в опрокинутом, отраженном мире, где все *наоборот!*

Возникает резонное предположение, что движение в перевернутом пространстве совершается в перевернутом порядке, то есть будто бы *в обратном времени* (эффект часов в зеркале). Пространственной перспективе зеркального отражения соответствует временная ретроспектива. Все в той же газетной экспедиции «находился вызов желающих купить старые подошвы, с приглашением явиться к переторжке каждый день *от 8 до 3 часов утра*» (III, 60). Не сказано ведь «от 8 вечера» — и потому, конечно же, подразумевается: *от 8 утра*. Время «перевернуто». «Майор Ковалев носил множество печаток сердоликовых и с гербами, и таких, на которых было вырезано: *среда, четверг, понедельник* и проч.» (III, 54). Дана обратная последовательность дней недели. А вот пример обратной последовательности действий (заимствуемый нами у В. Виноградова<sup>30</sup>): Иван Яковлевич одевается «наоборот»: сначала

<sup>30</sup> В. Виноградов, исследуя «прием повторного “показа” вещи», подчеркивает: «Вещи и лица в “Носе” сразу вступают в действие, сперва только названные, как бы представленные читателю лишь по именам. Их индивидуальная природа в данном художественном мире раскрывается потом. Получается своеобразный обратный порядок описаний <...> Параллельный стилистический прием в изображении *процесса* состоит в обратном развитии действия, так что привычный процесс оказывается начинающимся с конца и медленно достигающим начала» — Виноградов В.В. Указ. соч. С. 29. Семантическая природа этого компо-

фрак, а затем «исподнее». Обратимость времени обнажается каламбуром: «Он думал, думал — и не знал, что подумать» (III, 50).

Нулевое время «Носа», следовательно, можно представить как простое сложение линейного времени фантазмагорической фабулы с «обратным», зеркальным временем самого фантазмагорического сюжета, причем обратимость сюжетного времени раскрывается в деталях фабулы.

Иногда, впрочем, происходит «накладка» линейного и «обратного» времени; отсюда характерный мотив опозданий. Ковалев опоздал к обер-полицмейстеру («Минуточкой бы пришли раньше, то, может, застали бы дома» — III, 58) и к частному приставу («Ковалев вошел к нему в то время, когда он потянулся, крякнул и сказал: “Эх, славно засну два часика!” И потому можно было предвидеть, что приход коллежского асессора был совершенно *не во-время*» — III, 63). Иногда фиктивное настоящее (реализованное «будущее») может моделировать фиктивное прошлое. «Побег» продолжался всего *один день*, а квартальный, возвращающий вечером нос Ковалеву, сообщает: «И паспорт *давно* был написан на имя одного чиновника» (III, 66).

Точно так же бытовая фактура этого фиктивного мира представлена в двух логических планах — «положительном», внешне логичном, и «отрицательном». Так, те откровенно-абсурдные газетные объявления, о которых мы только что говорили, мирно чередуются с внешне логичными, а сам порядок их чередования образует некую внутреннюю сюжетность. Кучер «трезвого поведения» соседствует с «малоподержанной коляской»; добавим сюда «молодую горячую лошадь» — и «экипаж» укомплектован. Коляска же трансформируется в «дрожки» (выделим здесь и аллитерационную связь: «малоподержанная» — «дрожки»: *держ — дрож*). Кучер с «дворовой девкой» составляют другое сочетание — пару «крепостных людей». Однако и «девятнадцатилетняя девка» весьма интересно соотносится с «горячей лошадью»: «девке» 19 лет, а лошади — 17. Механизм ассоциативной связи автоматически перенес «молодость» «девки» на лошадь. Но при этом произошло

---

зиционного и стилистического приема раскрывается как отчетливое выражение самого акта объективизации, когда непосредственная фиксация *идеи* предмета предшествует детализованному, развернутому описанию последнего. Принцип обратной последовательности описаний таким образом поясняет прием обратного времени.

еще одно любопытное замещение. В первой редакции читаем, что у этой самой «девки» «уже нескольких зубов недоставало во рту» (III, 392). Зубы, конечно, *выпали от старости*. Возраст же лошадей определяется, как известно, *по зубам*; в данном случае он определился по зубам «девки». Стоит проследить происхождение и дальнейшую эволюцию этого «кентавра».

Прежде всего запомним «лошадиный» цвет цирюльника фрака: «он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках». В слове «яблоки» паронимастически обыграно отчество цирюльника: яблоки — Яковлевич (*яблок — яковл*). Тем самым обыграна заодно фамилия майора (паронимию *Яковлев* (ич) — *Ковалев* отметила в устном сообщении А. Штейнберг). Переход к упоминанию о «вони» цирюльника непосредственно подготовлен этой «лошадиной» символикой.

В газетной экспедиции «пегий фрак» обернулся «лошадью в серых яблоках», зажив на манер носа своей собственной жизнью; появляются и лошадиные *стойла*. Зато тема «серых яблок» трансформируется в «ботаническую» тему: «семена репы и редиса» («лондонское» происхождение семян, видимо, указано для «переклички» с Парижем); место, «на котором можно развести превосходный березовый или еловый сад».

«Лошадино-яблочный» образ теперь окончательно расслаивается. Доктор, приглашенный Ковалевым, «имел *прекрасные смолистые бакенбарды* <...>, ел поутру свежие *яблоки* (вместе и получается «превосходный березовый или еловый сад». — *М.В.*) и держал рот в необыкновенной чистоте <...>, шлифуя зубы пятью разными родов щеточками» (III, 68). А при осмотре Ковалев «дернул голову, *как конь, которому смотрят в зубы*» (III, 67).

Примем во внимание *адрес* майора и доктора: «квартира моя *в Садовой*» (III, 53), — свидетельствует Ковалев; доктор — его сосед: «он занимал в том же самом доме лучшую квартиру в бельэтаже» (III, 68). Сбежав (*через Вознесенскую*) с *Садовой*, нос, по слухам, попадает в конце концов в *Таврический сад*.

Мы встречаемся здесь с определенным семантическим ритмом, присущим структуре повести. На первый план выдвигается заведомая и откровенная произвольность художественного мышления, творящего образы из реализованных ассоциаций; незыблема лишь центральная идея

фигции<sup>31</sup>, соединяющая в *нуль* все логические «плюсы» и «минусы» построенного мира.

Показательна оттого ошибка Г. Гуковского, усмотревшего в описании газетной экспедиции резкую «антикрепостническую направленность». Можно, конечно, хотя оно и постыдно, продать за сходную цену крепостного кучера и «дворовую девку», но вот как «отпустить в услужение» «семена репы и редиса» или «дачу со всеми угожьями»? Гораздо естественнее видеть здесь реализацию обычного у Гоголя приема овещствления, поданную под знаком приема фикции. Герои «Носа» бездушны не только потому, что они представляют собой персонифицированную (овеществленную) пошлость, но и потому, что их не существует. Они и «существователи», и «несуществователи» одновременно. Их «человеческие» и «скотские» качества, образуя антиномию, взаимно нивелируют друг друга. В этом и заключается обратная сторона приема овещствления: «Такое равнодушие *человека* взбесило его; он ударил его шляпою по лбу, примолвив: “ты, *свинья*, всегда глупостями занимаешься!”» (III, 57).

С одной стороны, человеческие черты овеществляются, с другой — вещь «очеловечивается». Характеристика строится путем механического соединения противоположностей — и потому она фиктивна. Но овещствление — далеко не единственная сфера употребления приема фикции. Весьма примечательно, к примеру, следующее место: «День был прекрасный и *солнечный*. На Невском народу была *тьма*» (III, 57). Выражение «тьма народу», однако, легко принять за обычный фразеологизм. Но в черновике было по-другому: «*Время бесподобное*. Солнце светит. На Невском народу *гибель*» (III, 390). Соединение «бесподобного времени» с «гибелью народа» ясно иллюстрирует как степень «одушевленности» героев повести, так и «реализм» Гоголя. Ср. с этим сочетание белого и черного цветов в описании докторской наружности и приятную расцветку полицейских бакенбард: «не слишком светлые и не темные» (III, 66). Доктор говорит «ни громким, ни тихим голосом» (III, 69). И так везде. «Майор Ковалев <...> предполагал <...>, что виною этого *должен быть не кто другой*, как штаб-офицерша — Подточина» (III, 65) (несогласование в роде). Цирюльник вместе «потаскушка, негодай» и «мошенник» — и «почтенный гражданин». Этот

<sup>31</sup> О «фигуре фикции» см.: Бельй А. Указ. соч. С. 80—94 и 256—257.

«почтенный гражданин» обращается к квартальному надзирателю «благородной наружности»: «Желаю здравия вашему *благородию!*» «Нет, нет, братец, *не благородию*» (III, 52), — отвечает квартальный. «Побег и маскирование» носа, пишет Ковалев Подточиной, «есть больше ничего, кроме следствия волхований, произведенных вами или теми, которые упражняются в подобных вам (sic! — М.В.) *благородных занятиях*» (III, 73). «“Хорошо, хорошо, черт поберу!” — сказал сам себе майор» (III, 73). «“Хорошо, хорошо, черт поберу!” — подумал про себя Ковалев» (III, 74).

Все сводится к нулю, к *ничто*: «Хотя бы что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..»; «он плут и подлец и <...> *больше ничего*, как только его собственный нос» (III, 57); «*Ничего-с*, никакого прыщика: нос чистый!» (III, 73); «стало быть, *ничего*, в нем нет никакого ущерба» (III, 74).

Нет ничего и нет *никого*: «К счастью, в кондитерской *никого не было*: мальчишки мели комнаты и расставляли стулья; некоторые с сонными глазами выносили на подносах горячие пирожки» (III, 74). Точка зрения Ковалева, для которого мальчишки — не люди, сливается с точкой зрения автора, для которого и Ковалев «не человек».

Так же — по нулевой оси — организованы движения персонажей: «карет неслось <...> множество *взад и вперед*» (III, 57). «Эй, извозчик, вези *прямо* к обер-полицмейстеру!» (III, 57). «“Пошел!” / “Куда?” — сказал извозчик. / “Пошел *прямо!*” / “Как прямо? Тут поворот: направо или налево?” / Этот вопрос остановил Ковалева и заставил его опять подумать» (III, 58). Поворот, боковой ход — это «выверт» наваждение «Носа»; «прямая» — это его норма. Чиновничьи бакенбарды «идут *по самой середине* щеки и доходят *прямохонько* до носа», который тоже до сих пор находился точно *на середине лица*. «“Что вам угодно?” — отвечал *нос, оборотившись*» (III, 55). «Сказавши это, *нос отвернулся* и продолжал молиться» (III, 56). «Оборотившись», нос предстал «оборотнем». С самого же начала он прячется по сторонам: «Стой, Прасковья Осиповна! Я положу его, завернувши в тряпку, в *уголок*» (III, 50). Ковалев «искал глазами этого господина *по всем углам*. Наконец увидел его стоявшего *в стороне*» (III, 55). Ковалев «отскочил, как будто бы обжегшись». «Он *оборотился с тем, чтобы напрямик сказать* господину в мундире, что он только прикинулся статским советником» (III, 57). «Пошел назад и остановился <...>, тщательно смотря *во все стороны*, не попадет ли где нос» (III, 57). «С чувством

неизъяснимого страха бросился он к столу, придвинул зеркало, чтобы как-нибудь не поставить нос *криво*. «Лицо майора судорожно *скривилось*» (III, 68). «Доктор велел ему перегнуть голову сначала *на правую сторону* и, пощупавши то место, где прежде был нос, сказал: “Гм!” Потом велел ему перегнуть голову *на левую сторону* и сказал: “Гм!”» (III, 68). «Я же притом и *не танцую*, чтобы не вредить каким-нибудь *неосторожным движением*» (III, 69).

Всему виной — появление «*прыщика на левой стороне*»: с прыщика началась гипертрофия носа и «внезапное его отделение с *своего места*» (III, 70). Частный «сказал, что<...> у порядочного человека не оторвут носа и что много есть на свете всяких майоров, которые <...> таскаются по всяким *непристойным местам*» (III, 63—64). У человека, знающего свое место, и душа спокойна; она тоже на своем, ровном месте. Но чужое *равнодушие* возмущает: «увидел он на кожаном запачканном диване лакея своего Ивана, который, лежа на спине, *плевал в потолок и попал довольно удачно в одно и то же место*». (Отметим заодно и реализацию языковой метафоры.) «Такое равнодушие <...> взбесило» Ковалева (III, 64). (Тем более Иван забыл о своем *настоящем* месте — о своей должности: «Иван вскочил вдруг *с своего места* и бросился со всех ног снимать с него плащ» — III, 64) Порядочные люди, знающие свое место, живут в Петербурге и гуляют по Невскому проспекту. Карьерист же Ковалев прибыл с подозрительного Кавказа — оттого и душа, то есть нос, у него не на месте. «Ковалев начал размышлять и смекнул. Что дело еще не кончено: нос найден, но ведь нужно же его *приставить, поместить на свое место*» (III, 67).

Специфика художественного пространства «Носа» сводится в конечном счете к парадоксу пространственного, визуального опредмечивания таких заведомо беспредметных, нематериальных понятий, как понятие чиновной иерархии, — и, в частности, вопросу о соотношении *звания* и *места*. «Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно искать *приличного своему званию места*» (III, 54). В Петербурге нос нашел звание, *приличное своему месту* (месту на ковалевском лице), и соответственно обрел место (положение в обществе, приличное новому званию). Ковалев, в свою очередь, остался без звания и без *приличного места*, или, другими словами, остался на ровном, а потому и *неприличном*, месте: «И потому читатель теперь может судить сам: каково было *положе-*



ние этого майора, когда он увидел, вместо <...> носа, *пре-  
лупое, ровное и гладкое место*» (III, 54).

Понятно, что нос, не знающий своего настоящего места, пытается удрать из Петербурга в Ригу: «его перехватили почти на дороге» (III, 66). Зарвавшийся нос возвращен по «месту жительства», а его соучастник «мошенник цирюльник на *Вознесенской* улице <...>, сидит теперь на *сьезжей*» (III, 66). По «приращении» нос снова «чистый». На такой — надежный — нос приятно смотреть со стороны: «“Вишь ты!” — сказал сам себе Иван Яковлевич, взглянув на нос, и потом перегнул голову и посмотрел на него *сбоку*» (III, 73). Таким носом можно гордиться. Ковалев *«весело оборотился назад* и с сатирическим видом посмотрел, несколько прищуря глаз, на двух военных, у одного из которых был нос никак не больше жилетной пуговицы» (III, 74), — майор «оборотился» для того, чтобы сравнить «пуговичный» нос со своим — в пользу последнего; «оборотился *назад*», чтобы снова увидеть свой собственный нос. «И нос тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице, не показывая даже вида, чтобы *отлучался по сторонам*» (III, 75). Беглец возвращается на исходное «голое место» нулевой плоскости.

Показательно, что «обыкновенное», то есть статичное, «положение души» сопоставляется с «гладкой поверхностью»: «Но на свете нет ничего долговременного, а потому и радость в следующую минуту за первую уже не так жива; в третью минуту она становится еще слабее и наконец незаметно сливается с обыкновенным положением души, как на воде круг, рожденный падением камешка, наконец сливается с гладкой поверхностью» (III, 67). (Характерна тут и механическая дискретность образа.) Аналогия, как мы видим, является конкретным указанием на чисто пространственный аспект «происшествия». «Динамика» коловращений бездвижного и нулевого мира — это нулевая «динамика» движения бакенбард к носу.

Но предметом дальнейшего рассмотрения будет не фикция динамики, а *динамика фикции*.

Фиктивное «будущее» должно вернуться в «реальное» настоящее. «Загадывая» возвращение носа, Ковалев снова всматривается в настольное зеркало. «Размышления его прерваны были светом, блеснувшим сквозь все скважины двери, который дал знать, что *свеча* в передней уже зажжена Иваном. Скоро показался и сам Иван, неся ее перед собою и озаряя ярко всю комнату» (III, 65—66). Следом

появляется и «вымечтанный» Ковалевым полицейский чиновник — с ковалевским *носом* в кармане. Экспозиция возвращения носа — *зеркало со свечой*; ситуация повторяет обряд традиционного гадания. Возвращение носа к Ковалеву — результат «колдовства». Отсюда — закономерный переход к разработке темы «колдовок-баб». В занятиях «волхованиями» Ковалев обвиняет штаб-офицершу Подточину, «которая желала, чтобы он женился на ее дочери» (III, 65). Обвинение, видимо, не лишено оснований; ответное письмо не может служить доказательством «невинности» штаб-офицерши: это не *та Подточина*, знакомством с которой шеголял Ковалев в газетной экспедиции. *Ту* звали Палагея, а *эту* — Александра. Произошло магическое *раздвоение* образа<sup>32</sup>, еще ранее фиксируемое в тексте ковалевского письма: «в этом вы есть *главные участницы*, а не кто другой» (III, 70). «Вы» = Александра + Палагея.

Фигура квартального надзирателя, пригрезившегося двум главным персонажам и выскочившего из зеркального небытия, обрамляет сюжет. Небезынтересно, что полиция у Гоголя нередко появляется на границе разнородных пространств, «соединяя» их и символизируя единую пространственную организацию мира. В «Портрете» квартальный надзиратель обнаруживает в рамке картины сверток с червонцами. Запоминается и «алебарда будочника» в «Невском проспекте» и в «Шинели».

Однако квартальный в «Носе» не просто «упорядочивает» пространственно-временную организацию, но и чудесным образом объединяет в нерасторжимое целое время и пространство. «Вошел полицейский чиновник красивой наружности <...>, тот самый, который *в начале повести* стоял *в конце Исакиевского моста*» (III, 66). Временное «начало», слитое с пространственным «концом», снова демонстрирует фиктивность хронотопа «Носа» и, в частности, фиктивность, обратимость его времени.

Оппозиция же *начало-конец*, взятая вне контекста пространственно-временных отношений, лишний раз приот-

<sup>32</sup> Ср. с городничим в «Ревизоре», праздновавшим свои именины и на Антона, и на Онуфрия. Но и паронимия Яковлевич — Ковалев, отмеченная А. Штейнберг, типологически близка зеркальному «раздвоению». Номинационное сочетание *Иван Яковлевич* почти полностью повторяется в сочетании имен майора и его слуги: *Иван Яковлевич — Ковалев и Иван*.

крывает зеркальную симметрию соотношения реальности и фантазмагии в повести. Такого же рода, хотя и частичную, зеркальную симметрию предлагала вышеупомянутая черновая датировка «происшествия»: 23 числа 1832 года. В «Носе» закодирована, замаскирована формула его построения.

Но вернемся к сюжету. «Отчужденное», отдельное существование носа делает его амбивалентным символом мнений и настроений людей, совершенно чуждых Ковалеву. Каждый видит в случившемся именно то, что ему хотелось бы увидеть («Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному» — III, 71). Одни устраивают паломничество на Невский проспект или в Таврический сад, где якобы прогуливается нос, или к магазину Юнкера; другие, напротив, получают возможность возмущаться «нелепыми выдумками», без которых, впрочем, не существовало бы и причины для возмущения. И в том и в другом случае фикция находится в центре внимания: «Всем этим происшествиям были чрезвычайно рады все светские, необходимые посетители раутов, любившие смешить дам, у которых запас в то время совершенно истощился» (III, 72). У кого — «истощился»? Запас чего — «истощился»?

Разумеется, в «Носе», как и во всякой многоцелевой пародии, присутствуют и элементы социальной сатиры (пародийность «Носа» — частное проявление его «зеркальности»). Но они подчинены несравненно более важным для тогдашнего Гоголя художественным задачам. Более того, обязательная дидактическая сентенция, включенная в концовку повести, выставлена в перевернутом, спародированном виде. Гоголь пародирует не только и не столько само требование неперменной «гражданственности», сколько свою же собственную «гражданственную» риторику; поэтому «Нос» — не только пародия, но и автопародия. Финал повести — эпатирующая демонстрация ее основного приема — приема игры с зеркалом<sup>33</sup>.

\* \* \*

Пример «Носа» снова доказывает, что движение понимается Гоголем в зеноновском смысле — *как сумма положений, каждое из которых, взятое в отдельности, есть покой*. Развивая означенную выше аналогию языка про-

<sup>33</sup> Ср. с эпилогом в редакции «Современника»: «Я, признаюсь, не могу постичь, как я мог написать это?» (III, 400).

странственно-временных отношений в его творчестве с языком кино, можно сопоставить обратимое время «Носа» с обратным раскручиванием киноленты. Характерные для Гоголя разрывы пространственно-временной ткани, провалы в хронотопе, обычно представлены как *туман*, *марев*, *мрак* и т.п. В «Носе» «происшествие покрывается туманом» именно в тех местах, где совершается резкий скачок из одного пространственно-временного поля в другое.

Туман всегда знак метаморфозы: ср. «затуманенный» переход носа в статские советники. Пьянство — тоже своего рода «внутренний туман», — оттого пропажа носа мотивируется, в частности, предшествующим опьянением Ивана Яковлевича и Ковалева.

Другая ипостась тумана — *облако* («Страшная месь»), а также табачный, трубочный дым: трубка находится впереди лица и потому несколько «сродни» носу. (Ср. роковую потерю трубки в «Тарасе Бульбе».) «Туманообразующая» роль трубки хорошо видна в «Майской ночи». Винокур курит трубку: «Облака дыма быстро разрастались над ним, одевая его в сизый туман». Тотчас же «в тумане» разворачивается цепь метафор и их последовательная реализация: «Казалось, будто широкая *труба* с какой-нибудь *винокурни*, наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы. (Линия ассоциаций: трубка винокура — труба винокурни. — *М.В.*) Под носом торчали у него коротенькие и густые усы; но они так неясно мелькали сквозь *табачную атмосферу*, что *казались мышью*, которую винокур поймал и держал во рту своем, подрывая монополию анбарного *кота*» (I, 164—165). А несколько далее эта же метафора используется при описании поведения *головы*, получая уже непосредственно-сюжетную интерпретацию: «Так только старый опытный *кот* допускает иногда неопытной *мышь* бегать около своего хвоста; а между тем быстро созидаёт план, как перерезать ей путь в свою нору» (I, 168). Не забыта и *труба*: винокур излагает историю о мертвце, еженощно сидящем на трубе.

Иная функция придается нюхательному табаку. Уход носа с ковалевского лица задает тему превращения рельефа в плоскость. Ковалевское безносое лицо — это своего рода «картинка», а образ картинки у Гоголя — символ пребывания идеи в состоянии неподвижности, символ мертвого пространства.

Оживить мертвый предмет может только душа, дух, дух плоти — *запах*. Субстанция *запаха-духа* — нюхательный табак, заключенный в табакерку. На табакерках помещаются картинки. Этим картинкам в дальнейшем суждено ожить.

Сцена в Казанском соборе: «Подошла пожилая дама <...>, и с нею тоненькая, в белом платье, очень мило *рисовавшемся* на ее стройной талии, в *палевой шляпке*, легкой как пирожное. За ними *остановился и открыл табакерку* высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дюжиной воротников» (III, 56). Ковалев немедленно «обратил внимание на легонькую даму» в шляпке, похожую на «весенний цветочек». «Улыбка на лице Ковалева раздвинулась еще далее, когда он увидел *из-под шляпки* ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы» (III, 57). «Цветочная» метафора — совсем не случайность: «легонькая дама» — это тот соблазнительный «цветочек», который хотел бы понюхать Ковалев<sup>34</sup>; это ковалевская эротика в ее возвышенном воплощении, его «*душечка*». Важна тут также подспудная, приглушенная тема «венчания» (церковь, белое платье, сакраментальная символика «весенней розы»<sup>35</sup>).

Но понюхать безносому Ковалеву нечем: «он отскочил, как будто бы обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего, и слезы выдавились из глаз его» (III, 57).

Сцена в газетной экспедиции: «чиновник поднес Ковалеву *табакерку*, довольно ловко подвернув под нее крышку с *портретом* какой-то *дамы в шляпке*» (III, 63).

Несомненно, речь идет об одной и той же «даме», перескочившей из трехмерного в двумерное пространство<sup>36</sup>: «цветочная» дама стала для безносого Ковалева недосыга-

<sup>34</sup> Вскоре та же метафора используется в расширительном смысле: «дам целый *цветочный водопад* сыпался по всему тротуару, начиная от Полицейского до Аничкина моста» (III, 57).

<sup>35</sup> То, что обе «Психеи» — нос и «невеста» — встречаются с Ковалевым в *церкви*, конечно же, весьма символично, как символична и «набожность» носа: «нос <...> с выражением величайшей набожности молился» (III, 55).

<sup>36</sup> Любопытно, что в ранней редакции вместо «гайдука» табакерку в церкви открывал «высокий господин» (III, 389). Важна была именно табакерка, — потому-то Гоголь с легкостью заменил «господина» на лакея.

емой «мечтой», «чистой идеей», воплощенной в табакерочной картинке. Жизнь «плоского» — безносого — Ковалева *уплощается*; утрата носа лишает его возможности быть полноценной, «рельефной» «личностью», претворяющей свои — в данном случае эротические — устремления в действительность. Отсюда понятная двусмысленность ковалевского негодования: «“Я не понимаю, как вы находите место шуткам”, сказал он с сердцем: “разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать?”» (III, 63).

Выше указывалось, что эквивалентом картинки может служить и статичная сцена или поза. Но зато в самой контрастной паре *плоскость — объем* «стереометрия» мыслится всегда в качестве суррогата реально-жизненного начала обратного безжизненной «планиметрии» картинок (зеркала оговорены нами особо). Иначе говоря, соотношение *картинка — рельеф* есть соотношение сугубо сюжетное, поскольку сюжет у Гоголя — это процесс художественной объективации, «оживления» идеи или комплекса идей в образе. Обратный путь — процесс «идеизации» образа — ведет к конечной резюмирующей сентенции, к рационалистскому *самопознанию* идеи. (При этом мы, конечно, вовсе не определяем художественную идею как некую заведомо однозначную рационалистическую конструкцию; напротив, именно конечная сентенция вычленяет резонерски-однозначное суждение из художественной многозначности образа. Так, с нашей точки зрения, ангажированность позднего Гоголя свидетельствует как раз о деградации его творческого дара.)

Символической картинкой у Гоголя нередко открывается и завершается сюжетное действие, которое, впрочем, и само-то по себе составляет только набор картинных ситуаций и портретов, выстроенных в порядке, имитирующем — с большей или меньшей достоверностью — хронологическую последовательность. (Напомним, что еще на заглавном листе «Ганца Кюхельгартена» значилось: «Идиллия в картинах».)

Дамский портрет с табакерки снова прорастает в рельеф: Ковалев, счастливо соединившийся со своим носом, повстречал «штаб-офицершу Подточину вместе с дочерью, раскланялся с ними и был встречен с радостными восклицаниями, стало быть ничего, в нем нет никакого ущерба. Он разговаривал с ними очень долго и, *нарочно* вынувши *табакерку*, *набивал перед ними весьма долго свой нос* с обо-

их подъездов, приговаривая про себя: “Вот, мол, вам, бабье, куриный народ! а на дочке все-таки не женюсь. Так просто, раг атоиц — изволь!”» (III, 74). В то же время эта «объемная сцена» — иллюстрация торжества Ковалева, желанного жениха и неотразимого обладателя чудесного носа и волшебной табакерки. (Штаб-офицерша с дочерью замешают предыдущую дамскую пару.) Эротическая тема символизируется также в «литографированной картинке с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта» (III, 72). (Несоответствие «запечатленной идеи» ковалевского эротизма с ожиданиями «заслуженного полковника» вызывает комический эффект: картинка пришлась не по адресу.) Идея реализуется: Ковалев преследует, как сказано, «решительно всех хорошеньких дам» (III, 75)<sup>37</sup>.

Вывеска цирюльника предваряет фабулу (суть которой — похищение цирюльником ковалевского носа). Мания карьеры, обуревающая Ковалева, воплощается в финале повести в картинном образе майора, «покупавшего какую-то орденскую ленточку, неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена» (III, 75).

Добавим, что некоторые приемы повести вполне отчетливо обрисованы самим Гоголем в его часто цитируемой заметке (запись в альбом Е.Г. Чартковой): «Но в сторону носы! — Этот предмет очень плодovit, и о нем было довольно писано и переписано; жаловались вообще на его глупость, и что он нюхает все без разбору, и зачем он *выбежал на середину лица*. Говорили даже, что совсем не нужно носа, что вместо носа гораздо лучше, если бы была

<sup>37</sup> Тем не менее в соотношении *плоскость — рельеф* далеко не всегда наблюдается переход одного в другое. Допустимы случаи, когда эта связь установлена на уровне ассоциаций, не использованных в сюжете: «А пойдет ли, бывало, Солоха в праздник в церковь, надевши <...> синюю юбку, на которой сзади *нашиты были золотые усы* <...>, то дьяк уже верно закашливался и прищурился невольно в ту сторону глаза; голова *гладил усы*, заматывал за ухо оселедец и говорил стоявшему близ его соседу: “Эх, добрая баба! Черт-баба!”» («Ночь перед Рождеством» — I, 211). Вообще, у Гоголя часты моторные ассоциации, которые, хотя и служат целям характеристики образа, но не получают настоящего сюжетного развития. Примеры из «Носа»: «Шпага и все военные доспехи уже мирно развесились *по углам* и грозную *треугольную* шляпу уже затрогивал *трехлетний* сынок его» (III, 63); «Кухарка в это время скидала с *частного* пристава *казенные* ботфорты»: *Частный* «*государственную* асигнацию предпочитал всему» (III, 63).

табакерка, а нос носил бы всякий в кармане в носовом платке. (Ср.: «квартирный полез в карман и вытащил оттуда завернутый в бумажке нос» — III, 67. М.В.) Впрочем, все это вздор, и ни к чему не ведет. Я носу своему очень благодарен. Он мне говорит неумолчно об вашем русском табаке, от которого я чихал. Табак говорит мне о патриотизме, от которого я так же чихал часто. Патриотизм говорит мне о Москве, до сих пор мною любимой. Москва о вас; вы об ангелах и об ангельских, т.е. ваших качествах» (IX, 26). Эта «носомифология» говорит сама за себя. Однако в «Носе» есть и другой мифологический сюжет.

Достаточно вспомнить, что фамилия майора происходит от слова «коваль» — то есть «кузнец», — и борьба Ковалева с бесовским наваждением обернется странной реминисценцией фольклорного предания о битве кузнеца с нечистой силой. Такой сюжет у Гоголя есть — это «Ночь перед Рождеством», герой которой *кузнец Вакула* (Вакула — это, конечно же, «перевернутый» *коваль*) отправляется верхом на черте в Петербург. Некоторые мотивы «Ночи перед Рождеством» сохранились в «Носе»: вместо луны черт прячет в кармане нос; есть церковь и тема невесты; есть и скрытая «лошадиная» тема.

В свете вышесказанного возникает настоятельная необходимость заново и под другим углом взглянуть на то, как сделана «Шинель».

\* \* \*

Начнем с генеалогии героя повести. Гоголь пускается в довольно пространные рассуждения о происхождении его фамилии («от башмака»); затем следует не менее обстоятельный рассказ о его крещении и о подборе имени. Имя пытаются отыскать в календаре (в святцах) — и не находят. Это означает, что герой «Шинели» остался без святого-покровителя. Особо функционально исключение из обряда крещения *священника*; показательно, что в черновом варианте (вторая редакция) он еще упоминается: «Покройница матушка чиновница и очень хорошая женщина тотчас же приказала позвать священника, чтобы окрестить ребенка» (III, 452). Это невозможно объяснить простой случайностью. Дело в том, что крещение Башмакина полностью противоречит церковному канону. Прежде всего крещение никогда не совершается непосредственно вслед за рождением ребенка — всегда должно пройти хотя бы



несколько дней. Это правило нарушается тогда, когда жизни новорожденного угрожает опасность. Ни о какой такой смертельной опасности в «Шинели» не сказано ни единого слова. Далее, «крещение должно быть совершаемо в церкви, на дому же — *лишь в самых крайних случаях*»<sup>38</sup>. За исключением такого рода «крайних случаев», вовсе не упомянутых при описании башмачкинского крещения, категорически запрещается также *присутствие матери*. Не должно, помимо того, «выбирать имени неудобного для произношения, во избежание его искажения»<sup>39</sup>. Как раз такие-то имена и предлагаются «родильнице». Любопытно, что в святцах на 23 марта (и на целый месяц вперед) не встречается ни одного имени из тех, которыми наделают Башмачкина, кроме разве имени Варахасий (24 марта). Наконец, не принято было совершать крещения «против ночи»<sup>40</sup>. Все это должно убедить нас в том, что Башмачкин *не был окрещен*, а ритуал его псевдокрещения подразумевает совсем иную символику.

И вот герой получает «наследственное», родовое имя: «Ну, уж я вижу, — сказала старуха, — что, видно, *его такая судьба*. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий» (III, 142). Но и родовое происхождение Башмачкина выглядит странно. Повествуя о крещении, Гоголь дважды называет «родильницу» «старухой» и дважды — «покойницей». Последнее можно было бы принять за простое объяснение того факта, что мать героя умерла (и, наверно, задолго) до «истории с шинелью», и за простое (пусть «жестокое») обыгрывание этого обстоятельства. Как пример этого якобы обыгрывания можно привести такую цитату: «Нет, *подумала покойница*, имена-то все такие» (III, 142). Писатель (рассказчик), для того чтобы знать, о чем *думает* его персонаж, должен условно находиться с ним во *внедистанционных* отношениях сверхинтимного контакта. И выражение «покойница» в этой связи приобретает не совсем нормальный оттенок...

Нам могут возразить, что существуют же исторические романы и вообще произведения, героев которых — по ус-

<sup>38</sup> Энциклопедический словарь. СПб.: Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Т. XVI-а. Статья «Крещение». С. 735.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Автор пользуется случаем выразить искреннюю признательность сестре Марии (монастырь св. Марии Магдалины в Иерусалиме) за предоставленные ею сведения относительно таинства крещения.

ловиям временной дистанции — к моменту написания произведения уже давно «нет в живых». Однако в таких случаях автор произведения (а точнее, повествователь, рассказчик, отделенный от автора) хронологически солидаризуется с героями; никому не придет в голову заживо называть своих героев «покойниками», как поступает рассказчик в «Шинели».

Этот вопрос нельзя исключить из общего вопроса о трупной символике рода в творчестве Гоголя.

В «Женитьбе» Фекла говорит Кочкареву: «Знать, покойница свихнула с ума в тот час, как тебя рожала» (V, 45). В «Тяжбе» Бурдюков вопрошает Пролетова: «Позвольте спросить: верно, покойница матушка ваша, когда была брюхата вами, перепугалась чего-нибудь?» И продолжает: «Нет, я вам скажу, вы не будьте в претензии, это очень часто случается. Вот у нашего заседателя вся нижняя часть лица баранья, так сказать, как будто отрезана, и поросла шерстью, совершенно как у барана. А ведь от незначительного обстоятельства: когда покойница рожала, подойди к окну баран, и нелегкая подстрекни его заблестить» (V, 111). (Тема мертвечины здесь совмещается с темой бездушной скотскости.) Затем Бурдюков рассказывает Пролетову о подлоге тетушкиного завещания. Происходит следующий диалог:

«Пролетов. А покойница собственноручно подписалась?

Бурдюков. Вот то-то и есть, что подписалась, да черт знает как!

Пролетов. Как?

Бурдюков. А вот как: покойницу звали Евдокия, а она нацарапала такую дрянь, что разобрать нельзя» (V, 114).

(Покойнице нужно было написать «Евдокия», а она написала: «Обмокни».)

В «Ревизоре» Коробкин просит городничего о протекции: «В следующем году повезу сынка в столицу на пользу государству, так сделайте милость, окажите ему вашу протекцию, заступите сиротке место отца» (IV, 89). Смысл этого места: Коробкин, как и все другие персонажи «Ревизора», — мертвец. Пример из «Записок сумасшедшего»: «Матушка <...>, прижми ко груди своего бедного сиротку! ему нет места на свете!» (III, 124) .

Акакий Акакиевич Башмачкин рожден мертвой матерью от умершего отца («его отец был Акакий»). Герой «Шинели» — мертворожденный, и это вполне согласуется с тем обстоятельством, что фамилия, то есть род героя, происходит от вещи, от башмака.

Башмачкин «был то, что называют вечный титулярный советник» (III, 141). «Вечность» здесь — состояние длящейся неподвижности, неизменности положения, заданного с момента рождения героя, обреченного с этого мига судьбой на «пожизненное» пребывание в ничтожном чине титулярного советника: «Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» (III, 142). «Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, *так и родился на свет уже совершенно готовым*, в вицмундире и с лысиной на голове» (III, 143).

Существование Акакия Акакиевича подается как монотонный набор однотипных ситуаций и шаблонных действий. В башмачкинском мире не происходит никаких событий. Исключение составляет эпизод с начальственной попыткой повысить служебный статус Акакия Акакиевича, поручив ему «что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье» (III, 144). Из этой попытки ничего не выходит, и сюжетно она предвещает катастрофу героя.

Но есть два понятия вечности: одно со значением *жизнь* и второе, означающее временную *бесконечность*. Ниже будет показано, как функционируют и совмещаются в повести оба эти понимания.

Пространство в «Шинели» разделено на две противоположные сферы: интимный мир бытия Акакия Акакиевича и окружающий его внешний мир Петербурга.

Все существование Башмачкина целиком ориентировано на переписывание казенных бумаг, на воспроизведение букв: «Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выразилось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и *подмигивал*, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» (III, 144)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Ср.: «Делал такие мины, глядя на которые, кажется, можно было прочесть, как нужно делать грушевый квас, как велики те дыни, о которых он говорил, и как жирны те гуси, которые бегают у него по двору» («Иван Федорович Шпонька и его тетушка», I, 301).

Итак, во-первых, это мир графических (двумерных) изображений; во-вторых, герой вступает с этим миром в явно коммуникативные отношения («подмигиванье» — знак коммуникативности); в-третьих, этот мир имманентен внутреннему складу Башмачкина (как в зеркале, он отражен в лице Акакия Акакиевича<sup>42</sup>). Наконец, это мир совершенно герметичный и эндогенный<sup>43</sup>.

Внешний же мир абсолютно чужд Башмачкину: «Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало» (III, 145). «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякой день на улице» (III, 145). Контакт с окружающей сферой приводит к недоразумениям и конфликтам: «Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он *не на середине строки, а скорее на середине улицы*» (III, 145). (Тут незаметно, «каламбурно», в упоминании о башмачкинском внутреннем мире привнесен признак реальной, бытийной пространственности.) Чиновники в канцелярии глумятся над Башмачкиным.

Лишенный друзей и «общества», помещенный в замкнутый круг самости, Башмачкин является сам своим собственным другом и собеседником: «он <...> стал разговаривать с собою уже не отрывисто, но рассудительно и

---

<sup>42</sup> В черновике значилось: «Для охотника можно в лице читать бы[ло] всякую букву. Живете, мыслете, слово, твердо, — все это просто рисовалось и отпечатывалось на лице его» (III, 447). Интересно, что для обозначения букв подобраны именно те слова, значение которых само по себе абсолютно противоположно сущности героя и в комплексе как бы передающие тип, альтернативный его личности. Смысл этого места, не использованного в дальнейшем Гоголем, проясняется ретроспективно там, где автор говорит о Башмачкине: «Он сделался как-то *живее*, даже *тверже* характером» (III, 154—155), причем «в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные *мысли*» (III, 155). А перед смертью Башмачкин даже произносил «самые страшные *слова*» (III, 168).

<sup>43</sup> «Гоголь может соединять несоединимое, пресувеличивать малое и сокращать большое — одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не *ничтожный* <...>, а фантастически замкнутый, свой». — Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л., 1969. С. 323.

откровенно, как с благоразумным приятелем, с которым можно поговорить о деле самом сердечном и близком» (III, 152). Внешняя некоммуникабельность Акакия Акакиевича проявляется в его косноязычии, в неспособности к речевому общению. Башмачкин способен лишь перевести столь любимые им буквы в звуки, но звуки пока не складываются в осмысленные слова:

«Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» (III, 149). Замечательно в этом отношении описание старой башмачкинской шинели («капота»), которая «себя собою составляет»: «она имела какое-то странное устройство: воротник ее уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачивание других частей ее» (III, 147).

Ослаблен даже биологический контакт с внешним миром; затруднен физиологический обмен веществ: в отличие от большинства героев Гоголя, Башмачкин отнюдь не чревоугодник («хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса» — III, 145). Башмачкину отведена Гоголем самая низкая ступень на лестнице не только социальной, но и вещной (т.е., в понятиях Гоголя, *общечеловеческой*) иерархии. Так, Гоголь не преминул сообщить, что у Башмачкина «пучится желудок» и что он страдает геморроем. Видимо, с этим печальным обстоятельством связано неблагозвучие его имени; ср. в «Ночи перед Рождеством»: «он бачь, *яка кака* намалева-на!» (I, 243). Поэтому нельзя согласиться с мнением Б. Эйхенбаума, когда он говорит об «обесмысленности» слова «геморроидальный» в «Шинели»<sup>44</sup>.

Окружающий мир, враждебный Башмачкину, — это Петербург. Образ Петербурга, расширяющийся до символического значения *космоса*, трансформируется в тему «петербургского климата». «Климатом» мотивируется сама

<sup>44</sup> Поначалу идея «дурной вещиности» привычно модифицировалась в образе носа: «В то время, когда Петербург дрожит от холода и двадцатиградусный мороз дает свои колющие щелчки по носам даже [и] действительных тайных советников первого и второго класса, бедные титулярные советники остаются решительно без всякой защиты. Чиновник, о котором идет дело, укрывал кое-как, как знал, свой нос, впрочем, *очень не замечательный*, тупой и несколько похожий на то пирожное, которое делают некоторым чиновникам кухарки в Петербурге, называемое пышками» (III, 448). От всей этой «носологии» в окончательной редакции сохранились только «щелчки по носам».

невзрачность и пришибленность героя (его рябоватость, рыжеватость, подслеповатость и даже геморрой). Микромир башмачкинского бытия вмонтирован во внешний макромир и полностью детерминирован им. Этот космический *сильный враг* («климат», дух Петербурга) почти персонифицируется в мифологизированный образ «северного мороза», о котором «говорят, что он очень здоров» (III, 147) (наглядный пример завуалированной двусмыслицы: «*сильный враг*» — персонифицированный мороз — «очень здоров»; метафора упирается в тавтологию). Именно этот враг — холод — добывает Акакия Акакиевича: «ветер, по *петербургскому обычаю*, дул на него со всех четырех сторон, изо всех переулков» (III, 167). И гибнет Башмачкин «благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата» (там же).

Сколько времени длится зима в Петербурге? Ответ на такой, казалось бы, довольно простой вопрос выглядит весьма странно. Герой размышляет об изыскании средств на покупку шинели: «Акакий Акакиевич думал, думал и решил, что нужно будет уменьшить обыкновенные издержки, *хотя по крайней мере в продолжение одного года*» (III, 154). «В продолжение *каждого месяца* он, хотя один раз, наведывался к Петровичу, чтобы поговорить о шинели» (III, 155). Даже после получения 60 рублей наградных прошло «еще каких-нибудь *два-три месяца* небольшого голодания» (III, 155). Наконец наступил торжественный день: «он отправился вместе с Петровичем в лавки. Купили сукна очень хорошего — и не мудрено, потому что об этом думали *еще за полгода прежде и редкий месяц не заходили в лавки* примеряться к ценам» (III, 155). Затем еще «Петрович провозился за шинелью <...> две недели» (III, 156).

Между тем фабула повести завязывается с того, что усилившийся мороз вынуждает Акакия Акакиевича заказать новую шинель. Но вот прошло, по крайней мере, более чем полгода, и автор как ни в чем не бывало сообщает: «Никогда бы в другое время не пришлось так кстати шинель, потому что *начинались уже довольно крепкие морозы и, казалось, грозили еще более усилиться*» (III, 156).

Без сомнения, речь идет о *вечной зиме*<sup>45</sup>, о вечной ледяной стуже космического пространства. Кстати сказать,

<sup>45</sup> В тексте несколько раз встречается слово *вечный*: «вечный титулярный советник», «вечный анекдот», «вечная идея будущей шинели», «вечные хлопоты». Упомянут также «демикотоновый халат, очень давний и *шадимый даже самим временем*» (III, 154). Всюду разбросаны слова: «всегда», «вечно», «обыкновенно», «никогда» и т.п.

во второй (черновой) редакции о рождении героя сообщалось следующее: «Родился он как раз против ночи на 4 февраля зимою в самое дурное время» (III, 451—452). «Самое дурное время» — вся жизнь Акакия Акакиевича.

Башмачкин боится пространства: «Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и в плечо, не смотря на то, что он старался перебежать как можно скорее законное пространство» (III, 147). Наиболее страшное для него место — *центр*, незащищенная срединная точка чуждого пространственного образования: середина не «строки», а — «улицы». «Он остановился весьма неловко среди комнаты, ища и стараясь придумать, что ему сделать» (III, 159). Катастрофа наступает Башмачкина посреди «бесконечной площади с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшной пустынею» (III, 161). «Он оглянулся назад и по сторонам: точное море вокруг него. “Нет, лучше и не глядеть”, подумал и шел, *закрыв глаза*, и когда открыл их, чтоб узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами» (там же).

В начале повести Башмачкин сравнивается с мухой: «Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетала простая муха» (III, 143). В самом конце повествования снова звучит тот же мотив: Башмачкин — «существо <...> даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку *обыкновенную муху* и рассмотреть ее в микроскоп» (III, 169). Тема этой диспропорции, этой несопоставимости *мухи* и *моря* вводится в текст и косвенно. С первых же слов повествуется о просьбе одного капитан-исправника, «в которой он излагает ясно, что гибнут государственные постановления и что собственное имя его произносится решительно *всуе*» (III, 141). Очевидна гигантская дисгармония между «государственными постановлениями» и ничтожной фигурой какого-то капитан-исправника, причем комизм диспропорции подчеркнут высокопарностью лексики: «священное имя», «всуе».

Башмачкин *съезживается*, пытается укрыться от «климата», от космоса Петербурга, в физически защищенном теплом пространстве. Вечному холоду должна противостоять «вечная» шинель.

Займемся теперь Петровичем — создателем шинели. Его личности явно придается демоническое значение. Он сидит на столе — на возвышении — в «бусурманской» идольской позе, — подвернув «под себя ноги как *турецкий паши*» (III, 149). Петрович «*крив*» на один глаз; у него «*рябизна по всему лицу*»<sup>46</sup>. Он живет «где-то в четвертом этаже *по черной лестнице*». Много говорится о своеобразной религиозности Петровича, напивающегося по всем религиозным праздникам. А между тем пьет-то он как раз *по субботам* («черное воскресенье», «шабаш»; ср.: «Ваш жид будет шабашовать, потому что завтра суббота» — I, 291); «Он после канунешней субботы будет косить глазом и заспавшись» (III, 152); «Петрович точно *после субботы сильно косил глазом*, голову держал к полу и был совсем заспавшись; но при всем том, как только узнал, в чем дело, точно как будто его *черт толкнул*» (III, 152—153). *Черт* пять раз упомянут в повести, из них четыре раза в связи с Петровичем. Наконец, именно Петрович убеждает Башмачкина заказать шинель («дьявол-провокаатор») и сам же ее делает.

Крайне интересно, что Петрович *во много раз* больше Башмачкина: «*Он вынул шинель из носового платка, в котором ее принес*; платок был только что от прачки; он уже потом свернул его и положил в карман для употребления» (III, 156). И вследствие этой чудовишной пространственной диспропорции Башмачкин прежде всего замечает большой палец ноги Петровича с «изуродованным ногтем» (III, 149 — деталь, на которую обратил внимание Б. Эйхенбаум). Громадный Петрович всей своей исполинской идольской массой возвышается над крохотным Акакием Акакиевичем.

Есть еще одно чрезвычайно важное обстоятельство, которое в этом смысле представляется, пожалуй, решающим.

«Петрович взял капот, разложил его сначала на стол, рассматривал долго, покачал головою и полез рукою на окно *за круглой табакеркой с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки*. Понюхав табаку,

<sup>46</sup> Ср. в «Мертвых душах»: «Одни только рябины и частые ухабы, истыкавшие их (черты лица. — *М.В.*), причисляли его к числу тех лиц, на которых, по народному выражению, черт приходил по ночам молотить горох» (VI, 229).



Петрович растопырил капот на руках и рассмотрел его против света и опять покачал головою. Потом обратил его подкладкой вверх и вновь покачал, вновь снял *крышку с генералом, заклеенным бумажной*, и, натащивши в нос табак, закрыл, спрятал табакерку и, наконец, сказал: — Нет, нельзя поправить: худой гардероб!» (III, 150). Поведение Петровича приобретает смысл магического действия, если учесть, что в конце повести появляется «одно значительное лицо» (III, 164), которое к тому же оказывается генералом<sup>47</sup>. (Ср. типологически сходный момент в «Носе».) Мнение Петровича: нужно делать новую шинель. «При слове “новую” у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло перед ним путаться. Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажной лицом, находившегося на крышке Петровицовой табакерки» (III, 151). «Значительное лицо» — это воплощение идеи «генеральства», чиновности. Идея реализуется в образе (в лице) человека, полностью определяемого чином.

Петрович, вернее, нос Петровича, поданный метонимически и функционально<sup>48</sup> (через нюханье табаку, носовой платок и табакерку), — главный двигатель мистического мира «Шинели», символ его демонической сущности<sup>49</sup>.

Д. Мережковский в свое время поставил вопрос о теме *дьявола* в творчестве и мирозерцании Гоголя<sup>50</sup>. Он определил гоголевского черта в целом как злобного носителя пустоты и ничтожности. Представляется, однако, что проблема гоголевской «дьяволиады» нуждается в более

<sup>47</sup> Впервые на общую связь «значительного лица» с изображением на табакерке указал Ф. Дриссен. См.: *Driessen F.C. Gogol as a Short-story Writer*, The Hague, 1965. P. 207.

<sup>48</sup> Ср. первоначальный черновой вариант: «Об этом портном нечего и говорить, но читатели народ ужасно любопытный, им непременно хочется узнать, что и какой портной и был <ли> он женат и в которой улице живет и сколько расходует и как у него нос, крив ли и вздернут или просто лепешкой» (III, 449).

<sup>49</sup> Еще одно магическое действие: изготавливая шинель, «по всякому шву Петрович потом проходил собственными зубами, *вытесняя ими разные фигуры*» (III, 156). Не мешает заметить, что к реальной портновской работе такое «зуботворчество» ни малейшего касательства не имеет. Зато, что очень важно, в дальнейшем *фигурой* Гоголь величает генерала (описание встречи с мертвецом).

<sup>50</sup> См.: *Мережковский Д.С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия* // Полн. собр. соч. СПб.; М., 1911. Т. 10. С. 163—286.

детальной, строгой и рациональной классификации. Изучение «Шинели» и вообще петербургских повестей в этом аспекте представляется особенно плодотворным.

*Кривой* портной «Шинели», конечно, «родственник» *хромого* бочара из «Записок сумасшедшего». В частности, их объединяет мотив *нечистого запаха*. Так, лестница Петровича «была умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов» (III, 148). Бесспорна при этом нарочитая тавтологичность сочетания «*спиртуозный запах*», отождествляющего — в негативном семантическом поле — *дух* (*spiritus*) с *запахом* (попутно обыгрывается также мотив пьянства). Бочар из «Записок сумасшедшего» — виновник «страшной вони по всей земле».

Но дело еще и в том, что в украинском языке, органически близком Гоголю, слова *хромий* и *кривий* синонимичны (ср. «кривий кинь вивезе»). В бумагах Гоголя сохранилась о многом свидетельствующая запись: «Малороссияне той веры, что в аде всех умнее хромой (крывый) черт» (IX, 16)<sup>51</sup>.

Вот почему Гоголь, не желая до конца «разоблачать» Петровича, называет его (устаи Петровичевои жены) не кривым, а *одноглазым* чертом: «Осадился сивухой, одноглазый черт!»<sup>52</sup> При этом нужно учесть, что в украинском языке слова, производные от корня *крив*, наделены гораздо большим количеством значений и их оттенков, чем в русском. *Кривда* — это ложь, неправда. Оппозиция *правда-кривда* обрела в творчестве Гоголя четкую, хотя и не всегда стабильную, пространственную характеристику. О деформации «волшебного» пространства в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», впрочем, в другой связи, много писал Ю. Лотман. (Неслучайно Гоголь выбрал местом развязки сюжетного действия «Страшной мести» гору под названием *Криван* — как известно, не самую высокую из Карпатских гор.) Кривы «рожи» в «Ревизоре». А Белым установлено искривление траектории чичиковского пу-

<sup>51</sup> Позволительно поэтому предположить, что «изуродованный ногот» Петровича — рудимент демонической хромоты.

<sup>52</sup> Ср. в «Майской ночи»: «Добро ты, одноглазый сатана!» (I, 173). В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» выведен «кривой Иван Иванович», *сталкивающий* обоих героев: «пошлем потихоньку за Иваном Никифоровичем, да и столкнем их вместе» (II, 265).

тешества в «Мертвых душах». (Пространственной кривизне отвечает кривизна жизненного пути Чичикова, фальшь его родового происхождения — «ни в мать, ни в отца» — и всего его внешнего благолепия<sup>53</sup>.)

Но вернемся к образу Башмачкина. Итак, идея переписывания вытесняется в сознании Акакия Акакиевича идеей шинели. Но функция «шинельности» двойственна. С одной стороны, шинель призвана оградить Акакия Акакиевича от космоса, то есть крепче оградить герметический мир его собственного бытия. С этой точки зрения уход Башмачкина «в шинель» равноценен возвращению в эмбриональное тепло. Из того, что *ребенок* Башмачкин родился «вечным титулярным советником», еще не следует, что титулярный советник не остался «вечным ребенком»; сознание Башмачкина заторможено и пребывает в состоянии какой-то условной и утрированной детскости. «“Отчего же нелзя, Петрович?” сказал он почти умоляющим голосом *ребенка*» (III, 150). Некоторые черты его внешности — подслеповатость, «небольшая лысина на лбу», «морщины по обеим сторонам щек»<sup>54</sup> в сочетании с крохотным ростом — вызывают представление о внешности новорожденного ребенка. Шинель заменяет Башмачкину умершую мать, и в то же время шинель — это ангел-хранитель («светлый гость»).

С другой стороны, отношение Акакия Акакиевича к шинели начинает принимать, как ни курьезно это звучит, эстетский оттенок: «В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо» (III, 157). Эстетическое начало знаменует выход Башмачкина за пределы его мира, означает появление новой и уникальной для него возможности взглянуть на себя *со стороны* (до этого, как сказано в черновом варианте, он «на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» — III, 447). Неспособность Башмачкина «перевести глаголы из первого лица в третье» — явление того же порядка.

Эстетическое начало трансформируется в эротическое: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он *женился*, как будто какой-

<sup>53</sup> «Покривил, не спору, покривил. Что ж делать? Но ведь покривил только тогда, когда увидел, что прямой дорогой не возьмешь и что косою дорогою больше напрямик» (VII, 111). А вот и мотивировка «искривления»: «Демон-искуситель сбил, совлек с пути, сатана, черт, исчадь!» (VII, 113).

<sup>54</sup> В черновике стоял характерный эпитет: «красноват» (III, 446).

то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная *подруга жизни* согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу»<sup>55</sup> (III, 154). В столкновении «светлого гостя» и «приятной подруги жизни» приоритет клонится на сторону «подруги».

Ф. Дриссен обратил внимание на следующее замечательное совпадение. На картине, увиденной Башмачкиным в «освещенном окошке магазина», «изображена была какая-то красивая женщина, которая *скидала с себя башмак*, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за спиной ее, *из дверей* другой комнаты выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой» (III, 159). После ограбления Акакий Акакиевич прибегает домой. «Старуха, хозяйка квартиры его, услыша страшный *стук в дверь*, поспешно вскочила с постели и *с башмаком на одной только ноге* побежала *отворять дверь*, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку» (III, 162).

Это совпадение и перекличка мотивов, конечно, далеко не случайны. *Башмак* — родовой символ героя<sup>56</sup> и вместе с тем символ его личности. Поэтому картинка и сценка оказываются символическим или даже аллегорическим комментарием к теме рода и эротики в повести.

Башмачкин, облаченный в новую шинель, победно шествует в гости к чиновнику, в гости к «настоящей жизни».

<sup>55</sup> Исследователями уже отмечалось типологическое сходство образов Башмачкина и Шпоньки, заказывавшего себе сюртук «из жены». Целесообразно в данной связи подчеркнуть именно инфантильность обоих гоголевских героев: Шпонька — существо с заторможенным, полудетским мышлением («*Воно ще молода дитына*» — I, 294), погруженное в тихие, монотонные занятия, «вечный» прапорщик. Грубо говоря, Башмачкин — это Шпонька, взятый в аспекте уничижительности.

<sup>56</sup> Более того, *башмак* как бы «тотем» рода Башмачкиных; потому что никто из них никогда *башмаков не носил*: «И отец, и дед, и даже шурин, и *все совершенно Башмачкины* ходили в сапогах» (III, 142). Точно так же нужно поверить «протухшему насквозь луком» *Луке Лукичу* (из «Ревизора»), когда он говорит: «Ей-богу, и в *рот никогда не брал луку*» (IV, 92). Не требуется, однако, обобщать эти наблюдения. Такие имена, как Земляника, Ячница и т.п., несут совсем иную смысловую нагрузку. Употребление «вещного» имени служит в данном случае указанием не на конкретную, а на отвлеченную, обобщенно-вещную символику образа, причем сама вещная определительность имени персонажа должна комически контрастировать с его внешне «нормальным», человеческим состоянием.

На этом пути его встречает *картинка*, которая как бы демонстрирует ему «идеальный» вариант этой несостоявшейся «настоящей жизни» в ее эротическом ключе.

Здесь надо указать и на другой немаловажный фактор. Женщина на картине запечатлена в момент движения («скидала <...> башмак»). И эротический импульс, вызванный у Башмачкина созерцанием картины, развивается — на обратном пути — в погоню «за какой-то дамою, которая, как молния, прошла мимо, и у которой *всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения*» (III, 160). Изображение, статичное само по себе, сыграло роль стимулятора движения, соотносительного динамике сюжетного действия картины. Башмачкин сперва как будто присматривается, а потом начинает приобщаться к текущему, динамичному бытию макромира.

И вот тут-то, в момент «очеловечивания» Башмачкина, макромир отбирает *свою шинель* назад. (В словах грабителя — «А ведь шинель-то моя!» — заключена, по существу, глубокая истина — если принять во внимание, что грабители принадлежат к системе макромира.)

Башмачкин возвращается к «разбитому корыту». Ситуация картинке зло спародирована в сцене встречи Акакия Акакиевича со старухой. *Дверь*, нарисованная на картинке, отворилась, — но вместо элегантного красавца явился убогий Башмачкин, а вместо красивой (и молодой) женщины предстала семидесятилетняя старуха.

Соответственно пародируются мотивы эротического любопытства и женской стыдливости. Старушечья грудь, прикрываемая «из скромности», заменила женские прелести, изображенные, *подсмотренные*, на картинке. «Картинная мечта» обернулась тягостной действительностью, и эта метаморфоза получила характер внутренней, «автономной» временной последовательности, превратившей картинный сюжет в подобие хронологической реальности. «За это время» женщина *успела* скинуть с ноги башмак — и обернуться старухой: «с башмаком на одной ноге» (т.е. «успела» состариться).

Картинка, ожив, стала «рельефом» — но с «обратным качеством». Есть в сцене возвращения и комический эффект «восстановленной гармонии»: старуха *без башмака* встретила с *Башмачкиным*. Лишившись «прекрасной подруги жизни», Акакий Акакиевич вернулся к своей законной «невесте». Так реализуется мотив свадьбы (канцелярские чиновники «спрашивали, когда будет их свадь-

ба» — III, 143). И все та же старуха-«невеста» провожает «на тот свет» героя, рожденного «старухой»-«покойницей».

Общая схема сюжета вырисовывается так: всю свою «жизнь» Башмачкин переписывал канцелярские бумаги. Причем «он снимал нарочно, для собственного удовольствия, копию для себя, особенно если бумага была замечательная не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу» (III, 146). Нетрудно догадаться, что «новое или важное (правильнее было бы сказать: *новое важное*. — М.В.) лицо» — некое абстрагированное инкогнито *значительного лица*, который (пользуемся грамматикой Гоголя), как известно, «недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом» (III, 164). Всю «жизнь» Башмачкин репетировал на бумаге свое будущее — устное — обращение от первого лица к этому «значительному лицу» — образу воплощению бюрократии.

Башмачкин «из букв» как бы составляет графический же портрет «значительного лица». Этот портрет физически помещается на табакерке Петровича (переход знаковых символов в иконический знак). Но выписывание букв было уже задано Башмачкину «значительным лицом», бытовавшим доселе в его мире в виде отчужденно-бюрократической *идеи*. Идея же, проясняясь, перешла из графики, из плоскостной картинки в трехмерную реальность. (Не этим ли объясняется то обстоятельство, что впоследствии генералу обращение Акакия Акакиевича «показалось фамильярным»?) «Значительное лицо» обрело «земное» *человеческое лицо*, будто дорисованное автором на «четвероугольном лоскуточке бумажки».

Момент перехода табакерочного генерала в «значительное лицо» определяется довольно точно. «Петрович явился с шинелью, как следует хорошему портному. В лице его показалось выражение такое *значительное*, какого Акакий Акакиевич никогда еще не видал» (III, 156)<sup>37</sup>. (Перед этим Акакий Акакиевич, как мы знаем, «*видел ясно*» одного только безликого генерала на крышке Петровичевой табакерки.) «Рождение» «значительного лица» и «рождение» шинели — синхронны. «Значительное лицо» отбирает шинель и этим убивает Акакия Акакиевича. Умерши, Акакий Акакиевич отбирает шинель у генерала.

<sup>37</sup> Игра не прекращается: «значительное лицо», в свою очередь, «обыкновенно смотрел очень *значительно в лицо* тому, которому говорил» (III, 164).

Все мифические «подсюжеты» разбираемой повести конструируются по одному и тому же закону, который удобно проиллюстрировать на примере «истории шинели». Сначала появляется *идея* шинели; затем идея опредмечивается, и, в конце концов, шинель-вещь переходит в потусторонний призрачный мир. В промежуточный период своего странствования, в тот миг, когда шинель из отвлеченного прообраза делается *образом*, она одухотворяется («светлый гость») и даже получает *лицо*: «Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель, и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, т.е. *прямо в лицо*»<sup>58</sup> (III, 157).

Идея обретает лицо, — это та формула, по которой строится символический план повести. Само повествование начинается с рассуждения о департаментах *всякого* рода. И, нисходя от общего к частному. Гоголь пишет: «Теперь уже *всякий частный человек* считает в лице своем оскорбленным *все общество*» (III, 141). Приводится история об «одном капитан-исправнике» («не помню какого города», — это значит: города *вообще*), выскочившем из сочинения, так сказать, бичующего тип капитан-исправника. Департаменты «всякого рода» превращаются в один департамент, а «всякого рода должностные сословия» — в одного чиновника: «Итак, в *одном департаменте* служил *один чиновник*» (там же; курсив Гоголя). Едва заходит речь об этом «одном чиновнике», Башмачкине, автор начинает говорить обо «всех совершенно Башмачкиных». Идея дурного имени реализуется в имени Акакий. Вводится тема доброты и сострадания — и сразу же, как по заказу, возникают «один молодой человек» и «один директор». «Один кто-то» из канцелярии отсылает Башмачкина к «одному значительному лицу». И т.д. Это явление не объяснимо природой «анекдотического сказа»; причины гораздо глубже. «“Анекдот” — всего лишь частная возможность употребления этого правила — художественной дедукции»<sup>59</sup>;

<sup>58</sup> Опять-таки, для Петровича — как и для Чичикова — «косой дорогой больше напрямик».

<sup>59</sup> Заслуживают внимания выражения: «*весь* чиновный народ», «*все* уже отдохнуло», «*все* стремится развлечься». Повсеместно употребляются неопределенно-личные конструкции: «говорят» (неизвестно кто); «предоставили», «развернули», «переворотили», «видели»; «не оказывалось к нему никакого уважения» (кем?); «если бы <...> Давали ему награды»; «выбрасывали», «пришли сказать» и т.п.

напротив, складывается представление, что сказ, то есть «болтовня» рассказчика, призван отвлечь внимание читателя от подлинного, эзотерического смысла «Шинели».

Замыкается порочный круг сюжета, замыкается кольцевое время повести. «Графика», оживая, становится «фонетикой». Грохочущий и гремящий голос потрясает безголосого<sup>60</sup>, косноязычного Акакия Акакиевича: «Тут он топнул ногою, возведя голос до такой сильной ноты, что даже и не Акакию Акакиевичу сделалось бы страшно» (III, 167). И грабители тоже ведь говорят «громовым голосом».

Образ призрачного Петербурга, воплотившись в лице Петровича и преломляясь в портрете «одного значительного лица», расплывается в призраках и рассеивается в темноте. Попытаемся выявить генеалогию этого образа, общую для всех модификаций.

Чиновники, издевавшиеся над Башмачкиным, «рассказывали тут же пред ним разные, составленные про него истории; про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху <...>, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему *бумажки*, называя это *снегом*» (III, 143). У Акакия Акакиевича, вернувшегося после ограбления к старухе-«невесте», «бок и грудь и все панталоны *были в снегу*». *Лицо* генерала на табакерке было заклеено *бумажкой*. В финале повести на генерала обрушивается ветер, который «так и резал в *лицо*, подбрасывая ему туда клочки *снега*». «*Лицо* чиновника было бледно, как *снег*» (III, 172). Ассоциативная связь установлена по линии *бумага — снег — лицо*. «Бумага» и «снег» в этом сочетании — синонимы. Петербургская канцелярщина и петербургский климат (мороз) составляют нерасчленимое целое — ледяной холод бумажного мира. «Строка» сливается с «улицей».

Оттого-то башмачкинские поиски человеческого *тепла* заранее обречены на провал: тепло, *жар* здесь эманация самого холода, функциональный негатив *мороза*.

Стужа «*пропекает*» Акакия Акакиевича, вынуждая его заказать шинель. Генерал «*распекает*» Башмачкина. «Распеканье» (соединенное со вьюгой) вызывает «сильную *горячку*». (Доктор, со своей стороны, прописал Башмачкину «припарку».) Горячка переходит в «*жар*» — и Акакий Акакиевич погибает.

*Свет* — тоже обманчив: это свеченье, накал самого мрака.

<sup>60</sup> Вначале Гоголь собирался назвать своего героя Тишкевич (III, 451).



Идея шинели *просветляет* Башмачкина: «Огонь порою показывался в глазах его» (III, 155). Этот огонь впоследствии ведет его к заманчивому свету и теплу чиновничьей вечеринки. «Сначала надо было Акакию Акакиевичу пройти кое-какие <...> улицы с тощим освещением, но по мере приближения к квартире чиновника улицы становились... сильнее освещены» (III, 158); «на лестнице светил фонарь» (III, 159). *В двенадцать часов ночи* Башмачкин отправляется домой. За порогом чиновничьей квартиры на него надвигается темнота: освещение становится все более тусклым. И наконец: «Вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света» — III, 161 (символична двойная семантика слова *свет*). Ложный огонек надежды — слабое отражение «огня» башмачкинских мечтаний.

Интересна и семантика *цвета*. *Белый* (цвет снега) и *черный* (цвет мрака) не контрастируют, а взаимно дополняют друг друга: «Дорогою задел его всем нечистым своим боком трубочист и *вычернил* все плечо ему; целая *шапка извести* высыпалась на него с верхушки строившегося дома» (III, 152). Оба цвета сливаются в *серый* (цвет «петербургского неба»), который, в свою очередь, может и вовсе *обесцветиться*: например, Петрович сидит на *некрашеном* столе. Башмачкин договаривается с Петровичем о цвете шинели — а этот цвет так и не указан.

Есть еще один цвет — «рыжеватый». «Несколько рыжеват» Башмачкин, а его вицмундир был «не зеленый, а какого-то рыжегато-мучного цвета» (III, 145): рыжий сочетается с белым (цвет выявлен через отрицание зеленого). «Рыжеватость» развивается в цвета пламени («огонь» в глазах Акакия Акакиевича) — в *золотой* и *малиновый*. Их «боковой отсвет» — *красный* (символизирующий переход к образу «значительного лица») — продукт распада «рыжегато-мучного» цвета: остается «мучной», *белый*: «Лицо чиновника было бледно, как снег» (III, 172). На «законном пространстве» снежной бумаги, сквозь мрак и туман<sup>61</sup> проступают лица<sup>62</sup>. И каждому новому лицу придается

<sup>61</sup> Напоминаем: Петрович, в момент прихода Башмачкина, «очень сердился на темноту» (III, 149). «Хозяйка <...> напустила <...> дыму в кухне» (III, 148). (Впрочем, во второй черновой редакции вместо «темноты» говорилось про «темное время» (III, 453). Интересная переключка с «самым дурным временем».)

<sup>62</sup> Тот факт, что в лице Башмачкина «можно было прочесть всякую букву», служит побочным указанием на его «бумажность». Но лицо

вторая — бытовая и правдоподобная биография. Гоголю известно, что Петрович — дьявол, но писатель переодевает дьявола в портного, придумывает ему бытовую «биографию» и наделяет его женой, а жену — чепчиком<sup>63</sup>. Генералу, соскочившему с табакерки и ставшему человеком, придается «легитимная» биография, семья, приятели и т.п. Пересечение и взаимодействие символического и натурального планов стимулируют особенного рода *игру образами*.

Интегральная целостность мистического Петербурга, соединяющего в единую образную систему микромир Акакия Акакиевича и космос, соединяет генерала с Башмачкиным. Как показал Ф. Дриссен, посмертное мщение Башмачкина чрезвычайно походит на генеральское распекание, отражая его в перевернутом виде, и четко ассоциируется с грабительским похищением башмачкинской шинели.

Башмачкин	Генерал
Выпил два бокала шампанского	«выпил <...> стакана два шампанского — средство, как известно, недурно действующее в рассуждении веселости» (III, 171)
«шел в веселом расположении духа» (III, 160)	«оставался в том приятном положении, лучше которого и не выдумаешь <...> Полный удовольствия, он слегка припоминал все веселые места проведенного вечера» (III, 172)
«даже побежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою» (III, 160)	«он решил не ехать еще домой, а заехать к одной знакомой даме» (III, 171)

Башмачкина, отражающее (либо воспроизводящее) буквы, — слабое и «дефектное» отражение лица Петровича: Петрович «крив» — Башмачкин «несколько даже подслеповат»; у Петровича «рябизна по всему лицу» — Башмачкин «несколько рябоват». Лицо Петровича «сборный пункт» генеральского и башмачкинского лиц.

<sup>63</sup> В противоположность Б.М. Эйхенбауму, усмотревшему «прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов» в том, что Петрович, несмотря на свою малосимпатичную наружность, «занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков», мы полагаем, что настоящий абсурд (и комизм этого абсурда) заключался для Гоголя в парадоксальности самой ситуации: Сатана «в быту» портняжничает.

«оглянулся назад и по сторонам: точное *море* вокруг него» (III, 161). «*Ветер*, по Петербургскому обычаю, дул на него *со всех четырех сторон*» (III, 167)

«“А *ведь шинель-то моя!*” сказал один из них громовым голосом, *схвативши его за воротник*» (III, 167)

«Изредка мешал ему однако же порывистый *ветер*, который, выхватившись вдруг, *бог знает откуда* и нивесть от какой причины<sup>64</sup>, так и резал в лицо <...>, хлобуча, как *парус*, шинельный воротник» (III, 172)

«Вдруг почувствовал значительное лицо, что его ухватил кто-то весьма крепко *за воротник*» (III, 172). «Ах! так вот ты наконец! Наконец я тебя того, поймал *за воротник! твоей-то шинели мне и нужно!* не похлопотал об моей, да еще и распек — отдавай же теперь свою!» (III, 172)

Башмачкин не умирает (мертвец не может умереть), а попросту переходит в категорию иной, «потусторонней» трупности. Фиктивность разделения живого и мертвого раскрывается с помощью обнажения приема: «в полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни стало, *живого или мертвого*» (III, 170). Воскресение (ведь именно в *воскресенье* утром принимается решение о шинели, и Петрович ведь тоже приносит шинель *поутру*) оказывается иллюзорным. «Светлый гость» исчезает во мраке снежной площади. Рожденный и окрещенный «против ночи», Башмачкин уходит в ночь.

Умиряющего Башмачкина не посещает священник (священника заменяет доктор, разительно напоминающий доктора из «Носа»). Башмачкин не исповедуется и не причащается, — может быть, в этом обстоятельстве кроется глубинная мотивация его замогильных блужданий. Акакий Акакиевич распался на «башмак» («пучок гусиных перьев, десь белой казенной бумаги, три пары носков» и т.п.) и на «шинель» (призрак). Очень любопытно, что в обстоятельном перечне наследства отсутствует указание на «вечный» «демикотоновый халат»: кончилось посястороннее

<sup>64</sup> Ср.: «*неизвестно откуда взявшись*, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала целый *ветер* в щеку» (III, 145). Собственно, «лошадиная морда» — лишь посредник и передатчик «Петербургского ветра».

бытие Акакия Акакиевича. Начинаются загробные скитания в поисках утраченной шинели — башмачкинской души<sup>65</sup>. (Выше мы сформулировали: душа — это высокий аспект вещного образа. Естественно, что роль души для «башмака» исполняет шинель.) Повесть соотносима с *мифом о Психее* и одновременно противоположна ему, пародировав сюжетно-тематическую основу мифа.

Шинель — общий знаменатель «земного» и «потустороннего» миров Петербурга. К общему знаменателю приведены «живой» и «мертвец». Сцена на площади: Башмачкин «увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед самым носом какие-то люди с *усами*»; «приставил ему к самому рту кулак величиной с *чиновничью голову*» (III, 161). Сцена с «привидением»: «носило преогромные *усы*» и «показало такой *кулак, какого и у живых не найдешь*» (III, 174).

Сюжет «Шинели» проваливается в фикцию. Происхождение этой фикции определено тем, что «Петербург» «Шинели» полностью смонтирован в уме, «в голове» Гоголя. В этом, разумеется, не было бы абсолютно ничего удивительного, если бы Гоголь, в отличие от современных ему писателей, не относился к созданному им миру как к осознанной и, по существу, интимной «игре» особого свойства. Художественное пространство «Петербурга» *физически* помещается в голову Гоголя: голова предстает как пространственный континуум, в котором, как в театральном, сценическом пространстве<sup>66</sup>, функционируют персонажи «пьесы» и расположены декорации и бутафория, искусно замаскированные под внешний, «внеголовной» мир<sup>67</sup>.

Это обстоятельство, в свою очередь, и обыгрывается рассказчиком-балагуром: «память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге все *улицы и дома* слились и смешались так в *голове*, что весьма трудно достать *оттуда* что-нибудь в порядочном виде» (III, 158). «Исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом “Шинели”», — писал Б. Эйхенбаум<sup>68</sup>. Вернее ска-

<sup>65</sup> «Шинель ему — мировая душа, обнимающая и греющая». — *Белый А.* Указ. соч. С. 45.

<sup>66</sup> Ср.: «В краткое пребывание свое Иван Осипович успел уже и сам сделать свои наблюдения и заключить в *голове*, будто на *вогнутом стекле*, *минюторное отражение окружавшего его мира*» («Страшный кабан» — III, 267).

<sup>67</sup> «Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности» (VIII, 295).

<sup>68</sup> *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 319.

зать, рассказчик — это «конферансье», излагающий слушателям события «головной пьесы» в пригодной и удобной для их восприятия форме, маскирующей и в то же время приоткрывающей подлинное содержание «пьесы»<sup>69</sup>. Это соображение вынуждает нас еще раз пересмотреть вопрос о соотношении «строки» и «улицы» в «Шинели».

Поскольку мир «Шинели» расположен в *голове* Гоголя, то в конечном счете единственно достоверной пространственной реальностью этого мира является текстовая непосредственно-графическая *фиксация* его существования *на бумаге*. Иначе говоря, начертание слов, составляющих текст «Шинели», является в самом *буквальном*, то есть *буквенном*, смысле единственной предметной, а значит, и пространственной данностью ее мира.

Поэтому, в частности, Акакий Акакиевич пребывает не *на середине улицы*, а «скорее» *на середине строки* — но уже *строки гоголевского текста*.

Выдвинутое ранее положение о мифопоэтической адекватности *идеи и образа* в поэтике Гоголя получает теперь новую интерпретацию. Речь идет уже о гоголевской установке на полное тождество *плана содержания с планом выражения*, когда последний воспринимается в элементарном, непосредственно-наглядном воплощении. С другой стороны, текст как семиотическая система, конечно, никак не может быть «равен» своему графическому выражению.

В этом противоречии и состоит невероятная сложность вопроса о семиотической функции «Шинели». Графическое выражение текста есть всего лишь сумма и определенный порядок *букв*, текст составляющих. *Буква*, будучи составной единицей, «кирпичиком» письменной фиксации текста, лишена в то же время самостоятельного, «отдельного» смысла.

В итоге Акакий Акакиевич у Гоголя оказывается в положении Петрушки из «Мертвых душ», озадаченного тем,

---

<sup>69</sup> Соответственно мертвость героев «Шинели» непременно должна интерпретироваться и как знак их физического *небытия* или *неприсутствия* в реальном мире Петербурга, будто бы «отображенном» в повести. Это толкование подтверждается хотя бы такой деталью, что в числе родственников Акакия Акакиевича упомянут *шурин*. Курьез тут, конечно, не в одном лишь «каламбурном» причислении шурина к роду и «фамилии» Башмачкиных (как это представлялось Б. Эйхенбауму), а главным образом в том факте, что никакого шурина (брата *жены*) у *холостого* Акакия Акакиевича быть вообще не может. Мертвый род и вдвойне фиктивный «родственник» — по существу одно и то же.

«что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит» (VI, 20). Возникает своеобразная *магия* превращения букв в слова, магия соединения неосмысленных буквенных рисунков в *смысле*. «Магом» предстает не только Башмачкин (складающая буквы в *адрес* к значительному лицу, оживающему в результате этого обращения), но и сам Гоголь, передавший в графике текста историю Башмачкина.

Для того чтобы «оживить» текст «Шинели», Гоголю, как и Башмачкину, требуется *озвучить* буквенные сочетания. Здесь нам опять пригодится наблюдение Б. Эйхенбаума, который, отмечая «прием звукового воздействия» в повести, писал: «Иные его (Гоголя. — М.В.) фразы действуют как *звуковые надписи* — настолько выдвигается на первый план артикуляция и *акустика*»<sup>70</sup>.

Перефразируя собственные слова Гоголя, можно сказать, что в «Шинели» некоторые *звуки* у него были фавориты, наподобие того, как «некоторые буквы» были фаворитами у его героя. Озвучивание, «оживление» текста «Шинели» является второй важной функцией повествователя, соотносимой с самим сюжетом повести.

Но за каждым звуком стоит *рисунок* соответствующей ему буквы. Так «графика», воплощающая «жизнетворный» фонетический потенциал, получает значение волшебной «картинки».

Бумага, будучи «первоматерией» мира «Шинели», является также тем первичным *материалом*, на котором создается текст повести, то есть как бы тем *материалом*, из которого сделана повесть. (Башмачкин, бумаги постоянно переписывающий, выступает в качестве своеобразного пародийного двойника *писателя* Гоголя, пишущего свой текст на бумаге.)

Это и есть настоящая *искусственность происхождения* — из чернил и бумаги, — делающая всех персонажей «Шинели» (а не одного только Башмачкина) вещами и «трупами»<sup>71</sup>. Но так обстоит дело лишь на одном уровне авторского восприятия.

<sup>70</sup> Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 315.

<sup>71</sup> Показательно, что *книга* неизвестного «сочинителя» оказывается — вместе с «директорским *портретом*» — мертвым, «плоскостным» идиолом, отобравшим у Башмачкина те деньги, которые хотели было собрать для него чиновники-сослуживцы. Книга и портрет вкупе с табакерочным «значительным лицом» — *вещи*, «убивающие» Акакия Акакиевича.

Ведь при всем этом Гоголь, конечно же, отчетливо сознает, что бумажная «материальность» «Шинели» есть в конечном счете только условность определенного способа отражения и фиксации «головной пьесы».

И Гоголь играет не только фиктивными пространствами построенного им фантазмагорического мира («перемешанными» в его голове), но и его временем. Он, например, так описывает сцену «крещения» Акакия Акакиевича, что не остается никакого сомнения в близком и, очевидно, многолетнем знакомстве рассказчика с крестными и с «матушкой». Личностные интонации рассказа, бытовая конкретность описания создают осязаемость фактического присутствия повествователя при рождении и крещении Башмачкина. Более того, рассказчик охотно и со знанием предмета толкует о предках Башмачкина. А между тем столь же подробно описана и гибель героя, которому к моменту кончины «забралось уже за пятьдесят лет» (III, 167).

О «бедном молодом человеке» сказано: «и много раз содрогался он потом *на веку своем*» (III, 144). То есть повествование выносится далеко за временную грань фабулы, очерченную датой смерти Акакия Акакиевича и несколькими днями его «посмертной жизни». Но и *будущее* «молодого человека», так же как и будущее «исправленного» генерала, преподносится в категориях прошедшего времени.

«Память» рассказчика определяет хронологию событий — но «память начинает нам сильно изменять».

Слово «время» встречается в тексте «Шинели» 31 раз. Помимо того, перебраны все темпоральные понятия и величины — от бесконечности до «всякого мига минуты». Автор свободно перемещается вдоль временного потока фабулы, иногда соприкасаясь с ним — в точках личностного, «бытового» контакта с персонажами, иногда отступая от него, «взмывая» над временем, — и тогда рождается сентенция, связанная с дистанцированным оглядом происходящего и соотносенная с планом будущего; *фабульное настоящее* оценивается и комментируется всеведущим автором *ретроспективно*<sup>72</sup>.

Добавим, что *я* рассказчика и подразумеваемое *я* зонера синтезируются в обобщенно-авторском *мы*. В од-

<sup>72</sup> Ср.: «Я стал думать о том, как бы выбраться из ряда других и стать на такое место, откуда бы я мог увидеть всю массу, а не людей только, возле меня стоящих, — как бы, *отделившись от настоящего, обратить его некоторым образом для себя в прошедшее*» (VIII, 449).

ном месте, на одно только мгновение это *мы* распадается: «Кому все это досталось, бог знает: об *этом*, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть» (III, 168). Форма первого лица («признаюсь») — выражение я резонера, отличимого от повествователя («рассказывающего сию повесть»). И сразу же разрастается сентенция резонера, вытеснившего рассказчика; но сам резонер уже успевает вновь обезличиться.

Эта безличность резонера-инкогнито носит принципиальный характер. Рассказчик отделен от того, кто дает нравственную оценку описываемому. Резонер призван выразить гипотетичное мнение того обобщенного, безличного читателя, который должен, по замыслу Гоголя, воспринять мир «Шинели» как сугубо реальный, как адекватное выражение действительности. Но сентенции, будучи взяты в контексте, не менее фиктивны, нежели сам предмет повествования: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было» (III, 169). Как будто «был».

В «гуманном месте» речь идет о *молодом чиновнике*, которому в трогательных словах Акакия Акакиевича («Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?») слышались «другие слова»: «*Я брат твой*» (III, 144). А уже через страницу Акакию Акакиевичу противопоставляется «его же брат, молодой чиновник, простирающий до того проницательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка, — что вызывает всегда лукавую усмешку на лице его» (III, 145).

Молодой чиновник достаточно проницателен, чтобы разглядеть в *Башимачкине* брата, а в брате — *башимак* (стремешка внизу панталон).

Художественный мир Гоголя периода петербургских повестей и «Шинели» так же герметичен и эндогенен, как внутренний мир Акакия Акакиевича. Стремление преодолеть эту замкнутость (II том «Мертвых душ») привело Гоголя к катастрофе.



## Путь паломника: Гоголь как масонский писатель\*

Тема настоящей статьи была косвенно подсказана мне исследованиями Д. Чижевского. Назвав Гоголя-мыслителя «эпигоном александровской эпохи» и указав на его духовную принадлежность к поколению «отцов»<sup>1</sup>, Чижевский, среди прочего, убедительно сблизил эсхатологию «Портрета» и «Ревизора» с учением Юнга-Штиллинга<sup>2</sup>. Думается, перечень теософских источников Гоголя можно было бы значительно расширить, включив в него, в частности, русских масонов-«мартинистов». Как мне представляется, подбор теософского материала, использованного Гоголем, вызывает известную однородность, позволяющую связать «Вечера...» с его поздними произведениями в рамках единой идеологической структуры.

---

\*Первая публикация — Путь паломника (о масонских и теософских источниках Гоголя) // *Russian Literature and History / In Honour of Professor Pya Serman*. Jerusalem, 1989. Здесь печатается по тексту: *Вайскопф М.* Гоголь как масонский писатель // Гоголевский сборник. Под ред. С.А. Гончарова. СПб., 1993.

<sup>1</sup> См.: *Чижевский Д.* Неизвестный Гоголь // *Новый журнал*. Нью-Йорк, 1951. № 27. С. 135—136.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 140—141. Впрочем, сам Чижевский в этой и других гоголеведческих статьях (например: *Tschizewskij D.* Gogol: Artist and Thinker; *Zur Komposition von Gogol's «Mantel»* // *Gogol. Turgenew. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München, 1966. S. 93 ff; 116—117) следовал уже устоявшейся традиции толкования Гоголя в религиозном и мистическом плане, представленной исследователями-символистами, отчасти В. Гиппиусом, К. Мочульским, В. Зеньковским и др. Из работ этого направления, появившихся за послевоенное время, можно привести хотя бы следующие: *Зеньковский В.* Н.В. Гоголь. Париж, 1964, особенно с. 80 и сл.; *Pascal P.* Le drame spirituel de Gogol // *N. Gogol. Meditations sur la divine liturgie*. Bruges-Paris, 1952. P. 15—24; *Schreier H.* Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. München, 1977. S. 19—30, 85—95; *Zeldin J.* Nikolai Gogol's Quest for Beauty. (Zawrence) Kansas, 1978. P. 3, 37 ff.

Согласно русским последователям Беме и Сен-Мартена, грехопадение погасило в уме Адама «светильник небесной Премудрости» и повлекло за собой падение «всей Натуры»; душа и мир погрузились в темницу «тлетворных стихий», свет — в тьму и материю. Назначение «ищущего» состоит в том, чтобы припомнить «потерянное слово», собрать рассеянные искры света. Любовью воссоединится «тело таинственного человечества Христова», каббалистический и алхимический гнозис освободит Натуру от заклания, и тогда стихии расплавятся, «обветшалую ризу» мира сменит новое «златосолнечное облачение», мир воскреснет и преобразится в царство Божие. Массонский ритуал инициации включал в себя восхождение от тьмы к свету — Слово — и переодевание в светлые одежды, ибо утверждалось, что каменщику предстоит, «облачившись во Христа», «в ризу непорочности», сочетаться «*Духовным Браком с Небесною своею* (Софией. — *М.В.*), великое совершать дело, раждать чад Премудрости». София выступала не только в роли невесты, но и в роли матери, духовной «родительницы» ищущего ее героя<sup>3</sup>. Обрядные действия, как известно, были сюжетно реализованы в литературных произведениях Хераскова, Боброва и других масонов<sup>4</sup>. Земное царство Божие писатели XVIII века созидали в многочисленных утопиях, бытовавших и в качестве самостоятельного жанра. Странствие героя, обретающего невесту, завершалось тем, что он вступал в храм Премудрости или Истины (который до известной степени мог идентифицироваться с «подлинной» православной церковью) и в некую идеальную страну, управляемую «святым царем» и его мудрыми советниками<sup>5</sup>.

Уже в дебютных и, казалось бы, насквозь «фольклорных» «Вечерах...» дана целая серия типологически близких

<sup>3</sup> См. обо всем этом: *Лопухин И.В.* Духовный рыцарь; Некоторые черты о внутренней церкви // *Материалы по истории русского масонства 18 века.* Вып. 1. М.: Изд. В.Ф. Саводника, 1913. С. 16 и сл.; С. 5—6. См. помимо того: *Вернадский Г.В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917. С. 144; *Соколовская Т.О.* Обрядность вольных каменщиков // *Масонство в его прошлом и настоящем* / Под ред. С.П. Мельгунова и Н.П. Сидорова. М., 1915. Т. 2. С. 88—93.

<sup>4</sup> См., например: *Розанов И.Н.* М. Херасков // *Масонство в его прошлом...* Т. 2. С. 48—50.

<sup>5</sup> *Вернадский Г.В.* Указ. соч. С. 176—180; *Сиповский В.В.* Очерки из истории русского романа. Т. 1 Вып. 1. (XVIII век). СПб., 1909. С. 85—92, 121—142, 520 сл.

тем: добывание «грамоты» (во всей многопланности слова), магическое переодевание, путешествие к мудрой царице (Екатерину II, к которой попадает Вакула, панегирическая традиция XVIII века приравнивала к Минерве), заключительное воссоздание Храма и рождение младенца, интерпретируемое под углом евангельского сюжета. К тому же символическому ряду в «Ночи перед Рождеством» примыкает, среди прочего, получение героем царицыных черевиков для невесты — ср. любопытную параллель: новому масону, с честью выдержавшему испытание, в конце пути вручалась «пара женских рукавиц», дабы он передал их своей «избраннице», олицетворяющей Премудрость<sup>6</sup>.

Что же до натурфилософской тематики (усваивавшейся в России романтиками наподобие В. Одоевского), то она проглядывает еще в «Сорочинской ярмарке», вводной повести цикла. Я имею в виду такую типично алхимическую подробность, как «тяжелый подземный пар», окружающий «сонмище гномов». Сходной символикой уже полностью проникнут «Вечер накануне Ивана Купала», на масонско-герметической основе контаминировавший темы Ирода, детубийства и усекновения главы Иоанна Предтечи, — Гоголь связал дату рождения евангельского героя с ключевыми моментами его жития. День Иоанна Крестителя был главным общемасонским праздником<sup>7</sup>. Посвящался он покаянию, воспоминанию об «утраченном свете» — ср. соответствующие ситуации у Гоголя, сопряженные, подобно масонскому ритуалу, с пылающим черепом. Масонская риторика твердила об очищении и обработке души — «каменя», на котором вновь воздвигается внутренняя церковь, сокровенный Храм Соломона. В журнальном варианте повести разрушенная церковь опознается рассказчиком по «камням от фундамента»; в основании алтаря лежал «камень с явственно вырезанным на нем крестом» — ср., к примеру, масонско-минералогический мотив крестового камня, найденного под развалинами церковного престола, у Гете в 4-й главе романа о странствованиях Вильгельма Мейстера. Подземные видения Петруся в целом напрашиваются на сопоставление с алхимическим девизом, перенятым «каменщиками»: «*Visita interiora terrae <...> invenies occultum lapidem*». Вся семантика храмового камня заме-

<sup>6</sup> Соколовская Т.О. Указ. соч. С. 94.

<sup>7</sup> Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты, 1867. С. 59; Соколовская Т.О. Указ. соч. С. 59, 84—85.

шана здесь на этимологизации имени Петр (довольно частом у Гоголя и вообще в русской литературе): Петрусь — petros — и на сходном звучании имени героини. Перед нами — две проекции одного и того же евангельского образа Петра-«камня»<sup>8</sup> и основания церкви (Мф. 16:18); он как бы расслаивается на Петра-отступника, «сатану» (Мф. 16:23) и набожную Пидорку. Драгоценные камни, соотносимые с душевной нестойкостью героя, чужды и враждебны храму — предавшись сатане, Петрусь не дает «ни копейки на церковь» (журн. вариант). Зато кающаяся Пидорка приносит ей богоугодную жертву — оклад к иконе, выложенный яркими камнями. Важным дополнительным подтекстом тут служит глубоко почитаемое масонами I Соборное послание ап. Петра, развивающее, наряду с темой «огненного искушения» (4:12), тему храмовых «живых камней», «камня краеугольного, избранного» — и «камня соблазна» (2:4—8).

Столь же значительный пласт тогдашних мистических настроений открывается в «Страшной мести». Андрей Белый, резонно сблизивший колдуна-«антихриста» с ростовщиком из «Портрета», указал на возможную «реальную» подоплеку демонического образа — вегетарианство колдуна, изучение астрологии и т.п., — гипотетический связав его с протонаучным магизмом Возрождения<sup>9</sup>. Но у Гоголя имелись более актуальные прецеденты. Как на примере «Портрета» продемонстрировал Чижевский, вся первая треть XIX века проходила под знаком ожидания Антихриста. Нужно прибавить, что личность последнего, кощунственно имитировавшая облик аскета-праведника, устойчиво связывалась с магией, чернокнижием. Гоголевский же «антихрист», кроме того, в сильнейшей мере отдает внутри- и антимасонской полемикой. «Церковь Антихристову» Лопухин прозревал в обществах «ложных чудодеев, лжеправедников», одержимых, как гоголевский персонаж, «духом Каина» и обратившихся «к упражнению в буквах Теософии, Кабалы, Алхимии»<sup>10</sup>; аналогичные обвинения

<sup>8</sup> О демонологической семантизации имени Петр у Гоголя см.: *Rancour-Laferriere D.* Out from under Gogol's Overcoat. Ann Arbor, 1982. P. 59—60, 226—227; *Zeldin J.* Op. cit. P. 201. С другой стороны, ср. сюжетное воплощение и персонификацию важнейших алхимических понятий в масонском литературном творчестве: *Билинкис М.* Заметки о Н.И. Новикове // Сб. статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 106.

<sup>9</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 67.

<sup>10</sup> *Лопухин И.В.* Некоторые черты о внутренней церкви. С. 7, 15—16.

розенкрейщеры предъявляли, в частности, графу Грабянке. С гоголевским «антигероем» сопоставим и целый ряд прочих масонских чернокнижников: Джонсон, Шрепфер и др.; наконец, в тех же грехах, что и колдун, — кровосмешении, детоубийстве, сатанинском заговоре против человечества — обвинялся глава иллюминатов, пресловутый Вейсгаупт<sup>11</sup>, скончавшийся в 1830 году, незадолго до того, как Гоголь приступил к работе над повестью.

Многие приметы «неслыханного грешника» восходят уже непосредственно к масонским литературным сочинениям. Основное место действия «Страшной мести» — хутор «между двумя горами в узкой долине, сбегаящей к Днепру», сам колдун скрывается на лесистом берегу реки — это «выдавшийся мыс, на котором чернел старый замок». Враг человеческого рода занимается астрологической ворожкой сначала в замке, потом — в глубокой землянке на «выдавшемся берегу» бушующего Днепра. Ср. у Хераскова во «Владимире Возрожденном»:

Между песчаных гор, где бурный Днепр свои  
Влечет меж тростников шумящие струи  
<...>  
Со берегу над водой угрюмый лес навис  
И выдался в реку крутой бесплодный мыс,  
Видна глубокая кремнистая пещера  
<...>  
Зломир там обитал, безбожный чародей,  
Враг неба, враг земли, враг Богу, враг людей;  
Во чернокнижии искусен был глубоком  
<...>  
Из сей губительной, подобной аду бездны  
Взирает чародей в ночи на круги звездны,  
Наукой злых духов сей таинств неких тать  
Грядущее хотел на небе прочитатъ:  
Но будто молнии сверкнувшее блистанье  
Повергло крестное волшебника сиянье.

Так же плачевно завершается попытка гадания для гоголевского персонажа — его повергает в ужас непрошеное вторжение грядущего мстителя. Вероятно, и вечное «самопожирание» демонических мертвецов в бездне было отчасти навеяно тоже «Владимиром»:

<sup>11</sup> См. обо всем этом: Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 1. С. 98, 122; Т. 2. С. 173.

Там ненависть, людей ни Бога не любя,  
Терзает грудь свою и ест сама себя<sup>12</sup>.

Через несколько лет после этой юношеской повести сходная тематика заново проступила в мрачной натурфилософии «Вия» (разбор которого я, впрочем, опускаю, поскольку посвятил ему отдельную статью) и — совсем по-другому — в «Записках сумасшедшего». Поприщин, симпатически принимающий своего начальника за масона, выказывает знакомство с мистической литературой — согласно черновiku повести, в переписке собачек он обнаруживает заимствования из «немецкого сочинения, переведенного Лабзиным»; напомним, что масон Лабзин переводил главным образом Эккартсгаузена и Юнга-Штиллинга. Сами же записки героя в своей «теоретической» части представляют собой, на мой взгляд, довольно прозрачную пародию на масонско-натурфилософские опусы (а равно и на платоновского «Тимея», служившего для них отдаленным источником). Ср. интонационный строй поприщинских озарений и пренебрежительные выпады в адрес «физиков», которые «пишут глупости», — и, например, такое безапелляционное рассуждение Н. Новикова, в 1832 году перепечатанное в двухтомном собрании писем С. Гамалеи:

«С позволения наших астрономов, они изволят бредить, находя более семи планет <...> Ни больше, ни меньше семи планет быть не может <...> Нынешние физики, не довольствуясь четырьмя стихиями, которые Бог сотворил четыре только, а не более, совсем их разжаловали из стихий <...> Какая слепота и какое нищенское понятие о стихиях <...> И кто может все их бредни исчислить?»<sup>13</sup>

Однако пародийный слой повести, тяготеющий к демонологическим фантазиям титулярного советника, только оттеняет контрастную метафизическую сторону сюжета. История «испанского короля» — это вариация известнейшего гностического мифа о человеческом духе — «царском сыне», свергнутом в земное, плотское узилище и тоскую-

<sup>12</sup> *Херасков М.* Владимир Возрожденный. Эпическая поэма. М., 1785. С. 16—17.

<sup>13</sup> Цит. по: *Пыпин А.Н.* Русское масонство. 18 и первая четверть 19 в. Пг., 1916. С. 257.

шем по предвечной отчизне<sup>14</sup>. Соответственно фантазмагорическое бегство Поприщина полностью принадлежало к отработанной топике гностического эскапизма, включая сюда и сам «полет», и предварительное переодевание в королевскую «мантию», связанное с ожиданием свадьбы и зова с родины — в данном случае, «депутатов из Испании». Той же гностической символикой преображения насыщен сюжет «Шинели» (в принципе требующий отдельного анализа); ср. у Эккартсгаузена:

«Душа, воззванная гласом Вечного, освобожденная от уз, теснящих ее, предстанет в брачной одежде невесты Вечного — бессмертна как Он, и подобна образу Его. Настанет день рассвета, и тьма сея жизни исчезнет»<sup>15</sup>.

Загробная «матушка» Поприщина, понятно, отчетливо ассоциируется с Царицей Небесной — и вместе с тем, в русле известного типологического сближения Богоматери и Софии<sup>16</sup>, заставляет вспомнить о масонской матери-Премудрости. Болезненные прозрения обезумевшего героя и его гибельное возвращение к «матушке»-заступнице («Прижми к груди своей бедного сиротку!») как бы трагически инвертируют старую исихастскую тему. Ср. у Лопухина: «Противу Зла Борющийся и Премудрости Ищущий Воин, болезненно восчувствовав Тму его пленяющую, должен ощутить в себе мучительную ее власть и немощь собственных сил своих <...> Найдет на него Дух, суший в Премудрости, и Сила Источника Ее осенит его! Сим Духом зачатый и яко духовно премудростию Рожденный, должен он совершенно предаться Родительнице своей, и подобно младенцу сосать девственное Ее светное млеко»<sup>17</sup>.

Но автору петербургских повестей был несомненно памятен и образ Софии-невесты. В «Невском проспекте» это София падшая, ставшая блудницей: «Она раскрыла свои

<sup>14</sup> Описание этого мифа см. в кн.: *Jonas H. The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston, 1958. P. 49—82.

<sup>15</sup> *Эккартсгаузен К.* Ключ к таинствам Натуры. Ч. 1. СПб., 1804. С. 201.

<sup>16</sup> На гностико-манихейскую подоплеку этого сближения указал *Rougemont D. de* (*Love in the Western World*. Trans. Montgomery Beligion. N.Y., 1984. P. 81).

<sup>17</sup> *Лопухин И.В.* Духовный рыцарь. С. 15—16. (Выделено автором. — М.В.)

хорошенькие уста и стала говорить что-то, но все это было так глупо, так пошло... Как будто вместе с непорочностью оставляет и ум человека!» Прелестная незнакомка далее сравнивается с затонувшей «жемчужиной», с «прекрасным перлом», брошенным в «пучину». Затонувшая жемчужина — общегностическое обозначение «потерянной», плененной души<sup>18</sup>, усвоенное русскими масонами при посредстве святоотеческой литературы, иллюминатов и софиологии Беме<sup>19</sup>. Не менее традиционен способ ее спасения, тщетно вынашиваемый «рыбаком» Пискаревым: сакральная женитьба спасителя на блуднице — древнейшая гностическая мифологема.

Тема встречи с Софией обрела иное и грандиозное развитие в «Мертвых душах». Предварительно стоит уточнить, что сакрализацию бедной убогой Руси (в черновиках поэмы величавшейся «матушкой» и «святой землей») Гоголь осуществил вслед за Глинкой, освятившим другую «дикую страну», Карелию. Герой его поэмы, отшельник-исихаст, рассказывает, что в этот сумрачный край из надмирных сфер залетает с тоскливым пением чудесная жар-птица, мелькающая, «как мысль». Согласовав полет птицы-тройки с неоплатоническим «восхождением души»<sup>20</sup> — а не с гностическим ее бегством, как в «Записках сумасшедшего», — Гоголь перенес в описание Руси серию мотивов, почерпнутых у Глинки.

«Стыдливая дева» и птица-«мысль» Глинки<sup>21</sup> навязчиво напоминают невесту-«Премудрость»; черты Софии — «бесконечной мысли», рождаемой бесконечной землей, — нельзя не опознать и в гоголевской Руси, вступающей в магический контакт с визионером. Тут уместно сослаться и на традиционную идентификацию Софии с землей и на то, что сближение Софии с грядущей, «горней» Россией было задано еще в XVII веке. Так, одический герой масона Ключарева, охваченный духовным экстазом и познающий на небесах «премудрости уставы», восторженно читает в книге промысла величественную судьбу империи, живо напоминающую метафизический взлет Руси-тройки:

<sup>18</sup> Jonas H. Op. cit. P. 125.

<sup>19</sup> Изложение высказываний Беме о поисках «жемчужины (драгоценного бисера) девы Мудрости» см.: Переписка московских масонов. Изд. Я.Л. Барскова. Пг., 1915. С. 264—266.

<sup>20</sup> Подробнее об этом см. ниже в моей статье «Птица-тройка и колесница души».

<sup>21</sup> Глинка Ф.Н. Избранные произведения. Л., 1957. С. 370.



«В зенит с орлом своим парит / И к солнцу вслед за ним  
стремится, / Ей вся вселенна удивится / И в севере вос-  
ток узрит! <...> / Преславны будут имена / Ее любезных  
чад избранных, / Премудростию осиянных». Чтобы уско-  
рить прозреваемое торжество, он молит Бога послать «бес-  
смертную Софию к нам; / Да с нами купно потрудится, /  
В сердца и души водворится / И путь отверзет к небесам»<sup>22</sup>.

Гоголевская Россия, обгоняющая «другие народы и го-  
сударства», в основном тексте поэмы отождествлена,  
однако, с Софией падшей, омертвевшей. Воскресить ее  
предстояло при парадоксальной помощи Чичикова, выку-  
пающего души для этой возвышенной цели, пока сокры-  
той от него самого. По существу (хотя и с необходимой  
поправкой на плутовской роман, а с другой стороны — на  
романтическую амбивалентность гоголевского сюжета), он  
подвизается в роли обычного масонского странника, про-  
ходящего, на манер героя «Кадма и Гармонии», сквозь  
строй антиутопических миров — стран или планет, — пер-  
сонифицируемых их повелителями. Думается, образная  
система «Мертвых душ» вообще выросла из барочно-мис-  
тической аллегории, в чем нетрудно убедиться, заглянув  
в тот же «Ключ к таинствам Натуры», как мы помним,  
ревностно штудируемый гоголевским почтмейстером. Эк-  
картсгаузенские «Обитель смирения» и «Храм самопоз-  
нания», с которых начинается восхождение пилигрима,  
преобразились в пародийный маниловский «Храм уединен-  
ного размышления», а бездушный «Скоточеловек», проти-  
вопоставляемый грядущему «Духочеловеку», — в Собаке-  
вича. В своей демонической ипостаси Чичиков, искусно  
меняющий личины, эволюционировал из мильтоновского  
протеического Сатаны или из соответствующего херасков-  
ского персонажа: «Но злобный мира князь хоть мраками  
одет, / Приемлет кроткий вид, являет ложный свет»<sup>23</sup>.  
Одновременно, по масонскому трафарету, загадочный пу-  
тешественник Гоголя воплощает в себе историю общече-  
ловеческой души, и если читателю предлагается выиски-  
вать в себе «частицы Чичикова», то это только повторение  
херасковской сентенции, замыкающей походжения Неиз-  
вестного из «Бахарианы»: «Знай, что повесть странная сия,  
/ Может быть, история твоя»<sup>24</sup>. Спасение души героя,

<sup>22</sup> Цит. по: Лонгинов М.Н. Указ. соч. Приложения. С. 12, 14.

<sup>23</sup> Херасков М. Владимир Возрожденный. С. 73.

<sup>24</sup> Херасков М. Избранные произведения. Л., 1961. С. 43.

брезжущее в сюжетной перспективе масонских повествований, сплавлено с чаемым спасением всего юдольного мира, чудесно фокусировавшегося в его личности. В этой связи полезно присмотреться к той конкретной последовательности, в какой Чичиков посещает помещиков, — то есть к порядку сочетания их портретов.

В валентинианском мифе падшая София, отлученная от горнего света, претерпевает ряд тягостных эмоциональных состояний: 1) *печаль*, вызванная неспособностью удерживать свет; 2) *страх* потерять жизнь; 3) *замешательство* либо *ожесточение*, ярость; 4) *невежество*, объединяющее на своей основе все предшествующие состояния; и, наконец, 5) следует переходная стадия — *обращение*, источник бытия, промежуточного между материей и духом, тьмой и утраченным светом<sup>25</sup>.

Довольно близкий перечень просматривается, скажем, у Мильтона в 4-й книге «Потерянного рая» (оказавшего огромное влияние на русских писателей-масонов), где эти аффекты, окрашенные инфернальной символикой, приданы Люциферу и соотнесены с грехопадением человека. У христианских и, в частности, барочных мистиков потеря подлинного света естественно связывалась на первой стадии с мраком или же тусклостью, туманом, сулящим приближение иного, адского свечения, — и со скукой. Ср. преддверие ада во «Владимире Возрожденном»:

Там некий тусклый свет разлился по земли,  
 Подобный зареву, светящему вдали .  
 <...>  
 Там Скука царствует, склонив чело в колени.

Затем рисуется знакомая череда негативных состояний:

Там дышущая Грусть, одушевленны Страхи.  
 Там в вихрях грешники вращаются как прахи.

И далее, после развернутого изображения «злобы», дается резюмирующее неведение, забвение:

О благе в вечности и мысли потушенны.

Спасение приоткрывается лишь в плане отвергаемой возможности:

<sup>25</sup> Jonas H. Op. cit. P. 187—188.

И можно ли тогда соединиться с Ним,  
Когда Он чистый свет, мы тмою быть хотим?<sup>26</sup>

Чичиков последовательно посещает: 1) скучнейшего Манилова, в облике которого преобладают черты мечтательной меланхолии (а тускловатый фон — тот же, что в лимбе<sup>27</sup> у Хераскова: «День был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета»); 2) охваченную страхом Коробочку; 3) вспыльчивого и сварливого Ноздрева, чье поведение, как и ответное замешательство героя, не требует, видимо, комментариев; 4) косного невежду Собакевича («Толкует просвещение, просвещение, а это просвещение — фук!»); 5) Плюшкина, в котором материальное начало разложилось в «прореху» (ее высокий аспект — символический сад) и которому, в разительном отличии от предыдущих персонажей, предстояло духовно возродиться.

В гностической концепции перечисленные аффекты Софии, объективируясь, становились четырьмя материальными и — пятой — эфирно-психической стихиями. Ср. отголосок этой схемы в теософии Хераскова: «И должен грех в сию стихию превратиться, / Какую привлечет, какою заразится»<sup>28</sup>. Обволакиваясь греховными и мертвящими эмоциями — «страстями», душа погружается тем самым в материальное заточение, теряя связь с Богом; по определению Лопухина, зов Божий раздается «в душе громче или слабее, по мере густоты и пространства ее сферы, которую в падении сооружают и расширяют страсти ее, помыслы и деяния плоти и крови»<sup>29</sup>. Итак, «мертвые души» — понятие теософское, встречающееся вместе с тем и в восточноцерковной антропологии (в «Добротолубии», к примеру, св. Григорий Палама говорит: «Как отделение души от тела есть смерть тела, так отделение Бога от души есть смерть души»<sup>30</sup>). Гоголевской градации пагубных

<sup>26</sup> Херасков Н. Владимир Возрожденный. С. 114—115.

<sup>27</sup> Ср. наблюдение Ю. Манна, связавшего безличие и психологическую пустотность Манилова («ни то, ни се») с отправным пунктом дантовского ада — с его «просцениумом», заселенным ничтожными, этически нейтральными персонажами: Манн Ю. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е, дополненное. М., 1988. С. 358.

<sup>28</sup> Херасков М. Владимир Возрожденный. С. 115.

<sup>29</sup> Лопухин И.В. Некоторые черты о внутренней церкви. С. 25.

<sup>30</sup> Цит. по позднему изданию: Добротолубие в русском переводе. Т. 5. М., 1889. С. 278.

«страстей» или мелочно-бытовых «задоров», с блеском проанализированных Чижевским<sup>31</sup>, отвечает целенаправленное сгущение грубой материальности в образе Собакевича и потом, как мы видели, ее обратное разряжение в одухотворенном рисунке плюшкинского сада и в полете птицы-тройки.

Не менее традиционным было и отождествление страстей или стихий с чувствами. С точки зрения теософии воскресение есть преодоление того и другого, победа духа над «темным стихийным человеком». Отсюда, в частности, масонский ритуал пятикратного вставания из гроба<sup>32</sup>, отозвавшийся в стихах Глинки: «И в пятичувственные гробы / Войдет вторая жизнь — любовь!»<sup>33</sup> Было бы наивно однозначно прикреплять гоголевские образы к тому или иному чувственному восприятию или материальному элементу; важнее зато общеконцептуальная преемственность «Мертвых душ» от темы прохождения сквозь «мертвые стихии», разработанной, например, у Сквороды («Разглагол о древнем мире»), «Разговор пяти путников» и др.) или — в более сложном контексте — у Мильтона. В последнем случае ср. хотя бы эпизод падения путника в грязь или трясины (совокупность стихий в символике «Потерянного рая»<sup>34</sup>), — у Гоголя такой же эпизод тонко стилизован под бытовое недоразумение.

Эта зависимость от метафизической традиции вновь резко обозначилась уже в экспозиции второго тома поэмы с ее «райским» ландшафтом, напоминающим мильтоновский рай<sup>35</sup>, куда пробирается оборотень-Сатана. Но по-

<sup>31</sup> *Tschizewskij D.* Zur Composition von Gogols «Mantel». S. 113—116.

<sup>32</sup> См.: *Соколовская Т.О.* Указ. соч. С. 102; См.: Там же. С. 90—91, об обрядовом путешествии испытуемого «противу всех свирепствующих стихий», по четырем сторонам света.

<sup>33</sup> *Глинка Ф.Н.* Указ. соч. С. 260.

<sup>34</sup> См. в превосходном комментарии: *И. Одаховская.* Мильтон Джон. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 523.

<sup>35</sup> Ср. у Мильтона зеленый Райский вал — и такой же цветущий «исполинский вал», окружающий имение Тентетникова; ботаническому изобилию Рая («Всегда с Весной плясала заодно / В обнимку Осень»; «Сокровища Природы на таком / Пространстве малом все размещены») соответствует гоголевская идиллия: «Север и юг растительного царства собрались сюда вместе»; «алавастровому» хребту Рая отвечают у Гоголя «меловые горы»; «безгрешному питью» Адама и Евы (сок плодов) — «фруктовые квасы» и наливки у Костанжогло и братьев Платоновых и т.д. Под влиянием Мильтона сходную комбинацию мотивов дают и многочисленные русские утопии гоголевского времени (у Булгарина,

настоящему в раю Чичиков чувствует себя только в доме у Костанжогло, где, набираясь искомой «мудрости», он собирается было «бросить скитальческий посох». Генезис образа станет более очевидным, если, допустим, сопоставить этого наставника — «Как царь, в день торжественного венчания своего, сиял он весь, и казалось, как бы лучи исходили из его лица» — с царственным жрецом из «Храма Истины» П. Львова:

«По изумрудным ступеням сходил богоподобный старец, сединою мудрости украшенный. Белая, как снег, одежда его отметала серебряные лучи, масляная ветвь подпоясывала важный его стан, сквозь многочисленные лета его <...> сияла бодрость, спокойствие и некоторое божественное величие»<sup>36</sup>.

А. Белый с присущей ему зоркостью указал на типологическое сходство «мага» и «колдуна» Костанжогло с колдуном в «Страшной мести» (как и с ростовщиком в «Портрете»)<sup>37</sup>, сделал из своего ценного наблюдения спекулятивные социологические выводы. Между тем это неоспоримое сходство — простой позитив масонско-алхимической темы, ибо конечная цель герметических наук, очищающих падшие стихии, состоит, по определению Г. Вернадского, в том, чтобы «даровать народам совершеннейшее правление, а человечеству возратить древо жизни»<sup>38</sup>. Аграрно-патриархальная идиллия, созданная Костанжогло, — слепок с масонских аграрных утопий, вроде щербатовской, с ее филиппиками против фабрик, мод, иностранной одежды и пр. Отсюда же, напомним, протекает идеал «святого царя», воплощенный в благостном аскете Муразове, по отношению к которому Костанжогло занимает место предтечи. Действительно, желчный Костанжогло, одетый в «сюртук верблюжьего сукна», совмещает в себе черты масонского мудреца — Соломона или Моисея с другим излюбленным масонским героем — Иоанном Крестителем, носившим «одежду из верблюжьего волоса». Подобно Иоанну, считавшему себя недостойным «развя-

---

Степанова и др.), оказавшие более непосредственное воздействие на второй том «Мертвых душ»; с другой стороны, «меловые горы» могут быть и аллюзией на Святогорский монастырь.

<sup>36</sup> Цит. по: *Ситовский В.* Указ. соч. С. 564—565.

<sup>37</sup> *Белый А.* Указ. соч. С. 109—110.

<sup>38</sup> *Вернадский Г.В.* Указ. соч. С. 179.

зять ремень обуви» Иисуса (Мк. 1:6—7), Костанжогло говорит о Муразове: «Умный человек, которого я и подметки не стою». Что касается христианского идеала, олицетворяемого Муразовым, то для нашей статьи достаточно будет уточнить, что спасительная мысль о строительстве церкви, внушаемая им Хлобуеву, подытоживает масонскую линию поэмы, а равно и сквозную гоголевскую тему созидания Храма Мудрости, намеченную еще в «Вечере накануне Ивана Купала»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Особую тему, не укладывающуюся в рамки настоящей статьи, составило бы сопоставление «Выбранных мест...» и вообще поздней гоголевской публицистики с эпистолярными текстами русских масонов, например, с письмами С.И. Гамалеи.

## Путешествие в Египет: опыт истолкования гоголевского «Вия»\*

Как известно, фольклористическая трактовка «Вия» упирается в существенные затруднения, связанные с образом подземных демонов — гномов, неведомых украинскому фольклору, — что направляет исследования в сторону немецкого романтизма, деятельно эксплуатировавшего эту «соприродную» ему тему. Однако следует помнить, что у немецких романтиков (Новалис, Тик и др.) фольклорно-хтоническая топика неизменно интерпретировалась под углом герметической натурфилософской традиции, включавшей в себя популяризованную каббалу, алхимию и т.п. Со своей стороны, русские розенкрейцеры адаптировали натурфилософское наследие в конце XVIII и затем в первые десятилетия XIX века, и ту же традицию впитали русские шеллингианцы — ученые типа Велланского и, само собой, Любомудры, находившиеся под сильным влиянием масонской мистики. В новой, шеллингианской натурфилософии они вполне могли различить черты преемственности по отношению к давно знакомым концепциям Беме и его последователей — Сен-Мартена, Эккартсгаузена и пр. (преемственности, доходящей до прямых повторов, — например, в рассуждениях Шеллинга о стяжении и отталкивании, о свете и тяжести и т.п.). Так или иначе, хтоническая тематика романтизма без труда усваивалась в России и продуцировала несколько упрощенные подражания, вроде «Черной курицы, или Подземных жителей» Погорельского (1829). Что касается Гоголя, то натурфилософские образы резко обозначились уже в «Вечере накануне Ивана Купала» с его символическими камнями и подземным «хрустальным светом», а также в «Страшной мести», изобилующей алхимическими и астрологическими мотивами.

---

\*Wiener Slawistischer Almanach. 1991. № 21.

В «Вие» эта линия отличается разве что значительно бóльшим охватом. Я нахожу, что в повести негативно отразились характернейшие натурфилософские представления о панпсихическом единстве мира, о нерасторжимой связи макро- и микрокосма, жизни и смерти, света и тьмы, астральной и подземной сфер; что перенятое масонами алхимическое учение о подземном жизненном духе — *archaeus terrae* Парацельса (ср. *anima terrae, spiritus mundi*, Дух земли в «Фаусте»<sup>1</sup>) — вместе с натурфилософской солярной символикой отозвалось в образе ночного подземного солнца; что, кроме того, облик самого подземного духа — Вия, — сочетающий в себе железо и «корни», был навеян алхимической верой в органическое, подобное древообразованию, прорастание металлов<sup>2</sup>. Всевозможные «амбивалентности» «Вия» прозрачно сопоставимы с негативно-теологической *coincidentia oppositorum*<sup>3</sup>, модернизированной в системе тождества и затем в теософии Шеллинга. И вполне естественно, что для более адекватного понимания повести, основной текст которой был создан к концу 1834 года, необходимо обратиться к культурно-идеологическому контексту эпохи.

Именно тогда в России вновь усилился интерес к традиции Беме и к шеллингианской натурфилософии. В 1831 году Велланский издал «Опытную, наблюдательную и умозрительную физику»; через несколько лет он присоединил к ней «Основное начертание общей и частной физиологии, или физики органического мира». В 1833 году М. Павлов, другой русский последователь Шеллинга и Окена, опубликовал первый том «Оснований физики», состоящий из трех частей: «1) Свет как сила средобезная; 2) Тяжесть как сила средостремительная; 3) Вещество как сила, составная из двух первых»<sup>4</sup>. За этим сочинением последовала целая серия натурфилософских работ Павлова. В том же 1833-м выходит русский перевод шеллинговс-

<sup>1</sup> Подробней об этом см.: *Mason Eudo C. Goethe's Faust. Its Genesis and Purport. Berkeley; Los Angeles, 1967. P. 132—136.*

<sup>2</sup> См., в частности: *Лонгинов М.Н.* Новиков и московские мартинисты. М., 1867. С. 50—52, 171.

<sup>3</sup> На материале гоголевского стиля принцип *coincidentia oppositorum* замечательно продемонстрировал Д. Чижевский: *Tschizewskij D. Gogol: Artist and Thinker // Tschizewskij D. Gogol. Turgenew. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. München, 1966. S. 95 ff.*

<sup>4</sup> Цит. по: *Милюков П.* Главные течения русской исторической мысли. СПб., 1913. С. 273.



кого сочинения «*Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*». Наконец, тогда же, в 1833-м, фольклорист и ботаник Максимович, земляк и добрый знакомый Гоголя, разделявший его украинофильские фольклористические и историографические увлечения, напечатал свои утрированно шеллингианские «Размышления о природе», одобренные будущим автором «Вия»<sup>5</sup>. Не остаются в стороне проза — ср. хотя бы повести В. Одоевского — и поэзия. В 1831 году Жуковский начинает и в 1837-м заканчивает работу над вольным переводом «Ундины» де ла Мотт Фуке с ее «кобольдами» (гномы у Жуковского) и прочими алхимическими образами, почерпнутыми у Парацельса<sup>6</sup>. То была лирическая дань тенденции, выдвигавшей — в лице Соколовского, Тимофеева и др. — куда более громоздкие претензии. В тогдашней поэзии мысли доминировали натурфилософско-космологические темы<sup>7</sup>, генетически связанные с XVIII веком, но непосредственно стимулированные новой идеологической ситуацией и, в частности, важнейшим культурным событием начала десятилетия — публикацией второй части «Фауста». Взору визионерствующего поэта 30-х годов раскрывались «тайны бытия», являвшегося в органическом единстве обе грани шеллинговского абсолюта — натуру и искусство.

«Вий», в духе времени, был попыткой сюжетно связать шеллингианскую метафизику природы и творчества. Что касается последнего, то в эстетических декларациях «Арабесок» Гоголь не отступал от общей «синкретической» установки 30-х годов, безболезненно уживавшейся с романтическим убеждением насчет спиритуальной иерархии искусств; понятно, что в статье «Скульптура, живопись и музыка» (1834) их стадийность банально разворачивалась от грубых, «безобразных» архитектурных форм древности и «язычески-чувственной» скульптуры к «христианской»

<sup>5</sup> См. его письмо к Максимовичу от 2 июля 1833 года. С Максимовичем Гоголь связывало также общее желание перебраться на родную «гетьманщину», в Киевский университет. Это главная тема их переписки конца 1833 — начала 1834 года, видимо отозвавшаяся в киевском колорите «Вия».

<sup>6</sup> Заимствую пример у Карлинского, обнаружившего любопытное сходство между некоторыми мотивами «Вия» и «Ундины» в передаче Жуковского. См.: *Karlinsky Simon. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.), 1976. P. 98—102.*

<sup>7</sup> См.: *Гинзбург Лидия. Поэзия мысли // Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 102 сл.*

живописи и затем к музыке, возносящей душу в потустороннее. Ср. зато пафос синтеза искусств в заметке о «Последнем дне Помпеи» (1834) — в картине Брюллова Гоголь обнаружил внутреннее сходство с оперой, некое синкретическое величие: «Скульптура <...> перешла, наконец, в живопись и, сверх того, проникнулась какой-то тайной музыкой».

Нетрудно уловить эту синкретическую тенденцию и в «Вие». Полет Хомы Брута и портрет панночки комбинируют в себе *скульптуру, живопись и музыку* в трактовке, перенесенной из одноименной статьи того же периода. Так, легко сопоставить русалку из «Вия» — «Мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета <...> Облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем» — с описанием скульптуры в статье об искусствах, а также с пластической темой «Последнего дня Помпеи»: «Выпуклость прекрасного тела <...> как будто просвечивает и кажется фарфоровою; свет, обливая его сиянием, вместе проникает его». Ср., кроме того, «пронзающую» музыку, внушившую Хоме «бесовски-сладкое», «томительно-страшное наслаждение», со столь же оксюморонным определением в статье: музыка «сладкогласна» — и вместе «томительна»; заслышав ее, человек «уже не наслаждается, он не страдает, он сам превращается в страдание», в «болезненный вопль». Последний мотив корреспондирует в повести с ощущением Хомы, увидевшего мертвую ведьму: «Душа его начинала как-то *болезненно ныть*, как будто бы вдруг среди вихря веселья <...> запел кто-нибудь песню похоронную». Ср. также семантику острого, пронзающего, в соединении с мотивом «вопля» и «визга» из «Вия», в статье «О малороссийских песнях», написанной все тогда же (1834), в период тесного сотрудничества с Максимовичем: «Слово этой яркой речи *проходит душу*. Взвизги ее иногда так похожи на крик сердца, что оно вдруг внезапно вздрагивает, как будто бы коснулось к нему острое железо». Напомню, что это «железо» появляется одновременно с железным пальцем Вия. Наконец, такой набор образов, как старые, с почерневшей позолотой, иконы — «потемневшие лики» — и мертвая красавица с «мыслящим» челом и живым взором, заставляет вспомнить о панегирике живописи в статье о трех искусствах: «Из *старинных позолоченных* рам выказываешь ты себя *живую и темную* от неумолимого времени <...> Взгляните на нее, *задумчивую* <...>

как <...> долог ясный *взор* ее! Она длит <...> мгновенье, она *продолжает жизнь за границей чувственного*.

Тем не менее в «Вие» (как и в «Портрете») эстетика сверхчувственного бытия деформирована ужасом созерцателя, указывающим на наличие каких-то глубинных культурно-исторических и, конечно, метафизических ассоциаций. Они угадываются в описании хутора сотника, куда был насильственно доставлен Хома: «За амбаром, к самым воротам, стояли *треугольниками* два погребца, один напротив другого <...> *Треугольная* стена каждого из них была снабжена низенькою дверью». Ср. дальнейшее совмещение бинарности и зеркальной симметрии с мотивом треугольника: поседевший герой глядится в «треугольный кусок зеркала». Вообще, треугольники рассеяны по всему пространству «Вия»: тут и острые — клинообразные — тени деревьев, и крутая гора с «высокой верушкой», и треугольный же «острый и высокий фронтон» панского дома, с «окошком, похожим на поднятый кверху глаз». В последнем образе легко опознать знаменитый глаз в треугольнике, обозначение Святого Духа в Божественной Троице и важнейшую из масонско-герметических эмблем, наделяемую, однако, у Гоголя противоположным, инфернальным смыслом, — «поднятым глазом» предварены взор Вия, вздымающегося из земли («Подымите мне веки»), и встречный взгляд Хома: «Немного приподнял он глаз свой». Треугольник, традиционно ассоциировавшийся также с Египтом, в «Вие» наводит на мысль о египетской пирамиде. Здесь можно сослаться не только на относимую к той же геометрической серии «грушу с *пирамидальною верушкою*» — имелся и совершенно недвусмысленный образ пожирающей пирамиды, включенной было в сборище зооморфных демонов, обступающих в церкви Хома: «Выше всех возвышалось какое-то странное существо в виде правильной пирамиды <...> Вместо ног у него были внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая» (вар. «Миргорода»). В «Жизни» (1834) Гоголь сравнивает Египет, «убранный таинственными знаками и <...> зверями», с «мумией, несокрушимой тлением»; главной его идеей объявляется смерть и загробное бытие, которое «продлевается» в пирамидах, подобно тому как в статье об искусствах оно продлевается в живописи. Если от последней в повести предстает панночка, то олицетворением египетской архитектурной хтоники служит отчасти сам Вий.

В статье «Об архитектуре нынешнего времени» (конец 1833 — начало 1834) Гоголь писал:

«Есть еще особенный род архитектуры, совершенно отличный от всего, доселе показанного мною. Это архитектура катакомб индейских и египетских <...> *Главный характер ее — тяжесть. Здесь все должно соединиться в массу и толщу; здание тяжело ступает на коротких тяжелых колоннах, которых ширина своим диаметром равняется почти с высотой. Здесь уже совершенно все ширина и масса. На ней как будто отпечаталась тяжесть земли, внутри которой она скрывает тяжелое свое величие.*

Позднее, пересматривая свои тексты для собрания сочинений (1842), Гоголь вернулся к этому образу для описания Вия:

«Раздались *тяжелые шаги*, звучавшие по церкви. Взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то *приземистого, дюжого, косолапого человека. Весь был он в черной земле <...> тяжело ступал он, поминутно оступаясь.*

Для уяснения темы египетской архитектуры в ее соотнесенности с Вием, этим, по словам Гоголя, «колоссальным созданием простонародного воображения», необходимо обратиться к известной лекции Надеждина «О современном направлении изящных искусств», прочитанной им 6 июля 1833 года на торжественном собрании Московского университета и дважды опубликованной в течение того же года. По стандартам романтической эстетики египетское творчество приобщено Надеждиным к «диким», по сути чисто хтоническим, памятникам «первобытной древности»:

«Художественные произведения первобытных времен в своем колоссальном величии были безобразны, уродливы, чудовищны. Жизнь, пролитая в них <...> выражалась насильственным смещением разнородных форм, отвратительными гримасами искаженной физиономии <...> Первобытное зодчество проявлялось колоссальными громадами без образа и лица, прокапывая недра гор мрачными вертепами или врезываясь в облака бесформенными шпицами обелисков и пирамид; первобытная пластика иссекала безобразные чудовища или воздвигала *колоссальные трупы <...> первобытная*

поэзия раздавалась глухим ропотом дикой гармонии, подобно *тяжелым ударам циклопов*»<sup>8</sup>.

Семантику сатанинско-хтонической «троицы» и пирамиды получает у Гоголя сама церковь с трупом ведьмы — «почерневшая, убранная зеленым мохом, с *тремя конусообразными куполами*». После того как философ зажег в ней свечи, «вся церковь наполнилась светом. Вверху только *мрак сделался как будто сильнее*, и мрачные образа сделались как будто угрюмее». Ср. продолжение начатой выше цитаты из гоголевского рассуждения о подземной египетской архитектуре:

«Здание это, когда с него сбрасывали землю и оно вышло на свет, представляло всегда странный и вместе страшный вид; как будто бы земля выказывала свою глубокую внутренность, как будто бы *мрак очутился вдруг среди яркого света, мрак, только освещаемый светом, а не прогоняемый им*, как *египетская урна или мертвая голова среди пиршества*».

В древнейших мистических системах, актуализированных в России барочным оккультизмом и масонской теософией, Египет оценивался двояко: это был символ язычества, материального, телесного плена и смерти<sup>9</sup> — и, одновременно, вместилище древней сокрытой мудрости. История Хомы Брута акцентирует первое значение, причем необходимо принять во внимание, что по иудео-христианской традиции путешествие в Египет всегда носило провиденциально-сотериологический характер — сосланному туда герою надлежало выступить в роли спасителя. Таково, например, назначение Моисея: после того как он убил египтянина и бежал в пустыню, Бог отправляет его назад в Египет, чтобы освободить угнетенный народ. Видимо, из Библии в гоголевскую повесть, рассказывающую о вынужденном возвращении убийцы во владения жертвы, проникает известное замечание об «угнетенном народе», замененное потом «похоронной песней», но восста-

<sup>8</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. М., 1974. Т. 2. С. 425—426. Не вдаваясь в подробности, можно добавить, что лекция Надеждина вообще оказала существенное влияние на гоголевские статьи об искусстве.

<sup>9</sup> Jonas Hans. The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Boston: Beacon Press, 1958. P. 118. См. там же о теле как «Египте».

новленное редакторами советского Полного собрания сочинений Гоголя. Подобно Моисею или Иосифу — героям, утратившим связь с родом, — безродный странник Хома призван произвести в чужой, враждебной земле определенные магические действия. Библейский сотериологический подтекст проглядывает и в его диалогах с сотником, повелевшим Хоме спасти душу панночки:

«Исход»

Моисей сказал Богу: «Кто я, чтобы мне идти к фараону и вывести из Египта сынов Израилевых? <...> А если они не поверят мне, и не послушают голоса моего? <...> Человек я не речистый, и таков был и вчера и третьего дня <...> я тяжело говорю и косноязычен. Господь сказал: пойди, и Я буду при устах твоих. Моисей сказал: Господи! пошли другого, кого можешь послать. И возгорелся гнев Господень на Моисея (3:10—11; 4:1,10—14).

«Вий»

«Кто, я?» сказал бурсак, отступивши от изумления <...> «Сюда приличнее бы требовалось дьякона или по крайней мере дьяка <...> Да у меня и голос не такой, и сам я — черт знает что. Никакого виду с меня нет». «Читай, читай!» продолжал тем же увещательным голосом сотник <...> «Как ты себе хочь, пан, а я не буду читать!» произнес Хома решительно. «Слушай, философ!» сказал сотник, и голос его сделался крепок и грозен: «Я не люблю этих выдумок <...> Ступай, ступай, исправляй свое дело!»

Однако путешествие Хомы корреспондирует преимущественно с рассказом об Иосифе Прекрасном, проданном братьями в Египет. О нем напоминает сама отсылка философа из бурсы, расположенной при *Братском* монастыре, в обмен на товары с хутора; казаки, конвоирующие Хому, как в Библии «купцы мадиамские», везут с собой припасы — «мешки с разною закупкою»; ср. также связь глубокой брички, похожей на хлебный овин, с ямой и хлебом в истории Иосифа, тогда как сходство этого экипажа с печью для обжига кирпичей перекликается с Исх. 1:14; 5:6—19. Более того, сюжет об Иосифе намечен уже в зачине повести. Странствующие бурсаки в пути «разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало чем пониже киевской колокольни, представлявший Иродиаду или *Пентефрию*, супругу египетского царедворца». Мотив «Иродиады», затронутый у Гоголя ранее в «Вечере накануне Ивана Купала» (ведьма-упырь, скачущая с отрубленной головой), здесь

вторичен и вытеснен мотивом «Пентефрии». Злоключения Иосифа, преследуемого женой Потифара, преломились в эротические домогательства «бабуси», ночью проникающей к Хоме («Эге, ге», подумал философ. «Только нет, голу-бушка, устарела!»), и затем в симптоматическое упоминание о «длинной хламиде», разорванной героем во время бегства от мертвой ведьмы.

Тему таинственного, магического Египта романтики унаследовали от XVIII века, усердно разрабатывавшего ее в библейском, псевдоэтнографическом и натурфилософско-герметическом аспектах. Для Гоголя же таким посредующим звеном послужил фонвизинский прозаический перевод (1769) поэмы Битобе «Иосиф», в которой «жена Пентефриева», взывающая, наподобие ведьмы в «Вие», к помощи языческих сил, тщетно пытается соблазнить نابожного еврея. На манер гоголевской ведьмы, с ее страшными объятиями и сверкающим взглядом, жена Пентефрия «отверзает» Иосифу «свои объятия, и вся любовь, владеющая ее сердцем, входит в ее взоры». Правда, у Фонвизина и у галантного Битобе героиня стонет от неразделенной любви к герою, а не от его побоев, но в целом рисунок эротической встречи почти идентичен.

#### «Иосиф»

Приступив к ней, поражен он стал удивлением. Лежащая на дерне, где черные волосы ее по цветам развевались, возвела она на Иосифа взор свой, в коем царствовало то восхищение пламенной души, то сладострастное изнеможение <...> воздыхания, <...> прекрасную грудь ее отверзали <...> Тако изображается Няяда, одетая в единый кристалл колеблющихся вод [Ср. русалку в «Вие»]. Иосиф взирает то на жену Пентефриеву, то на мрамор, нежностью дышащий, то на сии волшебные места <...> Но вдруг <...> стремится бежати от сетей толиких<sup>10</sup>.

#### «Вий»

Он стал на ноги и посмотрел ей в очи <...> Перед ним лежала красавица с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез. Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух.

<sup>10</sup> Фонвизин Д.И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 492. Далее цитаты из Фонвизина даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Последующие встречи бурсака с мертвой ведьмой-красавицей — сначала в светлице у сотника, а потом в мрачном храме с тремя коническими куполами — также восходят в ряде конкретных моментов к «Иосифу», чем, кстати, поддерживается довод о египетско-герметической символике церкви. Фонвизинский герой видит «три неизмеримые пирамиды», в совокупности образующие «дерзновенное здание»; создателем его был Гермес, «единый от царей, а ныне единый от египетских богов» (с. 529). Иосиф «подземными и тайными путями проникает вглубь пирамиды»<sup>11</sup>, «сего мрачного лабиринта» (ср. треугольные погребки и — в черновиках «Вия» — «подземные лабиринты»), где находит мумию:

«Первый вид, поразивший его очи, был умашенный труп, освещаемый надгробным светильником, померкнути готовым; облеченный в порфиру, коего чело венцом украшено было, живость в нем была толика, что оный казался быть одушевлен и ничего жизненного не лишен, кроме единого движения» (с. 530).

Ср. зрелище, поразившее Хому:

«В углу, под образами <...> лежало тело умершей, на одежде <...> убранном золотою бахромою и кистями. Высокие восковые свечи <...> стояли в ногах и головах, изливая свой мутный, терявшийся <...> свет». «Она лежала, как живая». И далее, в ночной полутемной церкви: «В ее лице ничего не было тусклого, мутного, умершего; оно было живо».

Объединив «Пентефрию» с мумией, Гоголь позаимствовал у Фонвизина и образ печального седоусого старца — сотника, скорбящего у праха дочери. Ср. продолжение цитаты в «Иосифе»: «Близ трупа был старец, мало от смерти удаленный; согбенный древностью, *досязал он до земли белою бородою* и <...> подобен был смерти, корысть свою стерегущей» (с. 530). Подняв на прищельца «померклое

<sup>11</sup> Из «Иосифа» взято также контрастное сочетание мрачного и цветущего ландшафтов (с. 532 и сл.), впечатлившее Хому на хуторе сотника. Налицествуется в поэме и мотив подземного огня, примыкающий к общегерметической топике Египта. Итуриил, ангел Египта, вводит Иосифа в подземные «бездны», где «огнь приятнейший солнца сияет и лучи его, из середины земли испущенные, семена жизни отверзают» (с. 588 и сл.).



око», он заводит унылый разговор о смерти, ожидаемой им с нетерпением. Облик старца — впрочем, вполне безобидного — впечатляет и очевидным сходством с Виём, веки которого «опущены были до самой земли». При этом старик «возобновляет в уме его [Иосифа] образ его родителя» (с. 531). Разбор мотива по необходимости смещается к известной идентификации Вия с *itago* отца, проводимой Ермаковым, Дриссенном, Карлинским, Ранкур-Лаферрьером и другими исследователями, находящими поддержку как в психоаналитических или близких предпосылках, так и в звуковой семантике: Карлинский говорит о созвучии *Вий* и *вуй* (дядя с материнской стороны); Ранкур-Лаферрьер — о переключке имен *Вий* и *Василий*<sup>12</sup> (имя отца Гоголя).

Этот вопрос, естественно, апеллирует к биографическому подтексту повести, насыщенной, как мне кажется, интимно-личностными интонациями. Я разделяю мнение Карлинского насчет того, что в «Виё» сказались гоголевские школьные впечатления, но, вопреки ему, не нахожу в них особых признаков усмотренной им «ностальгии по веселому мужскому товариществу» (*happy male camaraderie*)<sup>13</sup>. Нежинская гимназия (в своих отроческих письмах он называет ее «ненавистным жилищем», «мертвым усыплением», «глупым заведением» и т.п.) неизменно вселяла в Гоголя скуку и отвращение, усиливавшие неотступную тоску по дому. Так, в марте 1825-го, сетуя о том, что родители до каникул не позволяют ему приехать в Васильевку, он укоризненно замечает: «У нас почти все порозъезжались [sic], кроме тех, которые из самых дальних мест». Эта фраза вошла в повесть: «Все почти разбродились по домам и оставались те, которые имели родительские гнезда далее других». К числу не имеющих «гнезд» принадлежат, как мы помним, философ Хома и его друзья. Тут приходится отметить, что поездка Никоши Гоголя, о которой он говорит в письме, была отменена из-за предсмертной болезни отца, скончавшегося в том же месяце, когда было отправлено послание. Такое стечение обстоятельств, вероятно, должно было отложиться в писательской памяти

<sup>12</sup> *Karlinsky S. Op. cit. P. 102; Rancour-Laferriere Daniel. The Identity of Gogol's Vij // Harvard Ukrainian Studies. 1978. Vol. 2. P. 230. Там же, с. 232, см. тонкое замечание о связи малороссийской песни у Гоголя с представлением об «отцовской могиле».*

<sup>13</sup> *Karlinsky S. Op. cit. P. 87.*

Гоголя, связавшей последующее возвращение с сиротством, а родину — с отцовской могилой. Ее посещение несомненно включалось в поездку домой, состоявшуюся только в июне, — месяц «вакансий» для бурсаков из «Вия» и время действия повести. Вернувшись из Васильевки в гимназию, Гоголь снова жалуется матери: «Мы живем теперь совершенно в глуши, никто не посещает наш бедный Нежин»; ср. в другом письме, отправленном во время пасхальных каникул 1826 года: «*Все разъехались*, и я один бегаю по музеумам» (помещения пансионеров). В «Вие» сквозит аналогичный мотив заброшенности в давно знакомом, но чужом доме: «Бурсаков почти никого не было в городе: *все разбрелись*». Голодный Хома рыщет по всем углам бурсы, но вскоре находит временное убежище у молодой вдовы; однако странная «кибитка» — «*исполнская брика*» увозит его к страшным мртвецам и к Вию.

Мы снова вступаем в область биографических реминисценций. Обсуждая в письме к матери от 3 июня 1825 года предстоящее путешествие домой — то самое, первое после смерти отца, — гимназист-Гоголь просит прислать за ним «желтую колясочку» из Кибинцев (место смерти Василия Афанасьевича), а не «какую-нибудь *огромную бричку*». Неизвестно, была ли тогда уважена его просьба, но с тех пор в Васильевку и назад, в Нежин, он всегда отправлялся в весьма «уместительном» экипаже; это лейтмотив его школьных корреспонденций. Скажем, в июне 1828 года он напоминал матери: «Главное, мне нужен пространный экипаж, и лучше нет, как тот, в котором я возвращался прошлый год в Нежин. Это была *необъятная брика*, которою ездили *кибинские* камергеры». Очевидно, Кибинцы, отягощенные памятью об отцовской кончине, коррелируют с *кибиткой* в «Вие» и громадная «*брыка*» ассоциируется как с путем на родину, так и с возвращением в школу.

Биографические аналогии такого рода показывают лишь то, что распространенное сближение покойного отца Гоголя, как и неведомого отца Хомы, с Вием не лишено реальной подоплеки; но их изолированное изучение, автоматически выводящее анализ повести на банальный путь «вины перед отцом» или, допустим, сулящее заманчивое сопоставление сурового сотника с Д. Трошинским, а сюжета в целом — с какими-то житейскими ситуациями в Кибинцах, грешило бы наивным редукционизмом. Личностный слой в «Вие» сплетается с рядом других и набирает функциональную значимость только в их насыщенном взаи-

модействии. Психологические реминисценции сплавлены, среди прочего, с историческими, с гимназической темой античности и Рима (сенат, цензоры и т.п.), отчасти, впрочем, подсказанной Нарезным («Бурсак»), отчасти — тогдашними профессиональными занятиями Гоголя-историка. Гуковский, вдохновившийся упоминанием о «Бруте» и приписавший Гоголю республиканские симпатии, справедливо подчеркнул вместе с тем контрастное соединение высокой античной темы с простонародно-украинской, связав эту оксюморонную комбинацию с общей установкой «Вия» на «дисгармонию» мира: «С одной стороны, бытовое, весьма “прозаическое” *Хома* (не Фома, а по-народному, по-украински — Хома) — и *Брут* — высокостроическое имя — символ подвига свободы, возвышенной легенды». По поводу имени спутника Хома — ритор Тиберий Горобець — Гуковский замечает: «Здесь древний Рим звучит в имени, а “проза” быта — в прозвище (Горобець значит Воробей); но вместо героя свободы (Брут) — имя тирана Тиберия»<sup>14</sup>. Почему, спрашивается, не имя народного трибуна Тиберия Гракха, прославленного «ритора»? Можно было бы добавить, что если имя Хома, напоминающее о туповатом герое комического фольклора, не сочетается с «Брут», то оно не слишком вяжется и с обозначением «философ», приданном персонажу, который крайне экономно наделен интеллектуальными склонностями. Проще всего тут будет обратиться непосредственно к портрету исторического Брута, каким он дан у его знаменитого биографа — Плутарха.

Тот же Гуковский вскользь указал на то, что Гоголь спародировал «Сравнительные жизнеописания» еще в повести о двух Иванах (где оба «мужа» воплощают трагикомическую историю вселенского града, выродившегося в Миргород). Конкретней, мне кажется, следовало бы говорить о биографии народных трибунов — братьев Гракхов. Ограничусь одним примером, позволяющим, кстати, лучше понять, почему Иван Иванович Перерепенко показан в момент ссоры «с поднятою рукою вверх, как изображались римские трибуны!».

**«Сравнительные жизнеописания»**

Как статуи и картины, изображающие Диоскуров, наряду с

**«Повесть о том...»**

Несмотря на большую приязнь, эти редкие люди не совсем

<sup>14</sup> Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 191.

подобием, передают и некоторое несходство, так и эти юноши, одинаково <...> красноречивые, великодушные, в поступках своих и делах обнаружили с полной ясностью немалое различие <...> Во-первых, выражение лица, взгляд и жесты у Тиберия были мягче, сдержаннее, у Гая резче и горячее <...> Гай говорил грозно, страстно и зажигательно, а речь Тиберия радовала слух <...> Несходству в речах отвечало и несходство нрава: один был снисходителен и мягок, другой колюч и вспыльчив настолько, что нередко во время речи терял над собою власть и, весь отдавшись гневу, начинал кричать и сыпать бранью <...> Таковы были различия между братьями, что же касается отваги перед лицом неприятеля, справедливости к подчиненным, ревности к службе <...> они не расходились несколько<sup>15</sup>.

были сходны между собою. Лучшее всего можно узнать характеры их из сравнения! Иван Иванович имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно. Господи! как он говорит! <...> Слушаешь, слушаешь — и голову повесишь. Приятно! чрезвычайно приятно! как сон после купанья. Иван Никифорович, напротив <...> если влепит словцо, то держись только: отбреет лучше всякой бритвы <...> Иван Иванович чрезвычайно тонкий человек и в порядочном разговоре никогда не скажет неприличного слова <...> Иван Никифорович иногда не обережется <...> Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в <...> широких складках. Впрочем, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди.

В «Вие» соединение «Брута» с «философом», скрыто инспирированное именно философской проблематикой повести, проясняется в свете того, что, согласно Плутарху, реальный Брут — убийца Цезаря — неустанно занимался философией; как к знатоку последней обращался к нему и Цицерон («Брут», 31). Между тем, по чисто лингвистическим резонам, образ Брута-философа мог восприниматься столь же комически, как в случае гоголевского персонажа: «brutus» — тупой, глупый. По свидетельству Плутарха («Цезарь», 61), этой этимологией воспользовался Цезарь, обзывавший своих противников «Брутами и Куманцами» (Βρούτους τε καὶ Κυμαίους), то есть жителями Кум. Во всех изданиях «Жизнеописаний» к этому месту прилагался стереотипный комментарий, указывавший на

<sup>15</sup> Цит. по совр. переводу: *Плутарх. Сравнительные жизнеописания*. М., 1964. Т. 3. С. 112–113.

синонимичность бранных прозвищ: обитатели города Кумы<sup>16</sup> славились тупостью. У Гоголя из «Кумы» и «Брут» составилась *Хома Брут*.

Но тема Брута имеет в «Вие» и другие, глубинные коннотации. Повесть актуализирует ключевые моменты его биографии, сопряженные с борьбой против Цезаря. В изложении Плутарха она носит черты фатальной и угрюмой симметрии: Брут и другие заговорщики убили Цезаря у статуи его врага Помпея, умершего в Египте и теперь как бы вернувшегося в роли загробного мстителя. В свою очередь, говорит далее Плутарх, гений-хранитель самого Цезаря «после смерти не оставил его, став мстителем за убийство». Ночью, в глубокой тишине, Брут услышал, «будто кто-то вошел. Подняв глаза, он разглядел у входа страшный, чудовишный призрак исполинского роста»<sup>17</sup> («Брут», 36). Ср. у Гоголя вторжение Вия (в варианте «Миргорода»): «Глаз его нечаянно отворился: перед ним стоял какой-то образ человеческого исполинского роста».

Увидев призрак Цезаря в другой раз, во время битвы при Филиппах, продолжает Плутарх, Брут «понял, что судьба его решена» и покончил самоубийством («Цезарь», 69). Как убоявшегося гоголевского персонажа, Брута настоящего погубил взгляд, видение. Дополнительную значимость этой параллели сообщает то обстоятельство, что у Плутарха убийцу казнит призрак его покойного отца — ибо Цезаря считали отцом Брута («Брут», 5)<sup>18</sup>.

Тему контакта с загробной родовой, отцовской сферой Гоголь начал разрабатывать задолго до «Вия», причем безотносительно к проблематике вины и кары. Натурфилософия скрещивалась у него с шеллингианским тождеством субъекта и объекта, которое раскрывалось в романтико-пантеистической метафизике эроса, пропитывающего эстетическое начало. В прямом соответствии с этими схемами эрос у раннего Гоголя на деле выступает лишь в качестве своеобразной посредующей силы, обеспечивающей душе возвращение на потустороннюю отчизну: пото-

<sup>16</sup> Только в последних русских переводах, начиная с вышеприведенного, *Кумы* заменено на *Кимы*.

<sup>17</sup> Там же. С. 334. Другой источник этих сцен в «Вие» — известная баллада Р. Саути в переводе Жуковского. См.: *Шамбанаго С. Трилогия романтизма* (Н.В. Гоголь). М., 1911. С. 14—15.

<sup>18</sup> На последний мотив обратила внимание Р. Собел в связи с двупланностью и «низкой» топикой «Вия». См. *Sobel Ruth. «Gogol's Vij»* // *Russian Literature*. 1979. Vol. 7. P. 575.

нув «в эфирном лоне женщины», душа «отыщет в ней *своего отца — вечного Бога*» («Женщина», начало 1831 г.).

Много, и преимущественно в связи с фольклорной архаикой, писалось о семантике магического взгляда у Гоголя; однако нужно добавить, что в идеологическом плане эта тема зиждется у него на неоплатонической мистике созерцания, впитанной романтизмом и шеллингианством во всем масштабе его эволюции — от трансцендентального идеализма до теософских концепций об «отображении» абсолюта и самообнаружении Бога в человеке. Сама возможность созерцания обусловлена единичностью его субъекта и объекта; созерцатель отождествляется с созерцаемым, вбирая его в себя (отсюда мотив «пронзания», проникновения в душу) или причащаясь к нему в «зеркале души», с чем связана у Гоголя (манихейская по происхождению) тема субстанциального двойника. Она разработана и в написанном одновременно с «Женщиной» диалоге «Борис Годунов. Поема Пушкина», и в эпистолярном творчестве Гоголя. Ср. в письме к Погодину от 10 января 1833 года: «Послал вам адрес, просил и молил вас не забыть своего *двойника*, но вы позабыли» — и, гораздо раньше, в послании к Высоцкому от 26 июня 1827 года: «Ты теперь в зеркале видишь меня». Друг, родная душа призваны, видимо, до какой-то степени заменить умершего и сакрализованного отца, «этого небесного ангела, — говорит он в письме к матери от 24 марта 1827-го, — это чистое, высокое существо, которое <...> небесным пламенем *входит в меня* <...> Сладостно мне быть с ним, я *заглядываю в него, т.е. в себя*, как в сердце друга». Ср. в «Пропавшей грамоте»: «Чудится <...> будто залез в прадедовскую душу или прадедовская душа шалит в тебе...» Негатив темы дает «Страшная месть», рисующая ужас колдуна при встрече с загробным родовым прошлым: «Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его... Так страшно отдался в нем этот смех!»

То, что здесь стало «смехом», в других текстах остается «музыкой», также вводящей в душу потусторонние силы или вырывающей ее из этого мира; но в статье о трех искусствах «желание вырваться из тела», овладевающее душой, само по себе болезненно, мучительно для человека. Пресловутая «боязнь эротики», занимающая некоторых исследователей «Вия», — лишь частное свидетельство вечного гоголевского страха перед отторжением души, уносимой в сферу созерцаемого абсолюта: «Молния очей ис-

*торгала душу...*» («Женщина»); «Она встретила с глазами Пискарева. О какое небо! какой рай! Дай силы, Создатель, перенести это! Жизнь не вместит его, он разрушит и *унесет душу!*» («Невский проспект»); ср. Хому, зачарованного панночкой: «Ему часто казалось, как будто *сердца уже вовсе не было у него*, и он со страхом хватался за него рукою».

Так метафизическая ностальгия с поразительной легкостью переливается в бегство от потустороннего, «рай» — в «ад». Сообщая в известном письме к матери от 24 июля 1829 года о своем решении «бежать» за границу, Гоголь ссылается на «душевные терзания» любви. Дриссен справедливо сблизил панночку из «Вия» с портретом этой «страшной» возлюбленной<sup>19</sup>, наделенной столь же «пронзительными» глазами: «Их сияния, жгучего, проходящего насквозь всего, не вынесет ни один из человеков <...> Мне кажется, если грешникам уготован ад, то он не так мучителен <...> Я жаждал, кипел упиться одним только взглядом, одного только взгляда алкал я». И словно примеряя к себе участь будущих героев, Гоголь прибавляет: «Я увидел, что мне нужно *бежать от самого себя, если я хотел сохранить жизнь*».

Между тем уже персонаж гоголевского «Бориса Годунова», Поллиор, очерчивает ситуацию, при которой музыка небесного зова, звенящая в «творении поэта», отбрасывает беглеца назад, на метафизическую отчизну: «Люди, кажется, отбежавшие навеки от собственного, скрытого в самих себе, непостижимого для них мира души, *насильно возвращаются в ее пределы!*» Совсем под другим углом изображено это насильственное возвращение в «Страшной мести», дающей, как мы видели, негативную трактовку темы, по существу своему амбивалентной. Убегающий колдун поневоле движется вспять. Тожество духа и материи, слияние субъекта с объектом, конечного с бесконечным, самосозерцаемое в шеллинговском абсолюте, для философски элементарного, гипостазирующего сознания Гоголя раскрыто здесь мертвыми глазами колдуна, буквально пожираемого материей и бесконечностью в лице бесчисленных мертвецов, похожих на потомка «как две капли воды». Но мертвые двойники, поднимающиеся из могил, функционально мало чем разнятся от тех величе-

<sup>19</sup> См.: *Driessen F.C. Gogol as a Short-Story Writer*. Trans. Jan F. Finlay. The Hague: Mouton, 1965. P. 161. N 59.

ственных мертвецов, в которых резонер из «Бориса Годунова» мечтает опознать самого себя: «Когда передо мною медленно передвигается минувшее и серебряные тени <...> тянутся бесконечным рядом из могил <...> чего бы я не дал тогда, чтобы только прочесть в *другом повторение всего себя?*» Однако проступающее тождество рождает страх перед шеллинговским самораскрытием абсолюта в собственной душе визионера: «Душа дрожит в ужасе, вызвавши Бога из своего беспредельного лона». Этот постоянный страх в конечном итоге навеян темной обратной стороной пантеистического мистицизма и «слияния душ», сулящего безвозвратное растворение личности в надличной родовой стихии. Такой же ужас охватывает в концовке «Фауста» блаженных мальчиков (*selige Knaben*), когда — в согласии с учением Сведенборга о старших и младших духах — «серафический отец» вбирает их в себя, в свои глаза:

Das ist mächtig anzuschauen,  
Doch zu düster ist der Ort,  
Schüttelt uns mit Schreck und Grauen.  
Edler, Guter, lass uns fort!

В разбираемой повести магический треугольник наконец утыкается в Хому железным пальцем Вия, отразившего в своих зрачках, то есть вобравшего в себя душу жертвы. «Вина» героя, усиленно нагнетаемая психологическими и историческими ассоциациями, была, по сути, такой же мотивировкой его подневольного и губительного возвращения в «мир души», как нелепая «вина» колдуна в «Страшной мести». Но при этом сюжет «Вия» заручился дополнительной концептуальной поддержкой в теософских воззрениях, бегло затронутых мною в начале статьи.

Речь идет о негативно-мистическом учении Якоба Беме, всегда глубоко почитавшегося в России. Под влиянием новой натурфилософии, Шеллинга и Баадера, интерес к нему значительно усилился в 20-е и особенно в 30-е годы. В 1832-м, через год после того, как в Германии были переизданы сочинения «тевтонского философа» и появилась его биография, написанная де ла Мотт Фуке, в России были опубликованы послания масона С. Гамалеи (второе издание — в 1836—1839 гг.) — главного переводчика и популяризатора Беме в России. Как известно, бемевско-гностицистическая концепция Троицы и темной «безд-



ны в Отце» чрезвычайно импонировала православному иррационализму с его постоянной ориентацией на апофатическое — отрицательное — богословие. В 30-е годы изучение Беме и Баадера стимулировало переход будущего славянофилов, наподобие И. Киреевского, к восточной святоотеческой мистике. Эта общая иррационалистическая, исихастская тенденция, отчасти контрастировавшая, отчасти сходящаяся с нарождающимся гегельянством, вскоре вылилась в переиздание «Добротолубия» (1840). Неудивительно, что православные богословы, включая ведущих преподавателей Московской и Киевской духовных академий, принадлежали к числу убежденных почитателей Беме и Баадера и что этот пиетет всецело разделяли философствующие писатели (В. Одоевский, Шевырев), с энтузиазмом и благодарностью следившие за соответствующей эволюцией Шеллинга. Давно доказано, что его трактат «Философские разыскания о сущности человеческой свободы» (1809) оказал огромное влияние на русскую «поэзию мысли»<sup>20</sup>. В самом Боге, утверждал Шеллинг вслед за Беме, есть некая темная природа, неопределенная основа Его существования — томление (*Sehnsucht*) или безотчетная воля к разумному самоосуществлению во всей полноте мира идей. Это безостановочное устремление от тьмы к свету. В Боге бездна основы полностью соприродна процессу Его самопознания, составляя с ним неразрывное единство. Но в мире и человеке, обязанным ей своим возникновением, основа отграничивается от разумного сознания, от света, выделяющегося из первозданной тьмы. Задача человека — преодолеть пагубное раздвоение, подчинив спиритуальному началу животную, слепую, эгоистическую природу основы и слив свою индивидуальную

<sup>20</sup> Подробней обо всем этом см.: *David Zdenek V. The Influence of Jacob Boehme on Russian Religious Thought // American Slavic Review*, 1962. March. P. 55—58; *Галактионов А.А., Никандров П.Ф. Русская философия XI—XIX вв.* Л., 1970. С. 146, 208, 237; *Киреевский И. Девятнадцатый век // Киреевский И. Полн. собр. соч.* М., 1861. Т. 1. С. 69; см., кроме того, статьи *З. Каменского* о И. Киреевском и *Ю. Манна* о Шевыреве в *Философской энциклопедии* (т. 2, с. 510; т. 5, с. 449); *Орлов Вл.* Пути и судьбы. Литературные очерки. Л., 1971. С. 471—473; *Гинпиус В.В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 216; *Усок И.Е.* «Философская поэзия любомудров» // К истории русского романтизма. М., 1973. С. 109 сл.; *Pratt Sarah.* Russian Metaphysical Romanticism. Stanford, 1984. P. 21—29; ee же «Boratynsky's 'K chemu nevol'niku mechtaniya svobody?': a Short Survey of Russian Romanticism» (*Ulbands Review*. Fall. 1987. № 5. P. 27).

волю с просветленной мировой, устремленной к воссоединению обоих начал. Как видим, к этому — несомненно опосредованному — источнику восходят в «Вие» вполне «тютчевские» темы ночного хаоса, раздвоенного — ночного и дневного — сознания, резкого разграничения света и непроницаемой тьмы в «египетско-архитектурных» сценах, тогда как роковое подчинение индивидуальной воли Хомы воле темных «духов» скорее отдает полемикой по отношению к теософии, столь безрадостно совместившейся у Гоголя с натурфилософскими схемами.

Очевидно, под косвенным воздействием Шеллинга, сопоставившего темную основу с тяжестью, в повести потусторонняя «бездна» отождествилась с хтонической, с духом земли как субстратом стихий воздуха и воды, олицетворяемых панночкой и русалкой; ср., например, тезис Максимовича о том, что вода и воздух — два основных элемента, могущие «иметь своим началом одну общую земную стихию». Поражение Хомы предопределено как его неспособность преодолеть свою темную земную природу и проникнуться светлой волей, так и тем фактом, что в окружающем мире безраздельно господствует злая, бесчеловечная сила. Мгла в «Вие» надвигается не только снизу, но и сверху — она «распространяется по небу», захватывает купол церкви. Если даже не считать, что Бог прямо совпадает с Виём как «князем тьмы», то нельзя не заметить, что именно на Него открыто возлагается ответственность за торжество демонов: «Бог уж знает, как нужно»; «Так уж воля Божия положила»; «Так ему Бог дал». В любом случае, по наблюдению Дриессена, сакральная альтернатива отсутствует: «В церкви недостает одного, а именно — Бога. Теперь, когда свершился суд земного отца (Вия. — *М.В.*), небесное попечение исчезло»<sup>21</sup>. Что же до этого попечения, то Рут Собел пронизательно указала на пародию в замечании о заочном наставнике героя — «монахе, видевшем всю жизнь свою ведьм и нечистых духов»<sup>22</sup>. Короче, негативно-теологическая тема трансформируется в антиклерикальную, и объяснение этому обстоятельству следует искать в ситуации, непосредственно предшествовавшей созданию основного текста повести.

1833 год для Гоголя был «ужасным» годом творческого кризиса; ср. в письме к Максимовичу от 9 ноября: «Если

<sup>21</sup> *Driessen F.C.* Op. cit. P. 165.

<sup>22</sup> *Sobel Ruth.* Op. cit. P. 577—578.

б вы знали, какие со мною происходили страшные перевороты, как сильно растерзано все внутри меня!» О смысле «переворотов» позволяет судить другое письмо, за месяц до того посланное матери. В нем Гоголь впервые намекает на свою грядущую религиозно-дидактическую миссию — сплотить мир созидательной любовью: «У меня болит сердце, когда я вижу, как заблуждаются люди. Толкуют о добродетели, о Боге и между тем не делают ничего. Хотел бы, кажется, помочь им, но редкие, редкие из них имеют светлый природный ум, чтобы увидеть истину моих слов». Пока он, впрочем, ограничивается наставлениями частными, родственными, выражая озабоченность характером своей сестры Лизы, весьма сходным с душевным обликом беспечного, равнодушного, насквозь «земного» Хома: «У ней нет никакого сердца, ни доброго, ни злого; никаких признаков сильных чувств. *Никого она не любит*. Никакой сильной привязанности! <...> За пустую игрушку она забывает все на свете. Здесь, бесспорно, проступает тема эгоистического «внешнего человека», тема пошлых страстей — «задоров», глубоко проанализированная Чижевским в статье о «Шинели». Но в чем, по Гоголю, состоит надлежащее обучение? Церковные начетничество и обрядность решительно отвергаются: «Не учите ее какому-нибудь катехизису, который тарабарская грамота для дитяти. И это тоже немного ей сделает добра, если она будет беспрестанно ходить в церковь <...> Она привыкнет на это глядеть, как на комедию». В подтверждение Гоголь ссылается на себя: «Я помню: я ничего сильно не чувствовал <...> *Никого особенно не любил* <...> На все я глядел бесстрастными глазами (так Хома «глядел на приходивших и уходивших хладнокровно-довольными глазами». — *М.В.*); я ходил в церковь, потому что мне приказывали <...> но стоя в ней, я ничего не видел, кроме риз, попа и противного ревения дячков». И тут он предлагает матери поведать Лизе ту самую историю о рае и адских муках, которая в детстве так потрясла его самого.

Если при написании «Вия» у Гоголя и была какая-либо назидательная цель, она свелась к совмещению «адских мук» с самой церковью, заполненной бесами. Этический центр повести — в отсутствии любви, подменяемой страшным, обезличивающим эросом или чисто биологической привязанностью сотника к дочери. У Шеллинга любовь — главенствующее условие грядущего воссоединения распавшегося мира, слияния природы и духа. Тема христианс-

кой любви, соединяющей, по ап. Павлу, вселенское тело церкви, соборное тело человечества, вообще доминировала в различных и конфессиональных и внеконфессиональных мистических спекуляциях. Ср. у русского масона Лопухина: «Непрестранно творится и *растет тело таинственного человечества* Христова, коего члены суть в разных степенях и различных дарованиях, одушевленные духом любви давшего новый любви закон»<sup>23</sup>. У Гоголя так растет только тело чудовищного мертвеца в «Страшной мести»; а в другой повести отождествление «одушевленной» части тела со «степенью» приняло образ Носа-чиновника пятого класса; и в «Носе»<sup>24</sup> и в повести о двух Иванах изображена пустая, поруганная церковь, черствое средоточие разлагающегося мирового города, забитого безносыми и безрукими обрубками. В «Вие», примыкающем, вместе с демонологическим «Невским проспектом», к этой группе гностических и антиклерикальных произведений, порожденных кризисом 1833 года, церковь оборачивается агрегатом ущербных, разросшихся телесных образов, напоминающих «бесформенных Гермесов» — химерических уродов Надеждина. Поскольку, особенно в варианте 1834 года, упор сделан именно на зооморфной автономизации частей тела (бестиальные существа, состоящие из рук или «из одних ног», «только из головы», «из одних только глаз с ресницами» и т.д.), мы находим здесь, в отличие от сцены скачки, ситуацию абсолютно обратную натурфилософскому единству мира — «одного общего организма, которого частные члены, — как писал Велланский, — суть все животные, а существенная целость представлена человеком»<sup>25</sup>. Трупное разложение мира равнозначно духовной гибели церкви:

«Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, *обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником*, и никто не найдет теперь к ней дороги».

<sup>23</sup> Лопухин И.В. «Духовный рыцарь» // Материалы по истории русского масонства XVIII в. Вып. 1. М., 1913. С. 9.

<sup>24</sup> Аналогию между телесным распадом в «Носе» и «Вие» отметили в своих сообщениях П. Мейер (Meuer) и С. Бочаров на симпозиуме в ун-те Уэсли (1988 г.).

<sup>25</sup> Цит. по: Милюков П. Указ. соч. С. 275. Соотнесение животных с человеческими органами и частями тела было шаблоном натурфилософии.

Эта картина взята из надеждинских размышлений о плачевной судьбе, постигшей первобытное зодчество, когда оно утратило «религиозное благоговение». Тогда

«природа с неумолимою яростью опрокинулась на сии трупы, оставленные духом жизни, *предала их в добычу разрушительным стихиям, заткала погребальною пеленою мхов и кустарников*, обрела в покоище диким зверям и смертоносным гадам»<sup>26</sup>.

Тема беспомощного «Божьего слова», не защищающего от нечисти, контрастно соотносится с темой его претворения, развернутой в корпусе «Вечеров...». Герой там, как в сказках, отправлялся на тот свет за магическим знанием, воплощаемым в чудесном даре типа царицыных «черевикув». Он обретал искомое при посредстве черта, но затем, как правило, подвергал себя церковному очищению, исповедовался попу и т.п. Антиклерикальная ирония в первых повестях «Вечеров» еще уживалась с почтением — пусть внешним, условным — к церковной премудрости, так что, например, украденная чертом грамота добывалась героем-«грамотеем» благодаря припоминанию им сакрального знания — то есть грамоты духовной. Предварительным условием таких трансформаций являлась телесно-пространственная инверсия, запечатленная в «обратном» одевании; ср. «Майскую ночь»: «Я надену шапку на твои беленькие ножки». Шапка (голова) должна очутиться внизу, а черевички (ноги) — вверху, в том волшебном царстве, куда взлетает герой. Снятие прежнего облика, созвучное мистическому «совлечению ветхого Адама», обеспечивало выход в область инобытия, чтобы потом воссоздать мир на иной, метафизической основе; обретенная одежда — рукав свитки, шапка с деньгами и пр. — соединяла земную и потусторонние сферы в новый телесный образ, закрепленный пиром или свадьбой.

В «Вие», где церковная грамота явно стала «тарабарской грамотой» из цитированного ранее письма Гоголя к матери, мотив воплощенного слова дискредитирован с первых строк — с упоминания о «семинарском колоколе», которому вторят рыночные завывания. Церковная премудрость сдвинута в вульгарно-гастрономический план: «Авдиторы слышали <...> два урока: один происходил из уст,

<sup>26</sup> Надеждин Н.И. Указ. соч. С. 426.

второй ворчал в <...> желудке». Странствия Хома, Тиберия и вороватого, неразговорчивого богослова Халявы сопряжены с поисками провианта<sup>27</sup> и, как в «Вечерах», новой одежды — удачливые бурсаки-репетиторы получали «*новые сапоги*, а иногда и на сюртук». Следует обычная у Гоголя телесно-пространственная инверсия: богословы (а значит, и Халява) в пути вешали сапоги «на палки и несли их на плечах» — следовательно, *подошвами вверх* (соответственно руки и ноги путников будто меняются ролями: Хома шарит ногами; Тиберий щупает руками дорогу).

На страшных хуторах воспроизведена вся звуковая гамма семинарии — от «колокольчиков» до визга, воплей и т.п. и повествование дважды отбрасывается к исходной точке — бессмысленному звуку киевского колокола. Я подразумеваю издали увиденные Хомой высокие колокольни — «золотые главы <...> киевских церквей». На самой высокой из них звонарем стал богослов Халява. Дана непосредственно-телесная идентификация теологии, точнее, самого богослова с церковью как пространственно-вещественным образом, ибо рослый Халява несомненно причисляется к изображавшим Пентефрию богословам, «ростом мало чем пониже киевской колокольни», упомянутым в экспозиции повести. По наблюдению В. Иванова, размыкание мирового тела, обрисованное в облике Вия и ночных демонов, задано уже в самом начале гротескными портретами убогих школяров<sup>28</sup>, штудирующих слово Божье. Тот же мотив актуализирован в финальной сцене — ср. замечание о постоянно разбитом (ввиду скверного устройства церковной лестницы) носе Халявы. Душу Хома он с Тиберием поминает у хромого шинкаря — ср. «поминутно оступающегося» Вия. Хромота, возвращающая нас к образам ущербных, разорванных тел, — это знак хтоники, соотнесенной с тем же «бурьяном», куда, как бы вслед за погибшей церковью, прячется молчаливый богослов-звонарь, не забыв «утащить старую подошву от сапога». Финал, пародийно стягивающий мотивы пира, обретенного братства и спасения души, построен на скрытом каламбуре: «халява» — это сапожное голенище; вместе с украден-

<sup>27</sup> Это обстоятельство подало Н. Мойл неудачную мысль объявить нехватку провианта исходной «недостачей», чтобы подогнать повесть под проповедскую морфологическую схему. См.: *Moyle Natalie*. Folktales Patterns in Gogol's *Vij* // *Russian Literature*. 1979. Vol. 7. P. 669.

<sup>28</sup> *Иванов В.В.* Об одной параллели к гоголевскому «Вию» // *Труды по знаковым системам*. 5. Тарту, 1971. С. 138.

ной подошвой оно как бы составит теперь целый сапог. Так, симметрически, замыкается рассказ о перевернутой обуви и о странствиях, предпринятых ради «новых сапог», а вместе с ним и вся тема пути, связующего в «Вечерах...» небо и землю, — тема «черевигов».

Прожорливая бурса, хутора, шинки и церковь, отождествленная с демонической материей, «Пентефрией» и Египтом, объединены символикой пустого земного дома. Слово и смысл вынуты из мира, как из песни, которую поют в пути казаки — тюремщики Хомы, и «бездна» апофатического богословия съезжилась в образ немолчащего богослова.

Поздний Гоголь, уже уверовавший в истины церковного православия, попытался взять на себя миссию, когда-то навязанную им злополучному герою. Автор «Выбранных мест...» твердит о России как о «доме» или теле, соединяемом деятельной любовью. Всеобщее примирение принесет церковь — та самая, что умерла в «Вие». Теперь выясняется, что, хотя католики и называют ее «трупом», она умерла только «на время» («Просвещение»). Но новые упования прорастают из толщи старых ассоциаций, сохраняя с ними роковую преемственную связь. «Несмотря на мраки и невежественные тьмы, отовсюду ее окружавшие», церковь, как Вий, поднимется из глубин земли: «Есть примиритель всего *внутри самой земли нашей* — <...> наша Церковь. Уже готовится она <...> засиять светом на всю землю». Она должна не «осветить» тьму, как в «Вие», а своим Словом «всего насквозь высветлить человека» и русскую землю. А пока, увы, земля эта «гибнет» (второй том «Мертвых душ»); «все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» («Светлое воскресение»). В себе самом Гоголь по-прежнему не находит любви, он скорбит о своей «душевной черствости» и малодушии<sup>29</sup>. Через несколько лет после переработки «Вия» для собрания сочинений он возвращается к теме Египта, растягивая страх, погубивший Хому Брута, на «страхи и ужасы России»:

«Вспомните Египетские тьмы <...> когда Господь, желая наказать одних, наслал на них неведомые, непонятные страхи и тьмы <...> Со всех сторон уставились на них ужасающие образы; дряхлые страшилища с печальными лицами

<sup>29</sup> Ср.: Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 82—83.

стали неотразимо в глазах их; без железных цепей сковала их всех боязнь и лишила всего: все чувства, все побуждения, все силы в них погибнули, кроме одного страха».

«Выбранные места...» издавались с оглядкой на предстоящее паломничество ко Гробу Господню — Гоголь надеялся, что оно исцелит его от душевного холода и вдохновит на спасение России. Но сама мысль о поездке сложилась у него, однако, еще в 1842 году, то есть во время переработки «Вия». В августе, растолковывая свое намерение недоумевающему С. Аксакову, он привлекает свои юношеские темы — небесный зов поэта, слияние душ — и, главное, тему путешествия к отцовской могиле. То, что внушало ужас в тирадах о музыке, в «Борисе Годунове» и «Вие», здесь реабилитировано и окрашено религиозными чаяниями: «Разве эта любовь не есть уже сам Христос? Разве все, что отрывается от земли и земного, не есть уже сам Христос?» И далее: «Мы движемся благодарностью к поэту, подарившему нам наслаждения души своими произведениями; мы <...> спешим посетить его могилу <...> *Сын спешит на могилу отца*».

Путешествие в Египет должно было освятиться путешествием в Иерусалим. Итог того и другого известен.



## Гоголь и Сковорода: проблема «внешнего человека»\*

Пусть судит всякий, как хочет, а по мне так  
философ Хома стоит философа Сковороды!

*В. Белинский. О русской повести и повестях Гоголя*

Мысль о возможном влиянии Г. Сковороды на творчество Гоголя, высказанная полвека назад Д. Чижевским, не получила развития в специальной литературе. В какой-то мере это сопряжено с естественными затруднениями, возникающими всякий раз, когда речь заходит о взаимоотношении идеологии и поэтики, — в данном же случае трудность усугублена тем, что идеологическое наследие Сковороды представляет собой эклектическое переложение распространенных мистических или квазимистических доктрин<sup>1</sup>, следы которых в изобилии прослеживаются и у Гоголя. С этой проблемой столкнулся уже сам Чижевский, проводя в замечательной статье о «Шинели»<sup>2</sup> параллель

---

\*Советское славяноведение. 1990. № 4. В несколько расширенной версии: *Weiskopf M.* Hohol and H.S. Skovoroda: The Problem of the «External Man» // R. Marshall and T. Bird (eds). *Hryhorij Savyc Skovoroda: An Anthology of Critical Articles.* Edmonton, 1994.

<sup>1</sup> См. богатый обзор источников в книге Чижевского: *Tschizewskij D.* Skoworoda. Dichter, Denker, Mystiker. München, 1974. В лекции «Musagim v'smalim kabalim v'shbataim b'ktavav shel Grigorij Skovoroda» («Каббалистические и саббатрианские понятия и символы в сочинениях Григория Сковороды»), прочитанной 24 марта 1987 года в израильской Национальной Академии наук, проф. Ш. Пинес указал на зависимость позднего Сковороды от еврейских мистических учений. О генезисе этики Сковороды см.: *Шнем Г.* Очерк развития русской философии. Первая часть. Пг., 1922. С. 68—83; о происхождении символики см., например: *Курик Д. П.* Світ символів Г.С. Сковороди // Від Вишньського до Сковороди. 3 історії філософської думки на Україні XVI—XVII ст. Київ, 1972. С. 116—117.

<sup>2</sup> *Чижевский Дм.* О «Шинели» Гоголя // *Современные записки.* 1938. Т. LXVII. С. 189—190.

между перечнем «задоров» — губительных плотских влечений в «Мертвых душах» (и многих других гоголевских произведениях) и известным «виршем» Сковороды «Всякому городу свой нрав и права». Действительно, тема «задоров» универсальна, ею проникнута не только барочная, но и вся религиозно окрашенная литература, в той или иной степени подверженная воздействию стоицизма и гностицизма; утверждая, что предшественником Гоголя здесь явился именно Сковорода, Чижевский должен был бы указать на сколь-нибудь осязаемое лексико-стилистическое сходство между сопоставляемыми текстами — а оно отсутствует. В 1968 году он вернулся к этому вопросу и, вновь соотнеся с «виршем» гоголевские «задоры», попросту расширил перечисление последних, распространив их на «Владимира III степени», «Ревизора», на 2-й том «Мертвых душ»<sup>3</sup> и т.д.<sup>4</sup> Список оказался поистине неисчерпаемым, но к тексту Сковороды ближе не стал. Проблема теряла отчетливость, и в итоге Чижевскому пришлось ее снять; упомянув о типологическом сходстве религиозно-этических взглядов Гоголя и Сковороды, он закончил, по сути, разбор на пессимистической ноте: «Можно было бы предположить обширное влияние Сковороды на Гоголя — можно было бы, если бы не было известно, что оба они — украинский писатель и украинский мыслитель — вдохновлялись общими источниками, писаниями отцов церкви и (хотя в разной мере) назидательной литературой “Киевской школы” XVII века»<sup>5</sup>. В своем капитальном труде о Сковороде, увидевшем свет в 1974 году, он совсем не касается данного вопроса, более того, скептически отзываясь о каком-либо внимании Гоголя и романтических писателей-украинцев к творчеству их земляка, говорит даже о незнании и недооценке ими Сковороды, а сходство тем объясняет конвергенцией<sup>6</sup>.

И все же проблема «Сковорода — Гоголь» поддается решению — но в ином аспекте, намеченном самим же Чижевским. Под «задорами», полагает он, пронизательно указывая на связь Гоголя с христианской мистикой и

<sup>3</sup> *Tschizewskij D. Skovoroda — Gogol // Die Welt der Slaven*, 1968. Bd. XIII. H. 1. S. 322—323.

<sup>4</sup> *Tschizewskij D. Composition von Gogol's «Mantel» // Tschizewskij D. Gogol, Turgenew, Dostoevskij, Tolstoj. Zur russischer Literatur des 19. Jahrhunderts. Forum Slavicum*, 1966. Bd. 12. S. 113—114.

<sup>5</sup> *Tschizewskij D. Skovoroda — Gogol*. S. 323—324.

<sup>6</sup> *Tschizewskij D. Skoworoda. Dichter, Denker, Mystiker*. S. 122.

«Добротолубием», подразумеваются те зачастую мелочные уловки, посредством которых человека заманивает внешний мир; для Акакия Акакиевича роль такой роковой мелочи — «искушения» — выполняет шинель. В объяснение, предложенное Чижевским, целесообразно внести некоторые уточнения, освещающие генезис и функцию «задоров» применительно к сюжету «Шинели» и вообще к «внешней жизни» у Гоголя.

Согласно гностическим воззрениям, перенятым отцами церкви, в темнице тела дух обволакивается мелочными влечениями и страстями («appetitions and passions»<sup>7</sup>); их совокупность, отождествляемая с телом как «одеждой» духа, образует спящую или мертвую душу, *psyche*, отличимую от *pneuma* (ср. «внутреннего человека» у апостола Павла). Понятие «мертвая душа» встречается у Сковороды, например, в диалоге «Алфавит, или Букварь мира»<sup>8</sup>, куда оно проникло, очевидно, из восточнохристианской мистики, пропитанной гностическими тенденциями, и Гоголь, скорее всего, заимствовал название своей поэмы не у Сковороды, а из того же общего источника. В «Добротолубии» св. Григорий Палама говорит: «Знай... что и у души есть смерть, хотя она бессмертна по естеству... почему и Господь мертвыми назвал живших по духу мира суетного... Мертвыми назвал Господь тех еще живущих, как умерших душою. Ибо... отделение Бога от души есть смерть души»<sup>9</sup>.

Со своей стороны, Сковорода, одержимый идеей противопоставления видимой и невидимой природы, неустанно, а главное, во всех подробностях обличал «наружного», духовно омертвевшего человека; и как раз в этом отношении к нему ближе всего стоял Гоголь с его утрированно-вещественной поэтикой и даром «опредмечивать» людей. Здесь и могут быть выявлены конкретные точки схождения между обоими писателями. Обретая новую формулировку, проблема сохраняет заманчивость в рамках историко-литературного контекста с точки зрения темы «украинского Гоголя», идеологической и семиотической структуры его произведений. Помимо прочего, сомнитель-

<sup>7</sup> Jonas H. *The Gnostic Religion*. Boston, 1958. P. 44.

<sup>8</sup> Сковорода Григорій. Повне зібрання творів: У 2 т. Київ, 1973. Т. 1. С. 420. Далее все цитаты — в тексте по этому изданию, с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>9</sup> Добротолубие. М., 1889. Т. 5. С. 278.

но, чтобы столь колоритная — а в условиях Украины XVIII века и столь грандиозная — фигура осталась не замеченной Гоголем. Но положительный ответ на вопрос, занимавший Чижевского, может быть дан лишь тогда, когда в гоголевских текстах будут найдены явные и конкретные параллели со Сковородой, прослеживаемые и на мотивном, и на лексическом уровне.

Между тем именно в 1830-е годы в русской публицистике и беллетристике резко возросло внимание к Сковороде. Если в первой четверти XIX века публикации о нем встречались сравнительно редко (более или менее подробные биографии выходили в 1817 и в 1823 гг.), то в 1833 году И. Срезневский поместил в редактировавшейся им «Запорожской старине» заметки А. Хиждеу о Сковороде; Гоголь, переписывавшийся со Срезневским на почве их взаимного интереса к украинской истории, восторженно отозвался о содержании этого издания<sup>10</sup>. Тогда же Срезневский издал обстоятельную работу о Сковороде — с выдержками из его текстов — в харьковской «Утренней звезде»; в 1834 году в «Ученых записках Московского университета» появилась его статья об украинской народной словесности, в которой он назвал «глубокомысленного Сковороду» одним из ведущих ее представителей, а в 1836 году в «Московском наблюдателе» — биографическая повесть о «страннике Григории Саввиче» «Майор, майор!». В 1835 году А. Хиждеу в двух номерах «Телескопа» выступил с огромным панегирическим очерком. Через год Надеждин, уже успевший опубликовать три песни Сковороды, в том же «Телескопе» напечатал статью «Европеизм и народность в отношении к русской словесности», где дал комплиментарную оценку «народному русскому мудрецу»<sup>11</sup>. Первый номер «Литературных прибавлений к Русскому Инвалиду», вышедший в январе 1837 года, открывался статьей редактора А. Краевского «Мысли о России» — он

<sup>10</sup> «Вы уже сделали мне важную услугу изданием запорожской старины. Где выкопали вы столько сокровищ?» — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937—1952. Т. X. С. 298. Далее в тексте все гоголевские цитаты даются по этому изданию, с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>11</sup> Полищук Ф. М. Григорій Сковорода. Семінарій. Київ, 1972. С. 11—16; Барабаш Ю. <...> Сии <...> разнородные о нем суждения. Григорій Сковорода в оценках и спорах // Вопросы литературы. 1985. № 3. С. 98—99; Лавров А. Андрей Белый и Григорій Сковорода // Studia Slavica Hungarica. 1975. Т. 21. С. 404.

объявил в ней Сковороде провозвестником «народной русской философии», противостоящей безбожному западному рационализму. Статья, носившая программный характер, произвела, по свидетельству И. Панаева, «большое впечатление на многих литераторов» и была одобрена П. Плетневым<sup>12</sup>, другом Гоголя. Гоголь о ней знал, судя по его письму к Н. Прокоповичу от 25.01.1837 года. Наконец, в 1840 году в «Истории философии в России» архимандрит Гавриил подробно, с обильными извлечениями, изложил учение Сковороды, причисленного им к ведущим национальным философам<sup>13</sup>. В те же тридцатые годы вышло в свет несколько сочинений Сковороды.

Подобная ситуация, естественно, могла стимулировать интерес Гоголя к его знаменитому соплеменнику. Примечательно, однако, что этот интерес зародился раньше, еще в начале 1830-х годов, когда создатель «Вечеров» стал обстоятельно изучать материалы по украинской истории и этнографии, и не угасал на протяжении всего первого десятилетия его творческой деятельности. Я попытаюсь обосновать свое утверждение на материале трех гоголевских циклов — «Вечеров...», «Миргорода» и петербургских повестей, — каждый из которых представлен здесь одной, наиболее показательной повестью.

В первой из них, «Страшной мести», отчетливо заметны следы знакомства с диалогом Сковороды «Наркисс». Он был издан в 1798 году в Петербурге, правда, без имени автора, а до этого распространялся в списках.

В гоголевской повести колдун просит дочь выпустить его из подземелья:

«...Подвелся он к окну поглядеть, не пройдет ли его дочь. Она кротка, непамятозлобна, как голубка <...> — Это она! Еще ближе прикинул он к окну. Вот уже подходит близко <...> — “Катерина! Дочь! Умилосердися!.. Если бы мне удалось отсюда выйти, я бы все кинул. Покажусь <...> День и ночь буду молиться Богу <...> Я бы и стен этих не побоялся, и прошел бы сквозь них, но <...> их строил святой схимник, и никакая нечистая сила не может отсюда вывести колодника, не отомкнув тем самым ключем, которым замыкал святой свою келью”» (I, 261—263).

<sup>12</sup> Орлов Вл. Пути и судьбы. Литературные очерки. Л., 1971. С. 471—473.

<sup>13</sup> Данилевский Г.П. Григорий Саввич Сковорода // Данилевский Г.П. Сочинения. СПб., 1901. Т. 21. С. 88.

Ср. в «Наркиссе»:

«Знал он, что никоим образом нельзя выбраться из <...> тмы, разве через сии ворота <...> Знал он, что никакая-либо птица и никакая мудрость человеческая, сколь она ни быстра, не в силе вынести его из пропасти, кроме сея чистой голубицы <...> Сею-то нескверною голубкой он столь усладился, столь ею пленился, что, как Магдалена при гробе, всегда сидел у окошка своя возлюбленная. Просил и докучал, чтоб отворила для него дверь, чтоб окончила его страдания» (Т. 1. С. 185).

Очевидно, «Наркиссом» навеяно и описание последующего бегства «неслыханного грешника» в горы:

«Сама дорога, чудилось, мчалась по следам его <...> Все чудится ему как-то смутно <...> Поехал он прямо в Канев <...> Дорога та же самая, но это не Канев, а Шумск. Изумился колдун, видя, что он заехал совсем в другую сторону. Погнал коня назад к Киеву, и через день показался город; но не Киев, а Галич <...> Не зная, что делать, поворотил он коня снова назад, но чувствует снова, что едет в противную сторону, и все вперед <...> Весь вздрогнул он, когда уже близко показались перед ним Карпатские горы <...> а конь все неся и уже рыскал по горам. Тучи разом очистились, и перед ним показался в страшном величии всадник» (I, 276—278).

Ср. в «Наркиссе»:

«Пишется: “Бежит нечестивый, никому же гонящу” <...> Известно, что грешник, как только почувствовал опасность своего пути, бежит, как гонимый заец, к сим горам, находясь в замешательстве бедных своих рассуждений, которые ему прежде весьма казались правильными. Но когда из божьих гор блеснувший свет на лицо ему покажет его прелщение, в то время весь свой путь сам уничтожает так, как случилось Павлу, едущему в Дамаск» (Т. 1. С. 186).

Аналогия с Павлом включена в гоголевский текст. Колдун говорит Катерине: «Слышала ли ты про апостола Павла, какой он был грешный человек, но после покаялся и стал святым» (Т. 1. С. 262). Заимствуя у Сковороды сюжет о кающемся грешнике, Гоголь инвертирует ситуацию и делает ее безнадежной, и там, где Сковорода пове-

ствует о символическом воскресении из мертвых, Гоголь говорит о страшном замогильном бытии. Я имею в виду следующие строки из «Наркисса»: «А как несчастное дело есть сидеть и быть колодником в темнице (ср. первую кару, постигшую колдуна. — М.В.), так еще хуже быть в компании тех, коих Павел пробуживает: «Восстани, спяй, и воскресни от мертвых <...> *Разбий сон глазам, твоим, о несчастный мертвец: Поднимись на ноги!*» (Т. 1. С. 189).

Участь колдуна в «Страшной мести»: «Вмиг умер колдун и *открыл после смерти очи*. Но уже был мертвец и глядел, как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел *поднявшихся мертвецов* <...> как две капли воды схожих лицом на него» (I, 278).

Гоголь контрастно оттеняет главную мысль «Наркисса» — самопознание, открытие в себе внутреннего, духовного человека как залог спасения; в «Страшной мести» колдун видит только своих телесных двойников — нечестивых предков. И если, обращаясь к внешнему, «земляному» человеку, Сковорода восклицает: «А теперь *кушай землю*, люби пядю свою, ползай по земле» (Т. 1. С. 134), то у Гоголя мертвец Петро в буквальном смысле ест, «как бешеный, землю» (I, 281). Так выстраивается основная линия соприкосновения Гоголя со Сковородой — односторонне-негативная реализация его сюжетов.

К сожалению, дальнейшая разработка вопроса упирается в серьезное методологическое препятствие. В отличие от «Наркисса» и сочинений, опубликованных в 1830-е годы, многие произведения Сковороды появились в печати уже после смерти Гоголя, и, хотя они расходились в списках, невозможно с уверенностью судить о степени их доступности писателю. Обнадеживающим примером здесь может послужить диалог «Асхань», опубликованный лишь в 1912 году, но известный в списках конца XVIII века. В «Страшной мести», изображая, как «мертвецы грызут мертвеца» и гложут «свои кости», Гоголь реализует метафору из «Асхани»: «Или век вам не восстать от сна гробов ваших? Жуем мясо, но наше собственное, и нашими ж зубами кушаем мертвечину нашу» (Т. 1. С. 237).

Если признать, что Гоголю была знакома «Асхань», то как обстояло дело с другими текстами? Диалог Сковороды «Разговор дружеский о душевном мире» (в современных изданиях — «Разговор пяти путников о истинном

шастии в жизни») был впервые опубликован в 1837 году. Следует ли отсюда, что Гоголь не мог ознакомиться с его содержанием ранее — например, в 1833 году, когда, вознамерившись выпустить «Историю Малороссии», небезуспешно занимался разысканием старых украинских рукописей?<sup>14</sup> В декабре он прочитал Пушкину «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В ней он откликнулся на ведущую тему «Разговора». Перечислив вещественные, технические достижения человечества — «измерили море, землю, воздух и небеса, и обезпокоили брюхо земное ради металлов <...> нашли закомплетных миров неисчетное множество, строим непонятныя машины, засыпаем бездны, воспящаем и привлекаем стремления водния, чтоденно новые опыты и дикія изобретения», — персонаж Сковороды заявляет: «Боже мой, чего не умеем, чего мы не можем! Но то горе, что при всем том кажется, что чегось великого не достает. Нет того, чего и сказать не умеем: одно только знаем, что недостает чегось, а что оно такое, не понимаем» (Т. 1. С. 335—336).

В той же манере размышляет герой «Повести...»: «Господи, Боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строение, амбары, всякая прихоть, водка перегонная настоенная; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... Чего ж еще нет у меня?.. Хотел бы я знать, чего нет у меня?» (II, 228). Согласно Сковороде, человека губит языческое «идолобешенство» — влечение к видимому и осязаемому бытию, к брэнной «телесной натуре» (Т. 1. С. 354); плоть есть «красная грязь и грязная краска», одежда, «ветхая риза», или тень, скрывающая невидимую сущность. В погоне за иллюзорными благами мир «тяжбы водит, коварничает <...> строит, разоряет, тенит» (Т. 1. С. 335), так, что часто «самый последний бесишка тревожит наш неукрепленный городок» (Т. 1. С. 357). Истинное счастье состоит в душевном мире, а мир — в согласии с Богом (Т. 1. С. 343).

*Разговору о мире* Гоголь противопоставил *повесть о сосоре*. Конфликт, разгоревшийся из-за ружья, предваряется той сценой, когда Иван Иванович созерцает одежду соседа, вывешенную на дворе, причем этот гардероб — впол-

<sup>14</sup> Ср. его письмо к Пушкину от 23.XII.1833 [X, 291, 470]. Как любезно сообщил мне Г. Шапиро, сочинения Сковороды имелись в библиотеке Трошинского, куда Гоголь получил доступ еще в юности.



не в духе Сковороды — отождествлен с самим его хозяином, Иваном Никифоровичем<sup>15</sup>. Одежде сообщается мнимая жизнь, она сравнивается с «вертепом» (также — метафора иллюзорного бытия); шаровары «заняли собою почти половину двора», а тень от них — «почти весь двор». Тени вещей обволакивают Миргород.

Путь спасения, по Сковороде, ведет из «мирского мира» в подлинный, духовный. Аллегорически переосмысля фольклорный сюжет о союзе, заключенном безногим и слепым путниками, автор «Разговора» патетически описывает их возвращение к небесному отцу, что «живет в нагорном замке, называемом *Миргород*» (Т. 1. С. 327). И далее: «Блаженны, кои день ото дня выше поднимаются на гору пресветлейшего сего Мира — города <...> Сетю есть пасха или переход в Иерусалим, разумеи: в город мира и в крепость его Сион» (Т. 1. С. 343).

Иначе говоря, «Миргород» Сковороды — это перевод слова «Иерусалим» в его популярной этимологии: Yerushalayim — Ir shalom (на иврите — город мира). Восхождение совершается у Сковороды «от подлости на гору <...>, от свиных луж к горным источникам» (Т. 1. С. 347). «Ах, опасно ступаимо, чтоб попасть нам внийтити в покой Божий в праздник Господень, по крайнейшей мере в субботу, естли не в преблагославенную суббот субботу и в праздников праздник» (Т. 1. С. 349).

Гоголевские реалии — свинья и лужа; вместо горнего Сиона дана церковь, куда «по воскресным дням» (ср. «в праздников праздник») отправляются в дружеском согласии Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, как бы пародируя увечных друзей — путешественников у Сковороды:

«И если Иван Иванович, который имел глаза чрезвычайно зоркие, первый замечал лужу или какую-нибудь нечистоту посреди улицы, что бывает иногда в Миргороде, то всегда говорил Ивану Никифоровичу: “Берегитесь, не ступите сюда ногою, ибо здесь нехорошо”» (II, 239).

Вслед за Сковородой Гоголь намеренно нейтрализует, стирает различие между «миром»-согласием и «миром»-

<sup>15</sup> «“...Вот глупая баба!” подумал Иван Иванович: “она еще вытащит и самого Ивана Никифоровича проветривать!” И точно: Иван Иванович не совсем ошибся в своей догадке. Минут через пять воздвигнулись нанковые шаровары Ивана Никифоровича» (II, 229–230).

обществом<sup>16</sup>; в концовке «Повести...» распавшийся, охваченный раздорами Миргород с его пустой *праздничной* церковью предстает символическим «земным Иерусалимом»: «Скучно на этом свете, господа!» Эта символика земного града, перенесенная из последней повести цикла в его название, окрасила собой сборник в целом.

Столь же негативное, если не полемическое, усвоение центральных мотивов Сковороды вскрывается в «Шинели».

А. Хипписли в интересной статье указал на библейскую и евангельскую семантику одежды в этой повести, в частности на аналогию между переодеванием Акакия Акакиевича и духовным воскресением<sup>17</sup>. Имеются, однако, веские основания полагать, что и религиозная тема одежды, и, сверх того, ее символическая соотнесенность с именем героя были непосредственно подсказаны Гоголю сочинениями Сковороды — прежде всего диалогом «Беседа, нареченная двое, о том, что блаженным быть легко», опубликованным в 1837 году Московским попечительным комитетом «Человеколюбивого общества» (к работе над «Шинелью» Гоголь приступил осенью 1839 г., а завершил ее в первые месяцы 1841 г.). В заключительном разделе «Беседы», озаглавленном «Врата Господни в новую страну, в пределы вечности», сказано:

«Но кто тебе насаел лукавое семя сие, будто трудно быть блаженным? Не враги ли, сирены? <...>

Ф а р р а. Ей-ей, они! От их-то гортани глас сей: “Халепа та кала”... *Τὸ Κάλλος χαλεπὸν ἐστὶ* — “Трудна доброта...”.

Н а е м а н <...> Изблуй онаго духа лжи вон. А положи в сердце сей многоценный во основание камень: “Халепа *та кака*” — “Трудно быть злобным”» (Т. 1. С. 274).

Тленной одежде — плоти — Сковорода противопоставляет «ковчег», духовные «ризы спасения», облекаясь в которые человек обретает в себе Бога: «Вот от потопа епанча! Самый ковчег есть то нерукотворная скиния <...> покрывающая лучше, нежели *мантель*. На сию то скинию тонко издалеча взирает Илиина *шинель*, или бурка <...> А Илиину бурку где тебе взять? “Халепа та кака”» (Т. 1. С. 277).

<sup>16</sup> В «Разговоре» Сковорода пишет «мир» через «и», так же как «мир».

<sup>17</sup> *Hippisley A. Gogol's «The Overcoat»: a Further Interpretation // Slavic and East European Review. 1976. № 20. P. 124—125.*

Однако, хотя имя Акакий, судя по всему, было произведено из «халепа та кака», оно обросло дополнительной и сложной символикой, имманентной семантическому строению и самой стилистике повести, в которой Гоголь решал проблему внешнего, опредмеченного человека. Семантическое движение «Шинели» состоит в последовательной конкретизации образов, в перемещении от общего и неопределенного — к данному, специфическому, от внешнего — к внутреннему, от предметного контура — к скрытому психическому содержанию. На всех уровнях тема разворачивается путем сужений и уподоблений, фиксируемых в словах «какой», «какой-то», «такой», «как», «так» (я насчитал их не менее 330); сюда же примыкают определения типа «всякий», «частный», «один» и т.п. Из туманного, расплывчатого фона, из «как» и «так» проступает имя героя: «Родительнице предоставили на выбор любое из трех, *какое* она хочет выбрать <...> “Нет, подумала покойница, имена-то все *такие* <...> Вот это наказание... *какие* все имена; я, право, никогда и не слыживала *таких*... Видно, его *такая* судьба. Уж если *так*, пусть будет он называться, *как* и отец его. Отец был *Акакий*, *так* пусть и сын будет Акакий”. *Таким* образом и произошел Акакий Акакиевич» (III, 342)<sup>18</sup>.

Поскольку псевдоиндивидуализация героя дается через его отношение к вещам, фокусируемое в теме шинели, постольку обусловлен и выбор фамилии «Башмачкин», контрастирующей якобы с тем фактом, что «все совершенно Башмачкины ходили в сапогах». В ряде произведений Сковороды тленность и убожество презираемого им материального бытия запечатлены в образе «ноги» и «пяты» — ближайшего аналога одежды. Ср. в «Наркиссе»: «Что есть совет лукавый и семья змеино? <...> Любить и оправдать во всяком деле *пустую внешность или пяту*» (Т. 1. С. 171).

Мотив пяты и обуви наиболее подробно развит в диалоге «Асхань»: «И если раззуеш и раждуеш, то увидиш, что называемая тобою нога не что иное, как только голый поверхний прах <...> из земли вылепленный, как болван

<sup>18</sup> Ранкур-Лаферрьер интерпретирует цитируемый пассаж иначе — как фонологическую антиципацию имени, содержательная сторона которого низводится им — в духе психоанализа — к фекальной и, следовательно, анальной символике: *Rancour-Laferriere D. Out from under Gogol's Overcoat // A Psychoanalytic Study. Ann Arbor, 1982. P. 97.* Можно упомянуть, что в сочинениях Сковороды образы «пяты» и «навоза» соотношены как две смежные метафоры материи, земности.

скуделный, и будто *сапог* твоя нога <...> и весь прах, как *сапог* твой, надетой на ногу носящему... Сердце есть корень. В нем-то живет самая твоя нога, а наружной прах есть *башмак* ее» (Т. 1. С. 242—243).

В этом пассаже проясняется и генезис фамилии героя, и ее функциональная связь с главной темой повести. Ср. далее: «Не только нога, но и <...> вся твоя окружность всех членов болваняющих есть не иное что, как *одежда* одна» (Т. 1. С. 243).

В прямом соответствии с этой символикой в повести установлена корреляция между ногой, обувью — и шинелью. Петрович советует Башмачкину наделать из старой шинели себе «онучек, потому что чулок не греет» (III, 151). В черновиках говорилось о том, что изнутри она была подбита мехом, вроде того, «которым обивают изнутри зимние валенки» (III, 450). Готовясь к приобретению новой шинели, герой ступает «почти на цыпочках», чтобы не истрепать подметок.

«Пята» у Сковороды неизменно ассоциируется с ущербным, неполным зрением, с «плотяным оком», могущим созерцать только внешнего человека. Ср. в «Наркиссе»: «Наше око пяту блюдет и на последней наружности находится, минуя силу, начало и голову» (Т. 1. С. 165). «Сие твое око *есть пята*, или хвост в твоем оке <...> А самое жь точное око, главное и начальное око, где?» (III, 159—160).

Отсюда, собственно, символическая подслеповатость Башмачкина, которому прежде всего бросился в глаза большой палец ноги Петровича с изуродованным ногтем, «толстым и крепким, как у черепахи череп»<sup>19</sup>; а в гостях у помощника столоначальника, жившего «*на большую ногу*», он в первую очередь заметил «на полу целые ряды калош» (III, 159). Это увязывается с другим сквозным мотивом Сковороды — утратой вкусовых ощущений, также символизирующей бездуховность. Башмачкин ест, «вовсе не замечая <...> вкуса» пищи (III, 145). Ср. в «Наркиссе»:

«Знай, что мы целого человека лишены и должны сказать: “Господи, человека не имам...” <...> Что же пользы: иметь и не разуметь? *Вкушать и вкуса не слышать?* <...> Так

<sup>19</sup> Ср. у Сковороды: «Мысль и сердце есть то дух, владетель телу, господин дому. А тело? Есть *устричный череп*» («Жена Лотова» [Т. 2. С. 52]). «Тело мое *есть точно то... что в сосуде череп*» («Наркисс» [Т. 1. С. 169]).

видим людей, как если б кто показывал тебе одну человеческую ногу или пяту, закрыв прочее тело и голову <...> Так можно ли узнать человека из одной его пяты?» (Т. 1. С. 159).

Между прочим, той же духовной слепотой поражен у Гоголя гипотетический наблюдатель — внешне противопоставленный Башмачкину молодой чиновник, «простирая до того пронизательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка» (III, 145). Но и кривой Петрович, подчеркивает Гоголь, первым делом обозревает вицмундир Акакия Акакиевича. Его одноглазость — знак плотского и потому ущербного видения, символ, естественно поддерживаемый образной системой фольклорной демонологии, но ею не исчерпывающийся; характерно, в частности, что демонизм Петровича переплетается с парадоксальным, вполне языческим благочестием — верностью «дедовским обычаям». Ср. символическую трактовку одноглазости у Сковороды:

«Признаюсь, что сие слово вера в грязных моих устах мечтается за один только обычай, а вкуса в ней ничего не слышу...

Друг. <...> Знай же, что вера смотрит на то, чего пустое твоё око видеть не может.

Лука. Что за пустое такое око?

Друг. Уже говорено, что вся плоть — пустошь.

Лука. И да! Я в целой поднебесной ничего другого не вижу, кроме видимости, или, по твоему сказать, плотности, или плоти.

Друг. Так посему ты неверный язычник и идолопоклонник <...> Старое твоё око никуда не годится. Пустое твоё око смотрит во всем на пустошу <...> Истинное око и вера — все одно»<sup>20</sup> (Т. 1. С. 162).

Применительно к «Шинели» столь излюбленная фрейдистами трактовка обуви, ноги как эротического символа сохраняет некоторую убедительность — уже по той простой причине, что, помимо указанной выше семантики, нога и обувь у Гоголя непосредственно соотнесены с двигательным и волевым началом вообще. Нога в «Шинели» —

<sup>20</sup> Ср. в сходном контексте плотолобие Хомы Бруга в «Вии» и его гибель от «земляного взгляда».

это знак устремленности, причем устремленности, негативно оцениваемой, образ низших и суетных влечений. У Сковороды нога обозначает также и «склонность, любление и жадное желание» (Т. 1. С. 241), включая «аппетит» — то есть начало эротическое в широком, а не в узкосексуальном смысле. Волюнтаристическое движение должно быть облагорожено, одухотворено — для нового пути, говорит Сковорода, нужны «новые ноги». При этом различие между плотью и духом понимается у него с элементарной наглядностью — человек «наружный» есть как бы чехол на человеке «внутреннем»: «Видь ты уже слышал, что нога твоя наружня — не нога, а только одно обутия твоя нога? <...> Какой же вздор? Лечить ногу, а прикладывать эмпласт к сапогу? <...> Пойди, зачав от ноги твоей, по всем твоих удов крайностям <...>, то, может статься, узнаешь, что <...> наружность не что иное, как маска твоя, каждый член твой прикрывающая» (Т. 1. С. 243—244).

Тем самым, чаемое прозрение и развоплощение приравниваются к снятию покровов: «Отдери бельмо от ока <...> *иззуй сапог* твой из ноги твоя и увидишь, в какой-то стороне тамо <...> тамо, откуда произрастает поверхность твоя» (Т. 1. С. 242).

Этот призыв *разуться* Гоголь трансформирует в сюжетную ситуацию: решительно меняя символическую оценку: в «Шинели» раздевание и снятие обуви есть способ показа мнимости плотского суетного мира, его изобличение. Исследователи уже отмечали, что поразившая воображение Башмачкина картина с женщиной, скидывающей башмак, коррелирует с той сценой, где ограбленного героя встречает его «невеста» — раздетая старуха «с башмаком на одной только ноге» (III, 162)<sup>21</sup>. В стяжении эпизодов обыгран мотив свадьбы; молодость и старость сливаются в русле общей темы бренности и иллюзорности мира. Ср. преодоление соблазна в концовке диалога «Беседа, нареченная двое»: «Прощайте навеки, дурномудрая девы, сладкогласные сирены с вашими тленными очима, с вашею *стареющейся младостью*, с *младенческим вашим долголетием* и с вашей рыдания исполненной гаванью» (Т. 1. С. 281).

<sup>21</sup> См.: *Driessen F. C. Gogol as a Short-Story Writer. The Hague, 1965. P. 192.* Возможно, эпизод со старухой находится в какой-то связи с библейским обрядом отказа от бракосочетания с разуванием одной ноги (Втор. 25: 7—10).

Разрабатывая именно эту линию, Гоголь снимает зато перспективу спасения, раскрываемую в «Беседе» Сковороды. Так, изображая Петровича, он отталкивается от Сковороды, травестируя характерную для того тему «прибежища», тему св. Петра-избавителя. В «Беседе» принцип «халепа та кака» объявлен «краеугольным камнем» (Т. 1. С. 274) и *ключами* спасения, олицетворяемого в образе апостола Петра: «Нам же дав ключи: Халепа та кака. “Радуйся, кефо моя, Петре мой, гавань моя! Ты мне отверзаеши врата во блаженное царство светлия страны”» (Т. 1. С. 281).

Ложное спасение в «Шинели» дается, по глубокой мысли Чижевского, как обретение внешнего, а не сущностного бытия. Внешнее же и внутреннее соотносятся в ней как знак и смысл. Но пути от первого ко второму для героев «Шинели» сокрыты, ибо их восприятие затуманено: ср. описанные выше нарушения зрительных и вкусовых ощущений; сюда можно добавить глуховатость (ср.: «Петрович не дослышал»; Акакий Акакиевич говорил, «не стараясь слышать сказанных Петровичем слов») и, что еще важнее, нарушения речевой функции, затрудняющие коммуникацию.

Но и в самих знаках упор делается на их внешней стороне, «материальной оболочке». Вся жизнь Акакия Акакиевича состоит в бессмысленном переписывании букв. Хотя мотив мертвых букв восходит, вероятно, к речению апостола Павла (2 Кор. 3:6–8), ближайшим источником, думается, послужил тут опять Сковорода. Ср. в «Наркиссе»:

«Если кто краску на словах видит, а писмен прочесть не может, как тебе кажется? Видит ли такой писмена?»

Лука. Он видит плотяным оком одну последнюю пустошу или краску в словах, а самых в письме фигур не разумеет, одну пята видит, не главу.

Друг. <...> Что в красках рисунок, то же самое есть фигурою в писменах» (Т. 1. С. 164).

Еще ярче в «Алфавите, или Букваре мира»: язычники называли материю существом, «как зритель взирает на картину, погрузив свой телесный взор в одну красочную грязцу, но не свой ум в невещественный образ носящего краски рисунка, или как неграмотный, вперивший тленное око в бумагу и в чернило букв, но не разум в разумение сокровенной под буквами силы. А им и на ум не всходило

сие <...> слово: “Плоть ничто же, дух — животворит”» (Т. I. С. 426).

Все вышеперечисленные мотивы Сковороды срастаются у Гоголя в целостный сюжетный комплекс, словно образы «Шинели» были предсказаны формулой украинского мистика: «*Без вкуса пища, без очей взор, без толку речь, без природы дело, без Бога жизнь* есть то же, что без размера строить, *без закроя шить, без рисунка писать, а без такта плясать...*» (Т. I. С. 428).

Важнейший сюжетный ход «Шинели» заключается в озвучивании и семантизации графических изображений<sup>22</sup>; к последним относится генерал с «заклеенным бумажкой лицом», нарисованный на крышке Петровичевой табакерки, и, по наблюдению Ф. Дриссена, трансформирующийся потом в Значительное лицо. В терминах Сковороды этот прием можно интерпретировать как переход от «пяты» (генеральского мундира) к «голове» (лицу), как обнаружение «сокровенной под буквами силы», образующее мотив *значительности* или, вернее, значения, знаковости. Однако семантизация изображений оказывается губительной для гоголевского героя. Здесь мы подходим вплотную к тому пункту расхождения Гоголя со Сковородой, который проливает свет на семиотическую конструкцию повести. Чтобы найти путь к сокровенной, духовной личности, ее нужно развоплотить от «чина и звания», сорвать с нее мертвый покров — «всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной». Тем не менее в силу предметно-пластической образности своей поэтики Гоголь мог показать «внутреннего» человека, только

<sup>22</sup> Ср. в «Театральном разезде»: «Смысл внутренний всегда постигается после. И чем живее, чем ярче эти образы, в которые он облекается... тем более останавливается всеобщее внимание на образах. Только сложивши их вместе, получишь итог и смысл создания. Но разбирать и складывать такие буквы быстро, читать по верхам и вдруг, не всякий может. А до тех пор долго будут *видеть одни буквы*» [V, 16]. См. осмысление букв в: *Bernheimer Ch. C. Cloaking the Self: The Literary Space in Gogol's «Overcoat»* // PMLA, 90 (January. 1975). P. 56. На важность «графологического жеста» обратил внимание уже Ю. Тынянов в работе над фильмом «Шинель» (см.: *Цивьян Ю. Г. Палеограммы в фильме «Шинель»* // Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 22—23). Что касается «сокровенной силы» букв у самого Сковороды, см.: *Серман И. З. М. В. Ломоносов, Г. С. Сковорода и борьба направленный в русской и украинской литературах XVIII в.* // Русская литература XVIII в. и славянские литературы. Исследования и материалы. М.; Л., 1963. С. 76.



объективируя психическое состояние; незримое он мог дать только видимым, телесно осязаемым. Проступающее лицо неизбежно делалось новым вещным образом, очередной маской<sup>23</sup>. Башмачкин лишь последовательно меняет телесные оболочки, от «капота» до генеральской шинели. Его земные и загробные странствия, а равно и сама идея «*светлого гостя*» и «*приятной подруги жизни*» на деле были обусловлены гоголевским приемом воплощения, динамикой безостановочной смены личин, обращенной к недостижимой цели; но скрытую концептуальную мотивировку они получили в «Наркиссе» Сковороды: «Не удивляйся, душа моя! Все мы любопрахи. Кто только влюбился во видимость плоти своей, не может не гоняться за видимостью во всем небесном и земном пространстве. Но для чего он ее любит? Не для того ли, что усматривает в ней *светлость и приятность, жизнь, красу и силу?* <...> Так не все ж ли одно — почитать идола за живое и присудить ему жизнь, а ему умереть должно» (Т. 1. С. 170). И далее: «Может ли прах, во гробе лежащий, встать и стать и признать, что еще и невидимость есть, есть еще и дух? Не может...» (Т. 1. С. 177). В результате принцип «Халепа та кака» — «Трудно быть злобным» — находит у Гоголя парадоксальное сюжетное преломление: его герой, так сказать, преодолевает эту трудность. «Неужели ты кафтан и плоть делаешь Христом?» — вопрошает Сковорода, превознося затем тот именно образ жизни, которого у Гоголя придерживался Акакий, пока его не осенила мысль о шинели. «К чему же тебе финикова епанча Павлова? К чему <...> капишон Пахомиев?... Сей есть один только монашеский маскарад <...> Уклонися от зла. Оставь тень <...> Люби нищету, целуй целомудренность, дружись со терпеливостью, водворися со смирением <...> А наживать странный и маскарадный габит <...> — сие не бремя ли есть? Ей! Неудобноносимое тем, что глупое и ненужное. Скажу: “Халепа та кака”» (Т. 1. С. 277).

Принимая на себя это бремя, Акакий Акакиевич выбирает зло. Однако мнение Чижевского о том, что шинель — искушение для Башмачкина, кажется все же не вполне справедливым. «Шинель» была тончайшим компромиссом между позитивно-домостроительной идеологией позднего Гоголя и поэтикой, навязывавшей ему

<sup>23</sup> Ср. психологическую интерпретацию гоголевской «маскировки» в «Шинели»: *Bernheimer Ch.C. Op. cit. P. 60.*

негативную трактовку образов. Используя прием материализации отвлеченных понятий, Гоголь сумел воплотить в повести представления христианской этики, поскольку придал им непосредственную, телесно-вещественную убедительность<sup>24</sup>. Но для этого ему пришлось соразмерить человека с вещью или, в понятиях Сквороды, свести человека к «пяте» и «ризе». Глубинная, сущностная реальность образа была нулевой, так что авторские сетования по поводу смерти героя: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было» — вторят сентенции «Наркисса»: «Кратко сказать, тебе не было на свете, потому что земля, прах, тень и ничтожная пустоша — все то одно».

---

<sup>24</sup> По наблюдению Р.-Д. Кайля (*Keil R.-D. Gogol' und Paulus // Die Welt der Slaven*. 1986. Bd. XXXI. N. 1. S. 98), проповедь «братства» в повести инспирирована изречением Иисуса: «Так, как вы сделали это одному из братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Матф. 25:40). Стоит добавить, что призыв к состраданию в этом месте Евангелия отливается в наглядно-бытовые образы, подхваченные Гоголем: «Был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня» (Матф. 25:43). Ср. хотя бы то, что умирающего Башмачкина не посещают сослуживцы — департаментский сторож приходит лишь после его смерти.

## Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя\*

В своей книге о Гоголе Дональд Фангер отметил, что установка на литературный эксперимент, вдохновлявшая автора «Носа», заведомо ограничивает правомерность любой символической интерпретации повести<sup>1</sup> наподобие тех, что предпринимались психоаналитиками или Н. Ульяновым<sup>2</sup> и Вебером<sup>3</sup>. Не оспаривая этого мнения, я хотел бы, однако, указать на наличие функциональной связи между демонстративной антиконвенциональностью повести и тем конкретным семантическим материалом, которым Гоголь в ней оперировал. «Нос» считался шуткой, но что именно, кроме литературных шаблонов, в нем «выщучивалось»? «Ревизор» назывался «комедией», — отменяет ли это возможность его иносказательного, символического понимания? Игнорируя последнее, мы рискуем уподобиться незадачливым скептикам из «Развязки Ревизора»:

«Все то, что вы говорите, красноречиво; но где здесь вы нашли подобие? Какое сходство Хлестакова с ветреной светской совестью или настоящего ревизора с настоящей совестью? Николай Николаич. Скажите мне поистине: находите вы здесь какое-нибудь сходство?»

*Николай Николаич.* Признаюсь, никакого.

*Семен Семенович.* И я тоже, как ни таращу свои глаза, но ничего не вижу. <...> Вздор! Он (автор. — *М.В.*) и в помышлении этого не имел!»<sup>4</sup>

\*Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Bd. 19.

<sup>1</sup> *Fanger Donald.* The Creation of Nicolai Gogol. Cambridge: Harvard University Press, 1979. P. 120.

<sup>2</sup> *Ульянов Н.* Арабеск или Апокалипсис? // Новый журнал. 1957. № LVII. С. 116—131.

<sup>3</sup> *Weber Jean-Paul.* Les transpositions du nez dans l'oeuvre de Gogol // La nouvelle revue française. Juillet 1959. P. 108—120.

<sup>4</sup> *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М., 1937—1952. Т. IV. С. 133—134. Последующие ссылки на это издание — в тексте с указанием тома и страниц.

В специальной литературе, посвященной «Носу», не находят разяснения две важнейшие загадки: внезапное появление носа в хлебе и его последующая персонификация. Центральные мотивы эти не выводимы ни из журнально-ринологической традиции, обстоятельно изученной Виноградовым, ни из романтического сюжета об отражении или двойнике героя. Не освещают вопроса и несколько созвучные метонимические ходы, прослеживаемые в других текстах Гоголя. Одно дело, когда персонаж достаточно условно отождествляется с доминирующей чертой его облика (вступление к «Невскому проспекту», «Портрет» и т.п.), — и совсем другое, когда нос, отделившийся от своего обладателя, сам становится личностью во всей целокупности понятия: от метонимии до буквальной, непосредственной метаморфозы пролегает значительная дистанция. Чтобы наметить решение проблемы, повесть необходимо вывести из сферы ближайших, но, в сущности, иллюзорных аналогий и включить в более широкий, а главное, более концептуальный контекст. При таком рассмотрении ее сюжет следовало бы, вероятно, связать с телесной аллегорикой Средневековья, унаследованной барокко и классицизмом, и с физиогномикой (возродившейся в протонаучной форме у Лафатера), которая могла служить основанием для известной гоголевской склонности идентифицировать внешние черты с характером персонажа. Нос в этой системе обозначал способность к постижению добра (см. статью Лицо в словаре В. Даля) и, шире, духовные устремления личности, поскольку метафоризировалась обонятельная функция. Довольно прозрачное совмещение понятий *нос* — *запах* — *дух* мы находим и у Гоголя. История «происшествия» предваряется словами о том, что Иван Яковлевич «услышал запах горячего хлеба» — скрывающего в себе нос; жена цирюльника восклицает: «Чтоб я духу его не слышала!» (III, 50) и т.д. Примечательно, что приравнивание потери носа к духовному омертвлению встречается в барочной мистической литературе. Ср. у Г. Сковороды (мысль о его возможном влиянии на Гоголя — применительно к «Мертвым душам» — была высказана в 1936 г. Чижевским<sup>5</sup>):

«Сказано <...>: “Всяк человек: слеп, или хром, или кор-

<sup>5</sup> *Tschizewskij D. Zur Komposition von Gogol's «Mantel» // Tschizewskij D. Gogol, Turgenew, Dostoevskij, Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Forum Slavicum. Band 12. München, 1966. S. 113–114.*

носый, или ухорезан <...> да не приступит принести жертв” <...>. А что ж есть слеп, или хром, или корнос? Слушай Давида: “Очи имут и не узрят, уши имут и не услышат, ноздри имут и не обоняют” <...>. Но кто есть корнос? *Тот, кто лишен носа сего* <...>. Сей Исааков нос есть высокий, исполнен острейшего чувства. Он везде чувствует сладчайший дух <...> присутствия божия. Таков нос имел Иов. “Дух божий, сущий в ноздрях моих”. Таков нос имели безвестные те девы, кои говорят <...> “В воню мира твоего течем”<sup>6</sup>.

«Дабы возмогли обонять благоухание нетленного оногo человека, нужно нажить оный нос <...>. Сим-то носом обоняет Исаак ризы <...> Иякова. *Потеряли было сей нос*, и за то услышали вот что. “О несмысленные галаты!” “И косные сердцем” <...> Все те были безносы, коих вопрошает Павел: “Приясте ли духа свята?” <...> Не без толку у евреев не ставили во священники безносых и кратконосых. Лишен чувства, обоняющего Христово благовоние <...> как может показать другим невеждам: “Се агнец божий”<sup>7</sup>.

Как известно, апостол Павел, цитируемый Сковородой, и был провозвестником христианской мистической концепции тела, согласно которой община отождествлялась с плотью Иисуса: «Тело Христово мы есмы и уды от части» (I Кор. 12:27). В весьма общем виде на глубокое внимание Гоголя к взглядам и деятельности апостола указал недавно Р.-Д. Кайль, преимущественно в связи с темой духовного преображения личности<sup>8</sup> (параллель между «гуманным местом» в «Шинели» и прозрением Савла на пути в Дамаск). Думается, что апостол Павел оказался для Гоголя не только притягательной и в определенном смысле парадигматической фигурой — но и писателем, чьи конкретные высказывания, отражаясь на лексическом уровне, могли подвергнуться также развертыванию в сюжетные построения. Как мне предстоит показать, его I Послание к коринфянам, видимо, послужило отправным пунктом для «Носа»:

«Якоже бо тело едино есть, и уды имать многи, вси же

<sup>6</sup> Сковорода Григорий. Повне зібрання творів: У 2 т. Київ, 1973. Т. I. С. 229—230.

<sup>7</sup> Там же. С. 300—301.

<sup>8</sup> Keil R.-D. Gogol und Paulus // Die Welt der Slawen. 1986. XXXI. H. 1. S. 97.

уды одинаго тела, мнози суще, едино суть тело: тако и Христос. Ибо едином духом мы вси во едино тело крестихомся <...> и вси едином духом напоихомся. Ибо тело несть един уд, но мнози. Аще речет нога, яко несмы рука, несмы от тела: егда сего ради несть от тела; И аще речет ухо, яко несмы око, несмы от тела: егда сего ради несть от тела; аще все тело око, где слух; Аще все слух, где ухание; Ныне же положи Бог уды, единого коегождо их в телеси, якоже изволи. Аще ли быша вси един уд, где тело; Ныне же мнози убо удоуе, едино же тело. *Не может же око рещи руце, не требе ме еси: или паки глава ногам, не требе ми есте*» (I Кор. 12:12–21).

Последний стих, который я выделил курсивом, пародийно дублирован в реплике Шиллера в «Невском проспекте»: «Я не хочу, мне не нужен нос!» (III, 37). Обратная ситуация, данная, так сказать, с точки зрения носа, описана в часто цитируемом письме Гоголя к Балабину: «Верите, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было больше ничего — ни глаз, ни рук, ни ног» (XI, 144). Получается, что «уд» сам становится телом. Этот сюжет, очерченный Павлом в аспекте негативной возможности, и реализуется в рассматриваемой повести.

Аналогом соединения Христа и Церкви выступает у Павла возглавляемый мужем брачный союз — «И будета два в плоть едину» (Еф. 5:30). Идеальной картине супружеской гармонии он противопоставляет повадки некоей обобщенной неправедной четы, порицаемой им в предшествующей, 11-й главе I Послания к коринфянам: «Несть бо муж от жены, но жена от мужа: Ибо не создан бысть муж жены ради, но жена мужа ради<...> Обаче ни муж без жены, ни жена без мужа, о Господе» (11:8—9, 11).

Повесть начинается с показа отталкивающей пары, живущей вопреки заветам апостола, — цирюльника и его сварливой жены, помыкающей сожителем. Иными словами, бегство носа предварено и обусловлено распадом супружеской *единой плоти*. То есть тело в «Носе» трактуется сразу же и в буквальном, и в символическом плане. Означенный мотив немедленно вступает во взаимодействие с другим, смежным. Речь идет о причащении к телу Христову в акте ритуальной трапезы. Развивая тему поведения, недостойного христианской общины, апостол Павел укоризненно замечает: «Сходящимся убо вам вкупе, несть господскую вечерю ясти: Кийждо бо свою вечерю предваря-

ет в снедение, и ов убо алчет, ов же упивается» (11:20—21).

По Павлу, себялюбие и алчность участников трапезы лишает хлеб и питье — «плоть Господню» — высокого символического статуса. Ср. в «Носе»:

«Пусть дурак ест хлеб, мне же лучше, — подумала про себя супруга, — *останется кофию лишняя порция*» (III, 49).

Так проступает глубинный пласт повествования — трагедия евхаристии<sup>9</sup>, а точнее, всего евангельского сюжета о Воплощении.

Исходный момент земной жизни Иисуса — Благовещение; как раз к этому празднику, отмечавшемуся 25 марта, Гоголь и привязал «происшествие»<sup>10</sup> (на что указал еще И. Ермаков<sup>11</sup>, интерпретировавший, правда, свое наблюдение в русле фрейдистского редуционизма). И обводя биографию Носа теми же временными контурами, что и воплощение Христа, Гоголь косвенно привнес вторую символическую датировку в экспозицию «события»: оно случилось на *Вознесенском проспекте*. При этом, постепенно сдвигая в ходе работы над повестью приуроченность сюжетного действия к пасхальным марту—апрелю, Гоголь

<sup>9</sup> Мотив «кофия» вполне увязывается с темой причастия в трактовке Гоголя. Ср. описание евхаристии в его письме к А.С. Данилевскому от 28.IX.1838: «О вкусе и благоухании жертв нечего и говорить, на дубовые желуды похож и делается из чистой цикории. Так что, признаюсь, поневоле находят вольнодумные и богоотступные мысли, и чувство, что ежеминутно слабеют мои религиозные правила и вера в истинную религию, так что, если б только нашлась другая с искусными жрецами и особенно жертвами, например, чай или шоколад, то прощай последняя набожность» (XI. С. 173). Ср. в повести сцены в кондитерской и тот эпизод, когда, обретя нос, ликующий Ковалев заказывает себе «чашку шоколаду».

<sup>10</sup> Непосредственным толчком к установлению окончательной датировки явился, видимо, «Тристрам Шенди», с учетом того, что в истории «почти безносого» стерновского героя Гоголь мог легко различить мотивы, пародирующие Рождество. В начале романа говорится: «В день Благовещения, приходившийся на 25-е число того самого месяца, которым я помечаю мое зачатие, отец мой направился в Лондон» (цит. по изд.: *Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие*. М., 1968. С. 30). В принципе гоголевское прочтение Стерна было гораздо более концептуальным, чем считал Виноградов: этот вопрос, впрочем, заслуживает отдельного рассмотрения.

<sup>11</sup> *Ермаков И.Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя (Органичность произведений Гоголя)*. М.; Л., 1924. С. 207.

практически сближал его с главным христианским праздником — Светлым Воскресением. Вместе с тем Благовещение, обычно предшествующее Пасхе, в «Носе», по наблюдению Ермакова, приходится на пятницу. Сверхъестественное «отделение» носа перекликается потому и с крестными муками Иисуса: в пятницу, в сумерках, Ковалев со вздохом восклицает: «*Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье?!*» (III, 64) — ср. в Евангелии: «*Боже Мой, Боже Мой! для чего ты Меня оставил?*» (Мф. 27:46). Нельзя тут упускать из виду и специфический слой значений, корнящихся в украинском фольклоре, столь близком Гоголю (отмечу попутно украинскую этимологию фамилии Ковалев). На Украине пятница в ритуальном аспекте вбирала в себя и семантику воскресенья: еще в XVI—XVII веках ее празднование «состояло в том же, в чем состоит и празднование дня воскресного»<sup>12</sup>. Видимо, память об этих «повсюдных и сильно вкоренившихся» обычаях сохранялась и в более позднее время — Гоголь к тому же прекрасно знал историю Малороссии.

Во всей семиотической полноте Рождество, а равно распятие и воскресение Спасителя воспроизводятся в обряде рассечения хлеба. Гоголь, питавший напряженный интерес к литургии, детально описал ее в своей поздней и, пожалуй, итоговой книге. Ею мы в воспользуемся:

#### «Нос»

«Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак» (III, 49).

«Супруга его <...> вынимала из печи только что испеченные хлебы <...> И бросила один хлеб на стол» (Там же).

«Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и <...> вытащил — нос!» (III, 49—50).

Выбросив нос в воду, цирюльник «отправился в заведение с надписью: «Кушанье и чай» спросить стакан *пуншу*» (III, 52).

#### «Размышления о божественной литургии»

«Священник и диакон приступают к облачению себя в священные одежды»<sup>13</sup>.

«Иерей берет одну из профор с тем, чтобы изъять ту часть, которая станет потом телом Христовым» (1911).

Священник крестовидно надрезает хлеб «и приподъемлет потом <...> вырезанную средину» (Там же).

«Диакон <...> наконец вливает *вина и воды* в чашу, соединяя их вместе <...>. Таким образом, приготовлены и вино и

<sup>12</sup> Руководство для сельских пастырей. Киев, 1860. № 12. С. 295.

<sup>13</sup> Гоголь Н.В. Сочинения в одном томе. СПб., 1901. С. 1608. Далее цитаты из «Размышлений» — в тексте с указанием страниц.



хлеб, да обратятся потом во время священнодействия предстоящего (1612).

«Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно» (Там же).

Проскомидия «совершается вся в алтаре, при затворенных дверях, при задернутом занавесе, незримо от народа, как и вся первоначальная жизнь Христа протекла незримо от народа» (1610).

Бездетный цирюльник с женой — скрытая карикатура на Иосифа-обручника и Богородицу; ср. в монологе Прасковьи Осиповны намеки на импотенцию мужа, участливо проанализированные фрейдистами: «Знай умеет только водить бритвой по ремню, а дела своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять» (III, 50). На фоне украинской народной традиции испечение хлеба Прасковьей Осиповной получает отчетливое значение Рождества: «О празднике в честь полога Богоматери патриарх Иеремия (конец XVI в. — *М.В.*) в окружной грамоте своей говорит:

«На второй день (назавтрие) праздника Рождества Христова празднуют полог Богородицы и приносят в этот день с е м и д а л и о н, муку печеную (в других актах: пироги <...>, что есть великое нечестие, потому что пресвятая Дева родила и паки неизреченно пребыла Девой. Это есть догмат безбожных еретиков, которые выдумали его к унижению Пресвятыя Богородицы»<sup>14</sup>.

«Догмат» сохранял живучесть и в середине XIX века: «В Малороссии до сих пор народ в этот день приносит в храм хлеб, пироги и др. предметы». Кроме того, принято было выставлять «в храмах и домах иконы, представлявшие Богоматерь в муках рождения и бабку, повивающую младенца-Спасителя: Это представление внесено и в молитву бабе, приемшей отроча»<sup>15</sup>.

В свете «безбожной» трактовки Рождества становится понятной демоническая роль сходной пары, изображенной

<sup>14</sup> Руководство для сельских пастырей. С. 296.

<sup>15</sup> Там же.

в «Записках сумасшедшего», — цирюльника и повивальной бабки, стремящихся «по всему свету распространить магометанство» (III, 568).

Символика разделения хлеба в «Носе» комически актуализирует и последние события Евангелия — явление воскресшего Христа перед Вознесением. Иван Яковлевич с ужасом «узнал, что этот нос был не чей другой, как <...> Ковалева» (III, 50) — ср. в Ев. от Луки: испуганными учениками Иисус «был узнан в преломлении хлеба» (24:30—31, 35). В дальнейшей сцене триумфального посещения Носом Собора нетрудно опознать шокирующую пародию на соединение Христа с Церковью (безносые же сидят у церковных врат и на *Воскресенском* мосту). Симптоматичен и выбор храма: Казанский собор славился чудотворной иконой Божьей матери — центральной фигуры литургии.

Отождествление части («уда») и целого («тела»), означенное персонификацией Носа, обретает скрытую основу в пресуществлении и причащении. «Но не дробится в сем дроблении самое тело Христово, которого и кость не сокрушилась, — говорит автор «Размышлений», — *и в малейшей частице сохраняется тот же всецелый Христос*, как в каждом члене нашего тела присутствует та же человеческая душа нераздельная и всецелая» (1642). Очевидно, сюжетная семантика повести балансирует и на этом конструктивном принципе, и на том, который негативно раскрывается в тезисе Павла о недопустимости разрушения функционально-телеологического телесного единства.

Комментируя слова апостола «Единое тело, один дух есте» (Еф. 4:4), св. Григорий Синаит, один из авторов «Добротолубия» — сборника, оказавшего влияние на Гоголя<sup>16</sup>, — пишет:

«Как тело без духа мертво и бесчувственно, так и умертвившийся страстями <...> бывает бездействен, как непросвящаемый Святым духом и благодатью Христовою: ибо <...> Он в нем недвижим по душевной мертвости. Душа у нас одна, а членов тела много, но она все их держит, животворит и движет, — <...> те же, которые <...> иссохли, как мертвые и неподвижные, хотя держит в себе, но безжизненными и бесчувственными (ср. в повести: «Нос был как деревянный и

<sup>16</sup> Ср.: *Чижевский Д.* О «Шинели» Гоголя // *Современные записки.* 1938. № LXVII. С. 193.

падал <...> как <...> пробка". — М.В.). Так и Дух Христов, весь во всех членах Христовых пребывая, те из них, кои могут быть причастны жизни, движет и животворит; но и те, кои неспособны к сему <...> человеколюбиво удерживает, как собственные. Таким образом всякий верный, хотя по вере причастен сыноположения духовного, бывает однакож бездействен и непросвещен по причине нерадения и неверия, лишась света и жизни Иисусовой: так что, хотя всякий верный, как член Христов, имеет Духа Христова, ни иной остается бездейственным и неподвижным, как неспособный к причастию благодати»<sup>17</sup>.

У Гоголя Нос парадоксально выведен в двойной роли: персонифицируя низменные «страсти» Ковалева — его карьеристские и сексуальные амбиции (вторые естественно увязываются с избитыми ходами эротической носологии), — он, в религиозном понимании, становится наиболее «безжизненной и бесчувственной» частью распадающегося образа; и одновременно Нос, воплотивший в себе самую сущность героя, — это утрированно-вещественный образ духа, «нечелолюбиво» разрывающего союз с телом.

Поскольку духовное, подлинно личностное начало в героях сведено к нулю, перипетии — к перестановке «удов», а «тело» — к агрегату вещей, не приходится поражаться, в частности, тому, что нос майора обнаружен в чужом доме. То, что на одном, квазиперсональном уровне выглядит индивидуальной и необъяснимой травмой Ковалева, на другом предстает метафорой всеобщего распада.

Древнее уподобление мира (государства, города и т.п.) человеческому телу, закрепленное и обогащенное средневековой традицией, перешло из последней в барокко и классицизм. В период создания «Носа» соматический образ империи, канонизированный Ломоносовым, стойко сохранял употребительность, судя, скажем, по книге В. Лебедева, широковещательно излагавшей все благонамеренные банальности николаевской эпохи: «Заря Российского величия <...> разлилась ныне над горизонтом единственной в мире и в летописях веков Империи, которая, опершись *главою* о Северный океан и попирая *стопами* Китай, Персию, Турцию и Черное море, заключает в объятиях Восток и Запад. На пространной *груд*и ее опочивает в

<sup>17</sup> Цит. по изд.: Добротолюбие. М., 1889. Т. 5. С. 230.

счастью <...> народ Русский с бесчисленными племенами, прильнувшими к *сосцам* ее»<sup>18</sup>. Позволительно оттого предположить, что в петербургской повести, смысловой диапазон которой охватывает всю Россию «от Риги до Камчатки» (III, 53), показано разъятие бюрократизованного государственного организма, обернувшегося конгломератом «частей», обуянных сословным эгоизмом<sup>19</sup>. Действительно, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь мечтает о том, чтобы государь, побуждаемый любовью к Богу и к подданным, обратил «все, что ни есть» в государстве «как бы в собственное *тело* свое» (VIII, 256); призвание же Церкви — заставить «всякое сословие, звание и должность войти в их <...> пределы, <...> изумить весь мир согласной стройностью организма» («Несколько слов о нашей церкви и о нашем духовенстве», VIII, 246). Но организмом, или, по определению Павла, «телом», предстает у Гоголя прежде всего сама Церковь, долженствующая спланировать вокруг себя христианское общественное устройство. Тягостная мысль о ее внутренней мертвости не покидала Гоголя и тогда, когда он сделался искренним апологетом церковности и государственности — всего того, что в «Носе» подверглось уничижительному осмеянию. В той же статье о церкви и духовенстве Гоголь несколько противоречиво разграничивает храм и общину, которую он реально в себе объединяет, отделяя Церковь от ее, так сказать, соматической основы: «Мы должны быть Церковь наша <...>. Они (католики. — *М.В.*) говорят, что Церковь наша безжизненна. Они сказали ложь, потому что Церковь наша есть жизнь; но ложь свою они вывели логически, вывели правильным выводом: *мы трупы*, а не Церковь наша, и по нас они назвали и Церковь нашу *трупом*» (VIII, 245). В другой статье, о церковном «просвещении», резкость усугублена тавтологическим эпитетом: противники называют Церковь «*мертвым трупом*» (курсив Гоголя. — *М.В.*).

Одна из центральных гоголевских идей сопряжена с воскресением и Пасхой как предвестием чаемого братства. В «Носе» она, естественно, решается негативно, но любопытно, что в статье «Светлое воскресение», завершающей «Выбранные места...», Гоголь словно перечисляет ретроспективно все то, что изображено в повести: демонический

<sup>18</sup> Лебедев Виктор. Правда русского гражданина. СПб.: Изд. Н. Греча, 1836. С. 5—6.

<sup>19</sup> Ср.: Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 283.

«дух гордости», разъединяющей людей, «с дерзким бесстыдством смеется» над ними (ср. комическую линию «Носа»); владычество его зиждется на «глупейших законах» моды и приличий; миром правят «ремесленники»; и главное обвинение: «И к чему при таком ходе вещей сохранять еще наружные святые обычаи Церкви, небесный Хозяин которой не имеет над нами власти? Или это еще новая насмешка духа тьмы?» (VIII, 415).

Церковь в «Носе» — это телесность как таковая, безблагодатная и мертвая. В храме, сохраняя внешнее благочестие, поминают черта и предаются любострастным помыслам. По Павлу, уподобившему тело храму, блуд есть осквернение и разъятие Тела Христова (I Кор., 6:13—20). Эротические злключения Ковалева и крушение его матримониальных чаяний реализуют огромную символическую тему, намеченную в первых строках повести, — тему распада единой супружеской плоти, расторжения брачного союза между Христом и Церковью. Божественный Свет (тема статьи «Просвещение») подменен чиновником, служащим по ведомству просвещения, материализованной бюрократической фикцией: следуя известным мистическим концепциям, Гоголь устанавливает аналогию между заведомой мнимостью косного материального мира и ложной реальностью государственного уклада — царства пустых форм.

Евхаристия в этом призрачном бытии выглядит беспредельным и бессмысленным коловращением плоти, и ритуал причащения, утратив спиритуальную подоплеку, развенчивается как убогая и отталкивающая магия. Параллели с западноевропейской «*parodia sacra*» и т.п. здесь сомнительны ввиду слабого развития данной традиции в русско-украинской культуре. В ней наличествовало зато решительное неприятие церковности и обрядового христианства. В середине XVIII века на Слободской Украине сложилось поддерживаемое Г. Сковородой широкое антицерковное движение духоборов<sup>20</sup>, активно продолжавшее развиваться и во времена Гоголя. Вызвав к жизни взгляды, восхо-

<sup>20</sup> О связи Сковороды с духоборами см.: *Клибанов А.И.* Народная социальная утопия в России. Период феодализма. М., 1977. С. 228—235.

<sup>21</sup> О гностических элементах в духоборстве см.: *Бонч-Бруевич Владимир.* Материалы к изучению русского сектантства и старообрядчества. Вып. 4. Новый Израиль. СПб., 1911, XXXI; *Клибанов А.И.* Указ. соч. С. 235.

дящие к гностическим течениям<sup>21</sup> с их отрицанием «плотского», сотворенного мира как «темницы» и царства зла, ереси, наряду с другими факторами могли послужить для Гоголя своеобразным проводником в деле приобщения к мистицизму антиконфессионального толка.

Религиозная ориентация Гоголя во многом прояснится, если присмотреться к проведению им темы причастия в «Тарасе Бульбе». В отличие от «Носа», она разработана здесь не в профанно-магическом, а в торжественно-символическом ключе, но по своей морфологии сюжеты тождественны. Уход Андрия в Дубно — метафора нового крещения (обращение в католичество). Отправляясь в крепость, он запасается *хлебом* «из монастырской пекарни» и затем проникает в лаз, похожий на отверстие «*хлебной печи*» (II, 94). Под землей ему попадаются кости «святых людей», рассыпавшиеся в *муку*; «под ногами <...> была совершенная *вода*» (ср. Неву и мотив крещения в «Носе»). Потом Андрий встречает «образ католической *мадонны*», и подземный ход приводит его в *церковь*. Образ евхаристии, претворяющей вино и хлеб в плоть *божества*, метонимизируется: той же ночью поляками захвачен в плен *захмелевший* атаман *Хлиб*. И, наконец, новое рождение:

#### «Нос»

«Он был в мундире, шитом золотом <...> при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» (III, 55).

«Как же можно, <...> чтобы нос был в мундире?» (Там же).

«Он разъезжает теперь по городу» (III, 61). «Карет неслось <...> множество (III, 57).

«Я <...> по ученой части» (Первая полная редакция (III, 389).

#### «Тарас Бульба»

«Теперь он такой важный рыцарь <...> И наплечники в золоте <...> и шапка в золоте <...> и все в золоте (II, 111).

«Зачем же он надел чужое одеянье?» (II, 112).

«И сам разъезжает, и другие разъезжают» (Там же).

«И он учит, и его учат» (Там же).

Тему евхаристии в «Тарасе Бульбе» приходится признать едва ли не ключевой, ибо осквернением освященных просфор в значительной мере инспирированы и погром, и война, развязанная запорожцами: «Пусть же не ставят значков на святых пасхах!» (II, 78). Но в чем со

стоит здесь смысл поруганного ритуала? Казнь «бабки» уподоблена распятию Христа, что особенно заметно в первой редакции повести; и хотя расчленение тела Тараса (предвосхищенное участью Остапа) внешне напоминает символику литургии, на деле оно знаменует собой полную спиритуализацию плоти, бесследно исчезающей с земли: «И я знаю, что меня заживо разнимут *по кускам*, и что *кусочка моего тела не оставят на земле*» (II, 355). «Казалось, он стоял на воздухе, и это <...> делало его чем-то похожим на *духа*» (Там же, 354).

Телесная мощь Тараса зримо воплощает духовное величие и цельность запорожцев, тогда как предательское бегство Андрия к «полячке» означает отрыв от спиритуализованного «тела» общины и причащение к земным, плотским ценностям, освящаемым церковью — в данном случае, католической.

С другой стороны, вся атмосфера Сечи — пиры-сраженья и пиры-застолья, принимаемые некоторыми исследователями за «сатурналии», — это причащение *к тому свету*, динамика тотального уничтожения материального мира<sup>22</sup> — людей, городов, *хлебов* — и в конечном счете целеустремленного самоистребления запорожцев; их «товарищество», воспетое Тарасом, — это братство смерти, пропитанное пафосом эсхатологического освобождения<sup>23</sup>. Месть за православные церкви и просфоры — только мотивировка истребительного порыва; и начинается повесть с того, что из ненавистой бурсы сыновья Бульбы уходят в Сечь, где нищий «храм» пребывает в небрежении и где обрядов не соблюдают. Лишь такую церковь и такую веру,

<sup>22</sup> См. в социологической интерпретации Г.А. Гуковского (Указ. соч. С. 157—158), а также: *Лотман Ю.М.* Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Ученые записки ТГУ. Вып. 209. Труды по рус. и слав. филологии. Вып. XI. Тарту, 1968. С. 32—33.

<sup>23</sup> Ср.: «Но добро великое в таком широко и вольно разметавшемся смертном ночлеге!» (II, 131); «И понеслась к вышине Бовдюгова душа рассказать давно отшедшим старцам, как умеет биться на Русской земле и, еще лучше того, как умеют умирать в ней за святую веру» (II, 140). Но и «разгулы» запорожцев поданы в том же метафизическом ракурсе: «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде <...>. Он — раб, но он волен, только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, 300). Между прочим, у Гоголя Сечь несколько напоминает мусульманские мистические братства. И характерно, что о «бусурменах» Бульба отзывается куда менее враждебно, чем о католиках (см.: II, 325).

начисто лишённую позитивного содержания, славословит Гоголь в «Тарасе Бульбе». Вера эта, риторически имитирующая православие, любому конфессиональному христианству чужда: её отдаленный источник — гностико-манихейские ереси.

Глумление над литургией в «Носе», над таинством крещения в «Шинели»<sup>24</sup>, насмешки над причастием в цит. письме к А.С. Данилевскому от 28.IX.1838 свидетельствуют о затаенной вражде писателя к церковному, ритуализованно-овеществленному христианству, подменившему дух плотью. Проницательно писал об этом Н. Ульянов: «С.Т. Аксаков считал его святым мучеником. И не разгадал ли он истинную драму Гоголя словами: “мученик христианства”? Не считал ли он кошмар, которым всю жизнь мучился Гоголь, созданием христианства, церкви?»<sup>25</sup> Правильнее, впрочем, сказать, что гоголевский «кошмар» — страх перед дьяволом, навеянный, по мысли Н. Ульянова, церковной демонологией, был не «созданием» церкви, а постоянным внутренним содержанием её образа у Гоголя. В его художественном мире она является естественной средой обитания нечистой силы. В «Ночи перед Рождеством» церковь пугает намалеванным чертом ребенка, стилизованного под младенца — Христа; в числе прихожан ведьма, любовница дьяка — ср. сходную пару уже в «Сорочинской ярмарке». В «Заколдованном месте» бесы завладевают пространством между «поповым огородом» и «голубятней». В «Вие» героя губят в церкви мертвая ведьма и злые духи, а храм оборачивается склепом; но и в «Мертвых душах» церковь — место гибели *плотника* Пробки (ср. христианские коннотации профессии). В повести о двух Иванах миргородский храм Божий — такое же средоточие мертвенной, демонической пошлости, как Казанский собор в «Носе»; и там и здесь церковь разъединяет, а не сплачивает героев. Финал «Повести...» — идентификация сумрачной и пустой *праздничной церкви* («И самые богомольные побоялись грязи» — II, 275) с «этим светом». Для зрелого Гоголя не слишком существенно, имеется ли в виду обрядовое православие или католичество: ритуальные различия только заслоняют общехристианскую истину (по своей глубинной, внеконфессиональной сути обе веры,

<sup>24</sup> См. выше, в моей статье «Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования)».

<sup>25</sup> Ульянов Н. Указ. соч. С. 130.



пишет Гоголь матери, «совершенно одно и то же» — XI, 118). Пагубна церковность вообще: и он заранее готов перевести нос из Казанского собора в католический; эквивалент обоих — Гостиный двор (вариант «Современника»). Тарас Бульба сжигает костелы и убивает ксендзов, но косвенным виновником его собственной смерти оказываются православные «попы в светлых золотых ризах» (II, 167), вступившиеся за католиков.

В интересной и остроумной книге о «Шинели» Ранкур-Лаферрьер справедливо указал на демонизм тех гоголевских героев, чьи имена соотносятся с именем первого русского императора и его «святого покровителя» — апостола Петра<sup>26</sup>. Причиной тому, однако, — не чуждый католицизм, якобы олицетворяемый апостолом (между прочим, популярнейшим персонажем русского православного фольклора), и даже не консервативно-националистическое восприятие царя в качестве чужака, — хотя и оно присутствовало, — а резко негативное отождествление светских и духовных (земных и небесных) властей, присущее гностически окрашенному сознанию.

Между прочим, демоническая семантика обнаруживается и в тех героях, которых зовут Андрей, по имени брата евангельского Петра — апостола Андрея, мифического создателя Русской церкви. Последнее обстоятельство отнюдь не помешало Гоголю превратить *Андрия* Бульбу в католика; точно так же в «Повести о том...» от православной церкви представляет *отец Петр*, что живет в Колиберде». Суждения о. Петра дают адекватное представление о гоголевских взглядах на казенное православие: священник «всегда говорит, что он никого не знает, кто бы исполнял долг христианский и умел жить, как Иван Иванович» (II, 224), — Иван Иванович, выведенный, по

<sup>26</sup> *Rancour-Laferriere Daniel*. Out from under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study. Ann Arbor: Ardis, 1982. P. 59—60, 226—227. Уместно добавить, что отношение Гоголя к св. Петру, возможно, было подсказано контрастным совмещением двух образов апостола в рамках одного и того же фрагмента Евангелия от Матфея: Петр — основание церкви, которую не одолеют «врата ада» (16:18), и он же — «сатана» (16:23). Любопытна эволюция этой темы у раннего Гоголя. В «Ночи перед Рождеством» изображен св. Петр, изгоняющий дьявола из преисподней, но в концовке повести, как видим, врата церкви (вход в нее) на деле сами оборачиваются «вратами ада» (характерно, кстати, что благочестивая ведьма — Солоха в черновике названа Симонихой).

<sup>27</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 56.

словам А. Белого, «мерзавцем»<sup>27</sup>.

Гоголь открыто сближает имена обоих апостолов в «Портрете», изобразив там *Андрея Петровича* Чарткова (*Черткова* в ранней редакции). Номинация тем более символическа, если учесть, что роковая картина найдена среди «фамильных портретов» (III, 403). Лаферрьер несомненно прав, говоря о гоголевской восприимчивости к народно-еретическому представлению о царе-антихристе. Здесь, пожалуй, стоит уточнить: в «Портрете» имя ростовщика-антихриста *Петромихали* произведено от псевдонима Петра I — *Петр Михайлов*.

В свете сказанного напрашивается вывод — главным объектом описания в «Носе», как и в других петербургских повестях, является город, взятый в стяжении обеих символических функций — мирской (детище Петра I) и церковной (град апостола Петра). Среди прочего, сатанинский замысел усматривался народом в заботах императора об изменении наружности своих подданных — прежде всего в обезличивающем бритье бород как умалении и искажении образа Божия. Царь и сам нередко подвизался в роли брадоброя. Неудивительно, что в повести, писавшейся в годы растущего тяготения Гоголя к славянофилам, «главным виновником» пропажи носа, идентифицируемого с «я» героя, объявлен именно цирюльник. С образом цирюльника ассоциируется и обряд пострижения крещаемых, совершаемый *пастырем*. Напомним, что Иван Яковлевич бросает нос в Неву с Исаакиевского моста. Мост, как и сам Исаакиевский собор, был посвящен имени св. Исаакия Далматского, фактически же — имени Петра Великого: выбор святого объяснялся совпадением дня его памяти с днем рождения императора. С учетом совмещения у Гоголя образов обоих Петров — царя и апостола — получается, что цирюльник, высматривающий, «много ли рыбы бегаёт» (III, 51—52), словно пародирует своими действиями евангельское изречение о Петре-рыбаре, обернувшимся «ловцом человеков» (Мф. 4:18—19). Метафора «бегущей рыбы» уже содержит оттенок метаморфозы, рыба же — символ христианства и крещения. За «крещением» Носа с технической, так сказать, необходимостью следует его «вочеловечивание» и появление в Церкви — отдаленным основателем которой и был Петр-рыбать.

Но сцена бросания носа в воду ощутимо перекликается еще с одной мифологемой. Р. Грегг опубликовал несколько лет назад остроумную статью, в которой, анали-

зируя некоторые мотивы разбираемой повести, отметил орнитологическую семантику носа в гоголевском творчестве, соотнесенную с фамилией писателя<sup>28</sup>. Наблюдение Грегга было бы целесообразно ввести в фольклорный контекст. По сообщению Г.П. Данилевского, Гоголь живо интересовался украинской легендой, «своеобразной космической поэмой» о том, как Бог и сатана создавали землю<sup>29</sup>. Александр Веселовский, подробно проанализировавший тот же сюжет на огромном материале (включая и текст, записанный Данилевским), пришел к выводу о его богомильском происхождении. Многочисленным вариантам предания присуща общая серия мотивов: черт ныряет в воду, достает со дна толику «персти земной», а затем из утаенной от Бога ее части творит собственный мир — карикатуру на Божий. Иногда черт замещается св. Петром, но чаще — универсальным космогоническим персонажем, водоплавающей птицей. Среди самых выразительных вариантов Веселовский приводит такой:

«Когда не было ни неба, ни земли, было одно море тивериадское. На этом море плавал гоголь. Бог велел гоголю достать со дна моря два камня <...>. Бог начал бить камень о камень: от искр <...> явились ангелы. Гоголь также ударил камень о камень, и у него явились свои ангелы <...>. Далее гоголь этот снес яйцо, на этом яйце отразился Бог — второе лицо. Бог велел гоголю принести пять земель <...> и из них Бог сотворил человека. Сотворивши человека, Бог скрылся; дьявол — гоголь воспользовался этим случаем и сотворил людей уродливыми»<sup>30</sup>.

Наиболее примечательно здесь даже не то, что в ин-

<sup>28</sup> *Gregg Richard*. A la recherche du nez perdu: An inquiry into the Genealogical and Onomastic Origins of «The Nose» // *The Russian Review*. 1981. N 40. P. 375—376.

<sup>29</sup> *Данилевский Г.П.* История о Господе и о земле (К воспоминаниям о Гоголе) // *Данилевский Г.П. Полн. собр. соч.*: В 24 т. СПб., 1901. Т. 14. С. 128—135.

<sup>30</sup> *Веселовский А.Н.* Дуалистические поверья о мироздании // *Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха*. [Вып.] XI—XVII. СПб., 1889. С. 50—51. В своем эссе о Гоголе А. Синявский приводит типологически близкое северорусское сказание о «белом и черном гоголях», используя его в литературно-прикладных видах — как метафору художественного дара писателя. См.: *Терц А.* В тени Гоголя. Лондон, 1975. С. 411.

дивидуальной гоголевской мифологии разросшийся, трансформировавшийся Нос как бы предстает от автора в качестве носителя его продуктивной способности, — а богомильско-дуалистическая, то есть гностическая в своих истоках подкладка сюжета, шаржирующего у Гоголя сюжет церковный. В преданиях типа вышеприведенного Веселовский находил «те или иные подробности космогонического мифа <...>. Дьявол был творцом всего видимого, плотского, материального, и это представление было разработано в отдельных рассказах, значение которых мы можем разглядеть под их христианской оболочкой»<sup>31</sup>.

Судя по всему, то же воззрение на мир было глубоко свойственно Гоголю, но распространялось ли оно на воплощение художественное, писательское? И шире — как понимал Гоголь связь между автором и создаваемым им текстом?

Творческий процесс Гоголь настойчиво приравнивал к эманации, понимавшейся им в буквальном, телесно-вещественном смысле — как «полное воплощение в плоть» (VIII, 453) образов, изначально словно отчленяемых от «тела» автора. «Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности», — сетует он, например, по поводу «Мертвых душ» (VIII, 295). Окончательная материализация осуществится тогда, когда читатель действительно почувствует, «что выведенное лицо взято именно из того самого тела, из которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело» («Авторская исповедь» — III, 453). В «Носе» Гоголь вскрывает сокровенный механизм творческого процесса, опредмечивает свой метод; повесть есть явленная в литературном материале, но не до конца отделившаяся «часть» автора, сохраняющего с ней особый психический контакт (на уровне символики) и знающего то, что неизвестно читателю и повествователю-резонеру; «часть», не получившая настоящей самостоятельности, недоиспользованная в целостную стабильную структуру; отсюда семантическая зыбкость текста, пропускающего сквозь себя иные, гипотетические варианты развернутых в нем ситуаций.

Фабула и сюжет соотносятся в повести по принципу часть — целое — как зримый, отделившийся Нос и сокры-

<sup>31</sup> Там же. С. 78.

тое от читателя «лицо». Этот подход выдержан на всех уровнях изложения». Расщеплению образа отвечает разъярение и оборванность связей темпоральных (зияния во времени), модальных и логических (абсурдность, провалы в повествовании), вплоть до синтаксических (несогласованность, фрагментарность предложений, особенно в концовке повести); сюда же примыкает заключительное заявление насчет «редкости» таких происшествий — в «редкости» переводится предельно низкая вероятность описанных событий. Вдобавок рассказчик причисляет себя к обобщенному набору «авторов», а собственный рассказ — к неопределенной совокупности «подобных сюжетов»; его комическое недоумение манифестирует некую неполноту, неадекватность самовосприятия писательской личности. Всюду автономизированная разросшаяся часть заслоняет собой неясное, расплывчатое целое.

И как раз в этом комплексе приемов обнажается исходная эстетическая установка «Носа», подчиняющая себе и его идеологическую тенденцию. Сквозная тема магизма имманентна поэтике повести, в которой события и образы — не более чем разрозненные знаки «запредельных» идеологических структур, не включенных в текст, а напротив, намеренно от него отграниченных. На фабульном уровне дана магия, на сюжетном, незримом и нуждающемся в реконструкции — символика. Гоголь заостряет в «Носе» художественные принципы барокко. Разбирая метафорический телесный образ в поэме русского барочного поэта Петра Буслаева, написанной в 1734 году, И.З. Серман замечает: «Религиозно-символическое толкование в его примечаниях окончательно отрывается от «содержания» самой поэмы <...> В метафору у него превращается такое словосочетание, в котором совершенно не содержится возможностей толкования в переносном смысле. Буслаев как бы хочет оторвать читателя <...> от предметного мира действительных отношений и связей для того, чтобы заставить его (читателя) прозреть, увидеть за обманчивой внешней оболочкой истинную, духовную сущность мира»<sup>32</sup>.

Вероятно, собственно метафизическая перспектива повествования обыгрывается в словах квартального надзира-

<sup>32</sup> Серман И.З. Ломоносов, Сковорода и борьба направлений в русской и украинской литературах XVIII в. // Русская литература XVIII века и славянские литературы. Исследования и материалы. М.; Л., 1963. С. 56—57.

теля, обращенных к Ковалеву: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мною очки, и я в тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете предо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу» (III, 66). Эта сентенция — иронический отклик на слова апостола Павла о грядущем мире: «Видим убо ныне якоже зеркалом в гадании, тогда же лицом к лицу: ныне разумею от части, тогда же познаю, якоже и познан бых» (I Кор. 13:12). Гоголь в буквальном смысле, в соответствии с логикой свой поэтики воплощения, реализует иносказание апостола: очки, стекло (кстати, в русском переводе, доступном Гоголю, «зерцало» было заменено на «тусклое стекло») предстают помехой — скрывая от надзирателя спиритуализованное целое (лицо), они открывают ему лишь часть телесного облика (ср. «ныне разумею от части»), обденную реальность, которая сама по себе нелепа и фантазмагорична, — «нос» вместо «господина»; более того, согласно контексту очки заставили бы его созерцать части лица, вовсе не существующие, — «нос и бороду» бритого и безносого Ковалева. Уместно добавить, что Гоголь, очевидно, вообще считал очки характерным и символическим атрибутом безбожной цивилизации — инструментом, по сути, ослепляющим людей. Ср. в статье «Близорукому приятелю» из «Выбранных мест...»: «Вооружился взглядом современной близорукости и думаешь, что верно судишь о событиях! Выводы твои — гниль: они сделаны без Бога» (VIII, 347).

Связь между «зерцалом» и очками прослеживается в экспозиции сцены: возвращению надзирателем носа предшествуют размышления Ковалева о колдовстве и появление *зеркала* со свечой — неизменных принадлежностей *гадания*, определяющего собой магическую, то есть, в сущности, языческую атмосферу гоголевского Петербурга.

Героям и предполагаемым читателям повести доступно только фрагментарное, хаотическое и оттого обманчивое восприятие подлинного мира, огражденного от них овеществленностью их собственной душевной жизни — «зерцалом в гадании». И прикидываясь беспристрастным регистратором событий, вовлекаемых в фабульную толчею, рассказчик озадаченно и гадательно вглядывается в свое отражение: «Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты» (III, 75).

И все же, как ни парадоксально, само использование приема овеществления применительно к религиозной тематике предreshало последующую идеологическую эволю-

цию писателя в сторону сближения с церковью.

В петербургских повестях идеал Гоголя чисто негативен: бегство, уход из мира, разрыв с «существенностью» (ср. заодно фантастический полет Поприщина с побегом Носа в пограничную Ригу — на фоне фольклорной семантики границы, зоны, разделяющей «этот» и «тот» свет). Однако присущий ему дар обрекал его на бесконечные попытки материализации этого идеала, и со временем поэтика воплощения, освобождаясь от сатирической окраски, трансформировалась в риторику «прочного дела жизни». Поздний Гоголь, увлеченный идеями жизнестроительства, стремился, так сказать, реабилитировать понятие «тела», но и тогда оно фактически воспринималось им скорее отрицательно, сохраняло значение препятствия, нуждающегося в устранении. Телесно-творческая эманация казалась ему очищением от пороков — объективируя их в своих текстах и персонажах, автор сбрасывал с себя греховную, брэнную оболочку: «Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что предал их своим героям» (VIII, 296—297). Очерчивавшиеся им позитивные образы, получая существенное наполнение, автоматически выталкивались потому в неприемлемую для Гоголя ценностную сферу: грубо говоря, «дух» неизбежно становился носом. Преодолеть это принципиальное противоречие Гоголь не мог.

Идеи христианского гностицизма, внутренне родственные Гоголю, могли быть им почерпнуты не только из религиозного фольклора или сектантских источников. На протяжении ряда лет Гоголь пристально изучал восточную патристику и сочинения православных писателей, собранные в «Добротолубии». Негативно-гностические тенденции, которыми изобиловало православие (на них, к слову, охотно ссылались католические полемисты), причудливо уживались в этой конфессии с элементами домостроительства. Поэтика материализации заставила Гоголя переключить внимание на вторые, хотя первые никогда не теряли для него притягательности. Его духовный кризис, видимо, был сопряжен с двойственностью самого православия — двойственностью, наглядно отразившейся в поздних гоголевских рассуждениях о Восточной церкви. Взятая им на себя роль глашатая православных домостро-

<sup>33</sup> Показательно вместе с тем, что, по наблюдению Д. Чижевского (Неизвестный Гоголь // Новый журнал. Нью-Йорк, 1951. № XXVII. С. 147—149), за практическим руководством Гоголь обращался порой к

ительных ценностей<sup>33</sup> была ему внутренне чужда, и сюжет о Носе в Казанском соборе может служить иронической иллюстрацией к литературной и житейской судьбе Гоголя.

В заключение позволю себе вернуться к вопросу, затронутому в начале этой статьи. Насколько оригинальной была конструкция повести и насколько справедливо считать ее художественным манифестом?

Поэтика «Носа» во всей своей идеологической насыщенности укладывается в нормы архаического мышления, описанные, например, у П. Бицилли: «Теория <...>, согласно которой общество во всем подобно человеческому телу, подтачивается подсознательной работой младенческого духа, оказывающегося не в состоянии охватить организованное, расчлененное единство, ибо едва только он начинает фиксировать часть, как она уже закрывает от взоров все остальное, заполняет собою целиком поле зрения. Если же он сосредоточивается на созерцании целого, он перестает видеть части. Тогда всякое разнообразие начинает ему казаться “отпадением” от единства, нарушением целостности и гармонии, невыносимой ересью»<sup>34</sup>. «Мир есть целое, лишь постольку, поскольку он весь, целиком, зависит от Бога <...>. Это ключ свода; как только он выпадает, все рассыпается, и мира — как целого — не существует; каждая вещь довлеет самой себе. Отсюда странная — для нас — бессвязность средневековых произведений литературы, бессвязность, которая только подчеркивается внешней схематичностью построения»<sup>35</sup>.

Приемы ностальгирующего романтизма, культивировавшего фрагментарность и прочие черты средневековой поэтики, послужили для Гоголя лишь подспорьем, стимулом в работе над «Носом». Его подлинное новаторство заключалось в той ошеломляющей смелости, с какой он спроецировал средневековую архаику на современный ему литературный процесс<sup>36</sup>.

протестантской этике с ее конкретностью и вещественностью, а с другой стороны, как отметил Гуковский, — к мистическому утопизму Сен-Симона. См.: *Гуковский Г.А.* Указ. соч. С. 148—149.

<sup>34</sup> *Бицилли П.* Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919. С. 87. См. также: *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 257—258, 301—302.

<sup>35</sup> *Бицилли П.* Указ. соч. С. 61.

<sup>36</sup> Ср. наблюдение Ю. Лотмана о «средневековом» по типу построении мифологического сюжета в «Страшной мести»: *Лотман Ю.М.* Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Уч. записки ТГУ. Вып. 251. Труды по рус. и слав. филологии. Вып. XV. 1970. С. 43—44.



## Материал и покрой гоголевской «Шинели»\*

«Шинель», созданная Гоголем в начале 1840-х годов, сопряжена была у него с выработкой новой, социально-религиозной доминанты и отразила на себе всю сбивчивость и противоречивость этого процесса. В известном смысле повесть утилизвала эту неуверенность и противоречивость, трансформировав ее в необычайно насыщенные и амбивалентные образы, которые соединяют в себе демонологические, агиографические и натуралистически-бытовые нарративы. Каждый элемент сюжета окрашивается смежным смыслом и заряжается смежной символической.

Подхватывая, в частности, канонизированный романтизмом показ страдающего художника, Гоголь травестирует его до уровня графомана-переписчика, внедренного в натуралистически-бытовой контекст. Предшественниками Акакия Акакиевича были тут бальзаковские (Горио, Шабер) и гофмановские романтические герои — прежде всего Ансельм из «Золотого горшка», о котором мне приходилось уже довольно много писать (отчасти вслед за Ю.В. Манном, сосредоточившим внимание на поведенческих приметах, сближающих этот типаж с Башмачкиным). Я акцентировал преимущественно общий мотив переписывания в «Шинели» и «Золотом горшке». Именно Ансельму, на мой взгляд, в наибольшей мере суждено было подключить образ гоголевского переписчика к мистико-символической традиции.

С середины 1830-х и особенно с начала 1840-х годов гофмановское влияние вытесняется в России, как до того во Франции, новой, социальной доминантой, погружавшей романтического анахорета в жалкую бытовую среду. Как известно, популярная в 1830-х годах тема бедного чиновни-

---

\* Доклад на международной научной конференции «Гоголь как явление мировой литературы» (ИМЛИ, ноябрь 2002). Печатается впервые.

ка и вообще «маленького человека» представлена была двумя разновидностями: сатирической и сентиментально-мелодраматической<sup>1</sup>. Обе подпитывались французским физиологическим очерком 1830-х годов. Сатирическая версия олицетворялась, в частности, стереотипной фигурой Жозефа Прюдома, самодовольного и тупого учителя *каллиграфии* из популярнейших «Народных сцен» (1830) — пьесок Анри Монье<sup>2</sup>. Сентиментальный же вариант предопределялся во Франции христианско-филантропическими, а подчас и христианско-социалистическими тенденциями эпохи. Под этим воздействием патетика христианского братолюбия проникает и в русскую периодику. Скажем, в конце 1835 года «Московский наблюдатель» переводит типичный «физиологический очерк» подобного рода — «Парижские нищие» (№ 13), а весной следующего, 1836 года дает как бы отечественный его вариант: это филантропическая заметка Ф. Глинки о мастеровом Федоте Исаеве, который чуть не погиб ночью на морозе и теперь, обмороженный и утративший способность работать, бедствует со своим семейством. Автор просит по-христиански помочь несчастному. Такие же филантропические мотивы вторгаются и в русскую новеллистику — как в ее «чиновничью» тему, так и в истории о злосчастных художниках. Один из них, выведенный у Тимофеева (повесть «Художник», 1834), предвосхищает знаменитое «гуманное место» в «Шинели» («*Я брат твой*»); он, «со слезами на глазах», взывает к своим обидчикам: «За что они так ненавидят меня <...> Разве я не такой же человек, как они?»; «Взгляните на меня! *Я брат ваш*»<sup>3</sup>. На примере Ушакова можно проследить, как эволюционирует в аналогичном направлении прежняя фарсовая фигура «маленького человека». В 1832 году Ушаков публикует рассказ «Иона Фаддеевич» (по мнению Гиппиуса, давший толчок «Шинели»). Уродливого, глуповатого героя осыпают издевательствами и прочие персонажи, и сам автор, который, впрочем, симпатизирует своему незлобивому Ионе Фаддеевичу<sup>4</sup>. Спустя три года выходит другой ушаковский рассказ на близ-

<sup>1</sup> См.: Гиппиус В. Гоголь // Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб., 1994. С. 103.

<sup>2</sup> Monnier H. Scènes populaires, dessinées à la plume. Paris, 1830.

<sup>3</sup> Тимофеев А. Художник // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Сборник произведений. Л., 1989. С. 299.

<sup>4</sup> Сын отечества и Северный архив. 1832. Т. 49. С. 137—150.

кую тему — «Пиюша» (прославившийся шаржем на Белинского). Герой — недалекий, но честный и добросовестный чиновник по имени Тихон Михеевич; невеста называет его *Тиша*. (Не отсюда ли первоначальная фамилия гоголевского чиновника — *Тишкевич*?) «Молодые чиновники, народ веселый и насмешливый» тоже подтрунивают над ним — но уже далеко не так злобно, как над Ионой Фаддеевичем; свое расположение и христианское сострадание к «маленьким людям» автор передает сентенцией, также упреждающей гуманные ноты «Шинели»: «Самому бесчувственному тайный голос скажет: “Не троны! Вспомни, что это также создание Божье, которое имеет право наслаждаться своим уделом жизни”»<sup>5</sup>.

В романе Греча «Поездка в Германию» (1831) один и тот же образ дан пока еще словно в двух аспектах — традиционно-обличительном и высоком — и соответственно распределен между двумя персонажами. Первый — как бы русский подвид Жозефа Прюдона, безобразный, самодовольный и глупый чиновник Иванов. Перед нами — глумливый прообраз трогательно-неразумного гоголевского писца, самозабвенно преданного переписыванию и вовсе не понимающего текста:

«Впрочем, как в природе нет такого *животного*, которое не приносило бы какой-нибудь пользы, так и Иванов имеет свое достоинство: он отличный каллиграф, и *весьма искусно и красиво не пишет, а малюет буквы* <...> К тому присо-вокупляется еще необыкновенная и неоцененная в писце добродетель: *он вовсе не понимает того, что пишет*. Не раз случалось ему переписывать в департаменте, по просьбе товарищей, довольно ясные эпиграммы на самого себя. Пере-пишет и носит с самодовольством по всем отделениям и сто-лам, приговаривая: “Каково написано? а?”».

<sup>5</sup> Библиотека для чтения. 1835. Т. 11. С. 50. К прежней сатирической традиции принадлежит зато у Гребенки антипатичный Лука Прохорович. Его кротость толкуется как жалкое «подобострастие»: «Казалось, он считал себя виновным пред всяким коллежским асессором, а в департаменте слыл великим мастером чинить перья». — *Гребенка Е.П.* Соч. СПб., 1902. Т. 1. С. 91. О контрастной связи «Шинели» с повестью «Лука Прохорович» см.: *Гиппиус В.* Указ. соч. С. 103–104, а также: *Маркович В.М.* О связи и трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // *Русская новелла. Проблемы теории и истории.* Под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993. С. 122.

В первоначальном наброске «Шинели» Гоголь аттестовал героя в той же уничижительной манере — как существо самодовольное и «очень доброе *животное*»; но, взяв у Греча семантический абрис типа, он его очеловечил — причем несколько похоже на то, как это сделал автор «Поездки в Германию» с другим своим персонажем — честным, трудолюбивым, хотя тоже недалеким чиновником-немцем. При всем своем сходстве с безответным Акакием Акакиевичем это еще и предтеча сердобольного молодого человека в «Шинели» и вообще позднего гоголевского представления об идеальном чиновнике:

«В числе молодых людей, находившихся в моем столе в департаменте, отличил я одного молодого иностранца; он понравился мне необыкновенною точностью, исправностью и прилежанием <...> Ума он был не обширного, но этого в его должности и не требовалось. *Товарищи <...> частенько над ним трунили. Он все сносил терпеливо, не отвечал на насмешки и продолжал работать*»<sup>6</sup>.

Бывает, впрочем, что негативная «прюдомовская» доминанта отодвигает облик бюрократического труженика или того же каллиграфа в демоническую или полудемоническую сферу. В таких случаях фигура переписчика, соотносимая уже с образом всемирного бездушного Писца во вкусе Новалиса, с мотивами холода и бездушия, явственно возводится романтической поэтикой к теме убивающих душу ветхозаветных мертвых букв в трактовке апостола Павла. По этой канве вышит портрет старого переписчика в «Абадонне» Полевого:

«Это мой переписчик ролей, старый <...> и престранный человек, настоящая машина. Вообразите, что он с утра до вечера сидит за своими ролями; при нем можно говорить что вам угодно — он ничего не слышит и не понимает; *он не понимает даже и того, что он пишет, хотя списывает без малейшей ошибки* и может отлично прочитать вам тысячи стихов и тома прозы»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Поездка в Германию. Роман в письмах, изданный Николаем Гречем. СПб., 1831. Ч. 1. С. 13—14, 140.

<sup>7</sup> Полевой Н. Абадонна: В 4 т. Изд. 2-е. Ч. 1. СПб., 1840. С. 102—103.

Казалось бы, это почти точный прототип гоголевского писца; однако у Полевого образ несет всецело отрицательную семантическую нагрузку (тоже имеющую аналоги в «Шинели») — он воплощает косность и бесчеловечность мира, враждебного поэзии. Недаром персонаж носит вполне демоническую фамилию Шлангенбург (т.е. Змеград).

И он, и педантический подвижник Греча были все же исключениями на фоне других предшественников Акакия Акакиевича, наподобие Ансельма, Квазимодо, Шабера, загоскинского Кузьмы Мирошева или кротких богемных страстотерпцев у Полевого и Тимофеева. Маркированная «кротость» ориентировала этот типаж на евангельскую модель. Так, незаконнорожденный тимофеевский Художник носит «с колыбели терновый венец»; новозаветные аллюзии, адаптированные к «неистойвой» школе, у Тимофеева неизменно утрированы: мальчик, который «был предметом насмешек своих сверстников товарищей, предметом презрения всей дворни», жил «в сору, вместе с овцами и коровами» (мотив вифлеемского хлева); часто ночевал он и «в помойной яме»: «мне везде было хорошо, где никто не обижал меня»<sup>8</sup>.

Духовной компенсацией для такого страдальца становилась его явная либо прикровенная «страсть», которая в сюжете о художниках переносилась на некий сакральный или полусакральный артефакт (модель, во многом подсказанная Вакенродером). Сквозь завесу повседневности и вещного бытового окружения эстетически ориентированный герой прозревал заветный метафизический образ, который подвергался эротической феминизации и воспринимался в качестве небесной заступницы. С этим изображением или художественным текстом герой устанавливал особый визуально-акустический контакт. Так происходит, например, с юным тимофеевским Художником, который в ангеле Рафаэля обретает наконец покровителя и *подругу* на жизненном пути:

*«С этих пор я начал жить новою жизнью <...> Мне достаточно было только вспомнить о своем идеальном друге, и он тотчас же являлся предо мною со своею небесною улыбкою <...> И скоро мой ангел начал являться мне во сне в виде <...> доброй девушки»; «С некоторого времени я как будто переродился. Как будто я не один теперь... Да, нас двое»<sup>9</sup>.*

<sup>8</sup> Тимофеев А.В. Художник. С. 237—238, 266.

<sup>9</sup> Там же. С. 241—242, 279.

В 1830-х годах, однако, эти прозрения и причащение высшим силам перестают быть прерогативой одного лишь художника. Мечты Акакия Акакиевича о шинели, окрашенные известной агиографической символикой, тоже подаются как травестия аскетического, подготовленного постом, духовного восхождения<sup>10</sup> — от мертвых букв к «подруге жизни», подлинной ризе Христовой, — в терминах духовного видения, всегда венчаемого мистическим браком:

«Даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею* будущей шинели. *С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее*, как будто бы он женился, *как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один*, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу».

Как видим, за вычетом собственно «шинельной» своей специфики, эта *вечная идея* и *подруга* ничем не отличается от *идеальной подруги* тимофеевского мечтателя. Такой контакт обусловлен был элементарной эмпатией, магической сродненностью с вымечтанным объектом, который как бы приглашался созерцателем к явленному земному бытию. Зачастую техника этого воплощения состояла в прямом воспроизведении, копировании идеального объекта, постепенном обретающего лицо и голос. Сакральный образ заполнял падший мир смыслом и музыкой, высвечивая его метафизическую подоснову. Герой «Живописца» Полевого, подобно Акакию Акакиевичу, занимается с детства копированием — только воспроизводит он не буквы, а картинки:

«Я копировал все из моего “Руководства”, списывал все мои суздальские картинки, срисовывал цветы <...>, а однажды, оставшись один дома, вздумал я списать образ ахтырская Богоматери, находившийся в моей комнате <...> Мне показалось, что Богоматерь улыбается мне <...> В первый раз в жизни природа, дотоле мертвая, механическая, заговорила со мною <...> Ветерок зашевелил листьями, соловей защел-

<sup>10</sup> См. хотя бы: *Schillinger John. Gogol's Overcoat as a Travesty of Hagiography // Slavic and East European Journal. 1972. Vol. 16. P. 36—41.*

кал в ближней роще, иволга, милая моя иволга, вторила мне своим унылым голосом...»<sup>11</sup>

Итак, природа впервые *заговаривает* с мальчиком, копия насыщается звуками — как это происходит в «Золотом горшке» с Ансельмом, когда он переписывает восточные манускрипты.

Вакенродеровский сюжет об оживающем сакральном изображении, столь важный для Полевого и Тимофеева, достаточно легко модифицировался в сюжет о визионерском переписывании. Но в этом случае буквенная графика сама словно вытесняется затем искомым сакральным или созвучным ему образом, хотя на деле она исподволь подготавливает все его становление. Интересный пример тому — «Черная женщина» (1834) Греча. Один из ее персонажей — итальянец Алимари с юных лет был очарован античностью: «Особенно занимала меня древняя литература, преимущественно греческая, занимала не столько важностью своих произведений, сколько священным благоговением, возбуждаемым во мне помыслами о юных днях мира, о свежей жизни. Не довольно было книг печатных: я списывал их на свитках, стараясь подделаться под самую древнюю скоропись; стихи Гомера писал уставом по образцам, оставшимся на памятниках и медалях». Алимари поступает в обучение к старому монаху-филологу, который «помешался на греческом языке, утверждая, что нашел истинное греческое произношение и открыл настоящую мелодию древнего напева Эллады». К профессору постоянно приходит таинственная незнакомка, по имени Антигона. Она разговаривает с ним на том самом, «восстановленном», подлинном греческом языке. Лицо же ее спрятано за покрывалом. Герой слышит сперва лишь ее очаровательный, завораживающий его голос, потом случайно ему удастся мельком увидеть ее черты — он успевает убедиться в том, что она наделена «обликом ангела». Словом, он влюбляется в Антигону, которая олицетворяет прекрасное античное наследие, утраченный эстетический рай.

С этого мгновения экстаз переписывания сменяется, как потом в «Шинели», новым, вернее, напрямую в него трансформируется. Каллиграфический код получает акус-

<sup>11</sup> Полевой Н. Живописец // Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 155—156.

тическое и эротико-иконографическое наполнение и, выполнив свою первичную роль, упраздняется за ненадобностью: «Неизвестная дотоле, *новая жизнь* возникла в душе моей; на лицах женщин искал я, чего и сам не знал, искал выражения лица моей незнакомки»; «Я учился и занимался по-прежнему, но только механически. Все греческие буквы старинных манускриптов казались мне обведенными красной каемкою». (Заметим, что каемка эта — чрезвычайно насыщенный сигнал: так средневековый переписчик обводил Имя Божье.) «Голос невидимки проник глубоко» в душу героя; позднее они наконец знакомятся — «и в эту минуту она сняла с себя покрывало». (Выясняется, что Антигона была крестницей монаха; заметив ее необыкновенные дарования, он надумал обучить девушку «подлинному греческому языку». Алимари благополучно женится на ней<sup>12</sup>.) У Гоголя этот сакрализованный эротический образ заменен будет совершенно другим, но сам механизм трансформации сохранит определенную близость к схеме «Черной женщины».

Соответствующая динамика в «Шинели» — и тут я вынужден буду повторить некоторые давние свои наблюдения — развертывается на тех стадиях переписывания, когда оно впервые приобретает семантическую направленность, — то есть когда Акакий Акакиевич «снимал нарочно, для собственного удовольствия копию для себя, *особенно если бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу*». В сущности, это чуть ли не та же иерархия, что представлена в одном из вышеприведенных фрагментов «Черной женщины»: «*Особенно занимала меня древняя литература <...> занимала не столько важностью своих произведений, сколько священным благоговением*».

Занимателен при этом сдвиг, таящийся в определении самого «адреса». *Новое или важное лицо* — прообраз или инкогнито генерала, к которому позднее обращается Башмачкин и который лишь «недавно сделался значительным лицом». Этому контакту, губительному для героя, предшествует, естественно, сама история с изготовлением и утратой шинели. Напомню здесь о сквозной соотношенности слова и одежды в тогдашней русской культуре, как и о библейско-евангельской и литургической теме облачения

<sup>12</sup> Греч Н. Черная женщина. Изд. второе. СПб., 1838. Т. 1. С. 256—258, 261—264.



в слово. Иначе говоря, переписывание и шинель, «адрес» и одежда соотнесены между собой на глубинно-семантическом уровне. Как и все вообще элементы сюжета, и то и другое обладает, однако, весьма амбивалентным ценностным статусом. Будучи лишь травестией сакрального слова, бюрократический «адрес» легко наполняется инфернальным смыслом, раскрываемым по ходу действия. В то же время, если шинель в сентиментально-натуралистическом контексте 1830-х — начала 1840-х годов подключается к христианской топике братолюбия, согревания душ в ледяной стуже бюрократического мира, то, с другой стороны, она сохраняет и значение демонического соблазна, рокового искушения, сопряженного с фетишизацией униформы. Связь между всеми этими символическими рядами возложена у Гоголя на портного Петровича. Именно он, как давно отметил Дриссен<sup>13</sup>, словно выпускает на свет, создает генерала. Напомню, что, согласно этому хорошо известному наблюдению, последний появляется сперва на табакерке Петровича в виде какого-то безликого генерала, а потом словно воплощается в живого генерала, который представлен как Значительное лицо. С Башмачкиным-просителем он устанавливает подчеркнуто холодные, бесчеловечно формальные, бюрократические отношения:

«Что вы, милостивый государь <...> не знаете порядка? куда вы зашли? не знаете, как водятся дела? Об этом вы должны были прежде подать просьбу в канцелярию; она пошла бы к столоначальнику, к начальнику отделения, потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уже мне...»

Именно Значительное лицо убивает героя своим «громовым голосом» — в чем я нахожу некую трагическую пародию на канонизированную тему оживающего сакрального изображения.

Подразумеваемый владетель этого персонажа — портной Петрович — не раз изобличался исследователями (Чижевский и др.) в качестве демона, черта. Ранкур-Лаферрьер заподозрил связь *Петровича* — бесовского чародея и пьяницы-табачника — с *Петром* Великим, которого в народе считали антихристом. Здесь стоит принять в расчет и то указанное Андреем Белым обстоятельство, что имя Петр, как правило, наделяется у Гоголя резко инфернальной

<sup>13</sup> *Driessen F.C. Gogol as a Short-Story Writer. A Study of His Technique of Composition. The Hague, 1965. P. 207.*

семантикой: Петрусь в «Вечере накануне Ивана Купала», Петро в «Страшной мести», Петромихали в первой редакции «Портрета». Вполне уместным было бы связать этот факт с личностью первого русского императора. Мне уже приходилось отмечать, что само имя гоголевского антихриста *Петромихали* произведено от псевдонима царя-«антихриста» — *Петр Михайлов*. У нас имеются прямые и достаточно неприязненные высказывания Гоголя по поводу Петра Первого, в которых русская народная демонизация этого государя соединилась с горечью украинца, негодовавшего на порабощение своей родины русским императором.

Внимательное прочтение показывает, что Петровичу придаются некое демиургическое всемогущество и всеведение, также роднящие его с этим монархом, которому в панегирической словесности черты божества приписывались с тем же упорством, с каким в народной культуре — черты дьявола.

Образ Петровича изначально означен весьма символической *нитью*. Он возвышается над визитером — Акакием Акакиевичем, восседая в позе, которая напомнила Хипписли позу языческого жреца или Папы Римского. Героя он просматривает буквально насквозь, до спины: обозревая «своим единственным глазом весь вицмундир его», он, сидя спереди, видит и «спинку» вицмундира, словно уравненного здесь с самим Акакием Акакиевичем как его собственным произведением: *«все было очень ему знакомо, потому что было собственной его работы»*.

На мой взгляд, весь этот типаж выказывает определенную полемику с официозной позицией, которую представлял давний друг Гоголя Погодин. Первый же номер своего нового журнала «Москвитянин» Погодин открывает на заре 1841 года собственной статьей «Петр Великий» (датируется же она 1838 г.). Этот восторженный, хотя и несколько контroversальный панегирик «колоссальной фигуре» русской истории и ее «всемогушему чародею» сыграл, как известно, заметную роль в его борьбе и с западниками, и с нарождающимся славянофильством. Согласно канону, Погодин с первых же строк представил Петра божеством, сотворившим империю во всем ее европеизированном облике; креационистский дар государь соединяет с даром всеведения:

«Нынешняя Россия, т.е. Россия европейская, дипломатическая, политическая, военная <...> *есть произведение Петра Великого* <...> у которого *в руках концы всех наших нитей*

соединяются в один узел»; «Он видит все — вот в городе недостроена башня <...> вот на фабрике спился казенный немец!» Император запечатлен и в облике бюрократического демиурга, создателя канцелярских форм и отношений, захвативших все сферы российской жизни: «Вы получаете чин — по табели о рангах Петра Великого <...> Мне надо подать жалобу — Петр Великий определил ее форму. Примут ее — пред зеркалом Петра Великого. Рассудят — по Генеральному регламенту»<sup>14</sup>.

Но для нас существенней, что Петру придана, помимо того, знаменательная роль всероссийского ткача, закройщика и портного, переодевшего страну в чужеземное платье:

«Вот выткано <...> сукно на только что отстроенной фабрике, вот кроят новое, невиданное платье, и вот оно напяливается на горько плачущий народ»; «Пора одеваться — *наше платье шито по фасону, данному Петром Первым, мундир — по его форме*»<sup>15</sup>.

Сама по себе эта связь, конечно, пробуждает многочисленные вопросы — и, прежде всего, о некоем славянофильском потенциале, таившемся в гоголевском творчестве последнего его десятилетия и неожиданно сближающем Гоголя с той позицией, которую в будущем займет как раз «молодая редакция» «Москвитянина»<sup>16</sup>. В любом случае, такие аллюзии заставляют нас существенно скорректировать распространенные представления о том, что поздний Гоголь всецело пребывал в рамках официальной народности. Но эта тема, как и многие другие, сопряженные с рассматриваемой повестью, потребовала бы отдельного изучения.

<sup>14</sup> *Погодин М.* Петр Великий // Москвитянин, 1841. Ч. 1. № 1. С. 3, 7, 10.

<sup>15</sup> Там же. С. 5, 9.

<sup>16</sup> Ср. соответствующую переключку в заметках Аполлона Григорьева о Гоголе: «Не обратили внимания на обстоятельство весьма простое. Со времен Петра Великого народная натура примеривала на себя выделанные формы героического, выделанные не ею. Кафтан оказывался то узок, то короток: нашлась горсть людей, которые кое-как его напялили, и они стали преважно в нем расхаживать. Гоголь сказал всем, что они шеголяют в чужом кафтане — и этот кафтан сидит на них как на корове седло, да уж и затаскан так, что на него смотреть скверно». — *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 270.

## Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь\*

Проблема гоголевского платонизма давно привлекает внимание исследователей. Еще в начале XX века ее затрагивали И. Анненский<sup>1</sup> и С. Шамбинаго<sup>2</sup>; позднее В. Зеньковский соотнес с платоновскими идеями гоголевские художественные типы<sup>3</sup>, а в 1978 году Д. Зелдин вслед за Шамбинаго высказал мысль о платонической природе гоголевского эстетизма<sup>4</sup>. Но что именно следует понимать здесь под платонизмом? В какой мере речь идет о действительном знакомстве Гоголя с платоновскими текстами, в какой — о пассивной адаптации расхожих неоплатонических идей романтической эпохи? Решить эту проблему можно только с помощью историко-литературного и текстуального анализа. Пока сопоставление конкретных текстов подменяется заманчивой, но произвольной и бездоказательной метафорикой, нас подстерегает опасность полностью утратить и философскую и литературоведческую специфику темы. Так обстоит дело, например, со знаменитым образом пещеры из 7-й книги «Республики». Шамбинаго объявляет «пещерой» мир героев «Женитьбы», Зелдин — то унылый пейзаж Миргорода, то помещичью Россию «Мертвых душ». Этим перечнем сопоставительный

---

\*Доклад, прочитанный в апреле 1988 г. на симпозиуме «Логос Гоголя» в университете Уэсли (США). *The Bird Troika and the Chariot of the Soul // Essays on Gogol. Logos and the Russian Word / Ed. by Susan Fusso and Priscilla Meyer. Evanstone (Illinois), 1992.* Русская публикация — Гоголь: материалы и исследования. Под ред. Ю.В. Манна. М., 1995.

<sup>1</sup> См. его замечания о гоголевском «мире идей» или о платоновском Эросе «Старосветских помещиков» — Художественный идеализм Гоголя (1902) // *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 217—218, 220.

<sup>2</sup> *Шамбинаго С.* Трилогия романтизма: (Н.В. Гоголь). М., 1911. С. 76.

<sup>3</sup> *Зеньковский В.* Н.В. Гоголь. Париж, 1964. С. 80.

<sup>4</sup> *Zeldin J.* Nikolai Gogol's Quest for Beauty: On Exploration into his Works. Lawrence (Kansas), 1978. P. 3, 37—38.

анализ практически исчерпывается. Неудивительно, что прямое доказательство платонизма Гоголя по-прежнему усматривают в его раннем этюде «Женщина», поскольку в нем приводится воображаемый диалог между Платоном и юношей Телеклесом. Однако к реальному Платону гоголевский никакого касательства не имеет, за вычетом туманных указаний на предсуществование души и столь же расплывчатых намеков на обширную гомосексуальную тему философа. Ближе к истине был, несомненно, В. Гиппиус, говоря, что «Женщина» выросла из платонизма в понимании немецких романтиков<sup>5</sup> — то есть из модернизированного неоплатонизма.

Но в России существовала и иная, многослойная традиция восприятия Платона, созданная как классицизмом, так и православным богословием, густо окрашенным неоплатоническими тенденциями<sup>6</sup>. Впечатляющим итогом этого двойственного внимания к Платону явилось издание его сочинений, предпринятое в 80-е годы XVIII века священником Сидоровским и Пахомовым. С другой стороны, именно неоплатонические аспекты православия способствовали быстрому усвоению теософских доктрин в русской масонской среде конца XVIII — первой четверти XIX века, когда восхваляемый ею Платон беспрепятственно растворялся в радушном и родственном окружении «герметической философии», проповедующей поиски тайной мудрости и слияние души с божеством<sup>7</sup>. В этой системе Платон, по сути, ставился в один ряд с неогностическими писателями типа Беме и Сен-Мартена. Что же касается отражения платонизма в русской литературе, то в XVIII веке она разрабатывала преимущественно социально-утопические темы «Республики» («Государства»), замешанные на Атлантиде из «Тимея» и «Крития»<sup>8</sup>.

Таков был отечественный субстрат русского любомудрия — сплав восточного богословия с европейским мистицизмом, в свою очередь подготовивший почву для ус-

<sup>5</sup> Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 42.

<sup>6</sup> «Платоном питалось все восточное богословие, преодолевало его, мучилось им». — *Архимандрит Киприан*. Антропология святого Григория Паламы. Париж, 1950. С. 48.

<sup>7</sup> См., например, в сочинениях И.В. Лопухина «Духовный рыцарь» и «Некоторые черты о внутренней церкви». — *Материалы по истории русского масонства XVIII века*. М., 1913. Вып. 1. С. 17—29, 49—62.

<sup>8</sup> *Ситовский В.В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1. Вып. 1 (XVIII век). С. 124, 660.

воения неоплатонизирующего шеллингианства<sup>9</sup>. К 20-м годам XIX века, говорит Козмин в своей книге о Надеждине, литературный интерес к Платону благодаря романтизму «перешел в новую стадию развития; политика была отставлена <...> мир чувственный, телесный как призрачное отражение бессмертного мира идей; поэтическое творчество — акт <...> воодушевления, граничащего с исступлением <...> — вот пункты, которые сблизят древнего философа с новыми литературными теоретиками»<sup>10</sup>. Иными словами, внимание теперь обращено к «Иону», «Федру» и к образу пещеры из «Республики».

В кругах любомудров, уверенно соединявших имена «милых Платона и Шеллинга»<sup>11</sup> и практиковавших романтические стилизации под платоновские диалоги (Венеитинов и др.), вынашивалась мысль о новом переводе любимого греческого философа<sup>12</sup>, — вероятно, сказывался заразительный пример Кузена. Но не они ознакомили читателя с этим новым Платоном. В 1826 году Полевой напечатал в «Московском телеграфе» пересказ платоновского сюжета о пещере, под заглавием «Верхнее благо». Значительно более важную роль сыграл, видимо, Надеждин, чей романтический идеализм зиждился на философско-богословской выучке, полученной им в Московской духовной академии<sup>13</sup>. В двух пространных статьях, опубли-

<sup>9</sup> На эпигонскую зависимость любомудров от мартинизма и западной теософии, облегчившую им усвоение мистических тенденций шеллингианства, указано в кн.: *Billington J. The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture.* N.Y., 1966. P. 309—313. О православии в этом контексте см. также: *Pratt S. Russian Metaphorical Romanticism: The Poetry of Tiutchev and Baratynskij.* Stanford, 1984. P. 21—22.

<sup>10</sup> *Козмин Н.К.* Н.И. Надеждин: Жизнь и научно-литературная деятельность, 1804—1836. СПб., 1912. С. 74—75.

<sup>11</sup> Формула А. Кошелева. См.: *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. I. С. 321. Ср. у Гоголя в «Ганце Кюхельгартене»: «Платон и Шиллер своеобразный» (в России Шиллер считался романтиком).

<sup>12</sup> *Сакулин П.Н.* Указ. соч. С. 103—108. О культуре Платона среди любомудров см. также: *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 191, 263.

<sup>13</sup> «Надеждин из всех мыслителей античного мира отдавал предпочтение Платону. Факт вполне понятный. С одной стороны, влияло богословское образование, сказывалось стремление согласовать философские положения с истинами Св. Писания <...> с другой, самое имя Платона было окружено известным ореолом с конца XVII столетия». — *Козмин Н.К.* Указ. соч. С. 73. Изучение философии велось в академии на довольно сумбурной религиозно-неоплатонической основе. Тут од-

ликованных в «Вестнике Европы» (1830 г.), — «Идеология по учению Платона» и «Метафизика Платонова» — он, не ограничившись новым описанием пещеры, прокомментировал, среди прочего, «Федра» и «Тимея», обогатив их трактовку некоторыми характерными домыслами.

Вскоре после того в «Литературной газете» появилась очередная стилизация под платоновский диалог — гоголевская «Женщина», стоявшая, однако, гораздо ближе к Надеждину, чем к Платону. Мир явлений, заявлял Надеждин по поводу платоновского демиурга в «Тимее», есть отпечаток идей или самое произведение Всемогущего Художника или Зодчего — Бога. Ему и призван следовать всякий «истинный художник»<sup>14</sup>. Мотив Бога-художника, проникший в романтизм не без влияния Сен-Мартена и Эккартсгаузена, имел однозначно «софиологическую» семантику, ощутимую, конечно, и в надеждинской интерпретации «Ума Божественного» (ср. библейский образ Премудрости-художницы или художество как обычную функцию Софии в святоотеческой литературе). Мартинистское восприятие Софии накладывалось в России на православное ее почитание, закрепленное в иконографии<sup>15</sup> и проступающее в литургике. При этом «софиологическая» трактовка Платона совместилась у Надеждина с шеллингианской эстетикой, в которой под постижением платоновской идеи художественного произведения понималось самосозерцание, самораскрытие абсолюта, слияние конечного с бесконечным, субъективного с объективным. У писателей-романтиков эстетизм перетекал в софийно-эротическую метафизику, и соответственно в надеждинском разборе «Федра» упор ставился на том, что душа челове-

---

новременно штудировали Плотина, неогностика Баадера и Шеллинга, но не натурфилософию, а его неоплатонический трактат «Философия и религия». Профессор философии Голубинский любил подчеркивать в немецком идеализме «проявление идей, давно господствовавших в философии Востока». Позднее Надеждин в духе своих учителей «стремился к примирению христианского учения с новейшими выводами немецкой философии». — *Козмин Н.К.* Указ. соч. С. 17, 73, 352, а также: *Каменский З.А.* Н.И. Надеждин. М., 1984. С. 7—8.

<sup>14</sup> Цит. по подробному изложению Козмина: Указ. соч. С. 79.

<sup>15</sup> См. хотя бы: *Дурьлин С.* Рихард Вагнер и Россия: О Вагнере и будущих путях искусства. М., 1913. С. 31—32. Характерно, что сам Надеждин изучал православную символику св. Софии с таким же рвением, с каким, вслед за масонами, переводил орфические гимны, подчеркивая их «сродство с неоплатонической философией». — *Козмин Н.К.* Указ. соч. С. 18, 57—61.

ка, упоенно созерцающего прекрасное, возносится в «горная», перед умом «разверзается таинственная область» идей, приближающая к Божеству, «источнику всех существ»<sup>16</sup>. Сходную картину мы встречаем у Гоголя в «Женщине», где софийный образ Бога-художника в придачу словно раздваивается на самого художника и на его логос («язык богов») или Премудрость — женственную «идею», постигаемую созерцателем-визионером. Эротическая Софья романтизма вызревает в голове, «челе» художника, подобно ее языческой предшественнице Афине, рождающейся из головы Зевса. «Что женщина? — *Язык богов!* Мы дивимся <...> *челу мужа*; но не подобие богов созерцаем мы в нем: мы *видим в нем женщину* <...> и в ней только уже дивимся богам. Она поэзия! *Она мысль*, а мы только воплощение ее в действительности. Пока картина еще в голове художника, — <...> она женщина; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость, — она мужчина. Отчего же художник <...> стремится превратить бессмертную идею свою в грубое вещество <...>? Оттого, что им управляет одно высокое чувство — выразить божество в самом веществе, сделать доступною людям хотя часть бесконечного мира души своей, воплотить в мужчине женщину» (VIII, 145—146). Отсюда задача созерцателя-«юноши» — проникнуть в «бесконечный мир», чтобы слиться с божеством.

В этом абстрактном диалоге нет никаких признаков интереса к реальному, живому Платону, да и вообще того деятельного и напряженного отношения к истории, которое показательно для других дебютных сочинений Гоголя. Напомню, что «Женщина» вышла на заре 1830-х годов — десятилетия, заново перерабатывавшего метафизические темы XVIII — начала XIX века, в период, когда, по почину того же Надеждина, уже отчетливо дало себя знать тяготение к «синтетической» культуре, объемлющей лучшие достижения минувшего<sup>17</sup>. Становлению славянофильства предшествуют в 1830-е годы поиски народности, подчеркнуто иррациональной — в романтизированном церковно-неоплатоническом духе — «русской идеи» (Погодин, Шевырев и др.). Поднят вопрос о национальной философии;

<sup>16</sup> Там же. С. 78.

<sup>17</sup> См.: *Замотин И.И.* Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе М., 1911. Т. 1. С. 304, 363. Подробнее о «народности» см.: *Шпет Г.* Очерк развития русской философии. Пг., 1922. Т. 1.



в Сковороде видят «русского Сократа». Не остается, правда, без внимания и Сократ греческий: в конце десятилетия профессор Петербургской духовной академии Карпов приступает к работе над новыми переводами Платона<sup>18</sup>. Русские начала выводят из византийских, а тем самым из эллинистических источников — и в 1836 году. Гоголь сочувственно цитирует мнение Погодина насчет того, что «гений Платона... воскресает в Иоанне Златоусте» (VIII, 192).

Судя по всему, лишь после «Женщины» Гоголь действительно заинтересовался наконец текстами Платона, доступными ему в переводах. Очевидно, это увлечение находилось в русле общего гоголевского дуализма первой половины 1830-х годов. Вместе с тем, по непреложной традиции, Платон должен был служить для него не только философским, но и не менее грандиозным литературным авторитетом — писателем, облакавшим свои концепции в яркие и притягательные образы. Поэтому отголоски платоновского влияния логично было бы проследживать в живой образной структуре гоголевских сочинений. Дуалистические же настроения тогдашнего Гоголя, диктовавшие резко негативную подачу натуралистического материала, вовлекаемого им в литературный процесс, предопределили, в частности, обращение к теме пещеры в повести о двух Иванах. Я имею в виду суммарное впечатление от жилища Ивана Никифоровича и от выставки одежды — «вертепа», устраиваемого для простонародья «кочующими пройдохами». Кстати, «вертеп» и есть пещера, в таком смысле употребляли это слово переводчики Платона в XVIII веке<sup>19</sup>.

*«Комната, в которую вступил Иван Иванович, была совершенно темна, потому что ставни были закрыты и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет, и, ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очертяных крыш, дерев и развешанного на дворе платья, все только в обращенном виде. От этого всей комнате сообщался какой-то чудный полусвет» (II, 231—232).*

<sup>18</sup> Подробнее см.: Розанов В. Заметки о важнейших течениях русской философской мысли в связи с нашей переводной литературой по философии // Вопросы философии и психологии. [М.], 1890. Кн. 3. С. 4—8.

<sup>19</sup> «Вообрази мысленно вертеп подземный... в коем... обретаются человеки». Платонова Гражданства, или О праведном книга седьмая // Творения велемудрого Платона. Ч. 2. СПб., 1783. С. 737.

Ср. у Платона в переводе Полевого:

«Представь себе людей, заключенных в подземном мрачном жилище, в глубину которого едва проникает дневной свет посредством длинного отверстия в сводах пещеры <...> Яркий луч, высоко и далеко над ними пылающий, падает позади их. Узники даже не видят пути его. Он падает на стену, перед ними возвышающуюся, наподобие непроницаемого занавеса, на котором из волшебных фонарей для любопытной черни рисуются странные фигуры. На сей стене мелькают пред ними различные предметы, статуи, животные, изваянные из камня или из дерева, и произведения всякого рода <...> Сии жители мрака могли ли когда видеть что-либо другое, кроме тени своей, которая сиянием луча рисуется на противоположной стене?»<sup>20</sup>

«Повесть» с ее образом греховного земного града не обходит вниманием и гражданскую тему «Республики», хотя гоголевская реализация придает ей комически-сниженный характер. В той же 7-й книге Сократ, возвращаясь к мысли об отборе правителя из среды стражи, говорит о любви к наукам как необходимой добродетели: «У них, друг мой, должна быть острая восприимчивость к наукам и быстрая сообразительность <...> Не подлым надо бы людям за нее (философию. — М.В) братья, а благородным» (535вс)<sup>21</sup>. Невежественного, недобросовестного и неспособного к учению градоправителя он сравнивает с хромоногим человеком подлого (простонародного) происхождения:

«Мы будем считать душу покалеченной... если она... снисходительно станет допускать ложь нечаянную и не стесняться, когда ей укажут на невежество, в котором она легкомысленно выпачкалась не хуже свиньи <...> Не умеющий это различать — будь то частное лицо или государство — сам того не замечая, привлечет для тех или иных надобностей — в качестве друзей ли или правителей — людей, хромающих на одну ногу и подлых» (535е—536а).

<sup>20</sup> Верховное благо (Из сочинений Платона) // Московский телеграф. 1826. Ч. 9. Отд. 2. С. 11—12.

<sup>21</sup> Кроме особо оговоренных мест, тексты Платона здесь и далее приводятся в современных переводах по изд.: Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968—1972.

Комментируя этот раздел, переводчики XVIII века охотно акцентировали его аллегорическую сторону:

«Платон присовокупляет, что тот человек *хром есть и неразумен*, который неспособен к деянию и умозрению. Чего ради *избирает к градоначальствию тех, кои <...> в науках наставлены*. Между тем примечать должно, что лживого исключает от градоправительства аки *единорукого, недостаточного и несовершенного*». Платон невежд «именует слепыми и в сновидении сущими, поелику принимают они образы вещей за самые вещи, и почитает за безумное поручать стражу города слепым»<sup>22</sup>.

У Гоголя Миргородом управляет *хромой городничий*, выслужившийся из рядовых, то есть, по понятиям Платона, из стражей подлого происхождения. Юридическая дискуссия о свинье, нарушившей «порядок благочиния», выказывает гротескную тупость и невежество городничего, ничуть его, впрочем, не смущающее: «Конечно, я *наукам не обучался никаким*: скорописному письму я начал учиться на тридцатом году своей жизни... Но мой долг, — продолжал городничий, — есть повиноваться требованиям правительства» (II, 259).

Стоит напомнить и о прочих калеках и слепцах города — здесь и его одноглазый и однорукый страж-солдат, и охромевший от собачьего укуса, изолгавшийся «депутат» Антон Прокофьевич («С какой стати мне лгать? Чтоб мне руки и ноги отсохли!..» — II, 269), и «кривой Иван Иванович», вместе с городничим пытающийся помирить героев. Растягиваясь на весь Миргород, символика платоновской пещеры захватывает и юдольный мир в целом<sup>23</sup>, так что «полусвету» камеры-обскуры соответствует в конце повести слезливое беспросветное небо, чем обеспечивается возможность негативно-каламбурного толкования «этого света» в заключительной фразе: «Скучно на этом свете, господа!»

Подобное мировоззрение, окрасившее в 1830-е годы большинство повестей Гоголя и побудившее Чижевского

<sup>22</sup> Творения велемудрого Платона. Ч. 2. С. 735.

<sup>23</sup> Другим важным идеологическим источником для «Повести», как, впрочем, и для ряда иных гоголевских сочинений, послужил Г.С. Сковорода. Подробнее об этом, а также о гоголевском гностицизме см. выше в моих статьях: «Гоголь и Сковорода: проблема “внешнего человека”» и «Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя».

назвать его «космическим сатириком», в конечном итоге апеллировало к гностическим схемам; в последних же признательное уважение к Платону сочеталось с враждебным отталкиванием от его космологии, напоминавшей гностикам библейскую. Закономерно поэтому, что на определенном этапе Гоголь также вступил на путь полемики с Платоном. Речь идет о повести «Записки сумасшедшего» с ее насквозь гностическим сюжетом о пробуждении царского сына — в данном случае «испанского короля» — от земного безумия и о загробном бегстве в небесный родительский дом<sup>24</sup>. Этот сюжет Гоголь мог синтезировать как из традиционно мистических (вроде «Исповеди» Августина и однородных сочинений), так и масонско-теософских источников, чрезвычайно легко усваивающихся романтизмом. Для нашей темы интересней то, что поприщинские рассуждения насчет «хромого бочара», делающего негодную луну из «смоляного каната и части деревянного масла» (III, 212), представляют собой типично гностическую (конкретней, валентинианскую) пародию на образ демиурга — вселенского ремесленника, изготовившего небесные светила в платоновском «Тимее»<sup>25</sup>. Согласно «Тимею», мир и человек суть порождение отцовского формирующего первообраза и материи, называемой Восприимницей или Кормилицей. Боги, подручные демиурги, — гностики называли их «жалкими ремесленниками» — при создании человека обильно использовали всевозможные канатики, пузырьки и т.п., причем расстройством последних непосредственно объясняются душевные и производные от них социальные пороки; скажем, «любовная необузданность есть недуг души, чаще всего рождающийся по вине одного-единственного вещества, которое сочится сквозь поры костей и разливается по всему телу» (86d). Сравним поприщинский диагноз социальных болезней и выпад в адрес четы демонических ремесленников: «Все это честлюбие оттого, что под язычком находится маленький пузырек и в нем небольшой червячок <...> и это все делает какой-то *цирюльник* <...> Он, вместе с одною *повивальной бабкою*, хочет по всему свету распространить магометанство» (Вариант «Арабесок». — III, 568). Целая ве-

<sup>24</sup> Об этом универсальном гностическом сюжете см.: *Jonas Hans. The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity.* Boston, 1958. P. 42—82.

<sup>25</sup> *Jonas H. Op. cit.* P. 191.

реница таких демонических ремесленников появляется и во всех прочих повестях петербургского цикла.

Можно найти и косвенное подтверждение тому, что в «Записках сумасшедшего» пародируется «Тимей». Как известно, гностическая мифология ассимилировала платоновского демиурга со столь же ненавистным ей еврейским Богом<sup>26</sup>. Одна из важнейших мотивировок отождествления — сотворение обоими времени, членимого при посредстве светил. Для гностиков хронотопическая упорядоченность вселенной есть нескончаемый лабиринт космических тюрем, управляемых архонтами и их иудейским владыкой. У Гоголя с тем же взглядом сопряжено стремление Поприщина вырваться из пут хронологии<sup>27</sup>. Создателем времени представляется именно еврейский Бог, о чем свидетельствует запись от «Мартобря 8 числа», в основном тексте опущенная — хотя по разным причинам — и николаевской и советской цензурой: «Но люди несправедливо ведут счет неделями. Это жиды ввели, потому что раввины их в это время моются» (III, 566). Кажется, трудно было прозрачной намекнуть на Бога из книги Бытия, сотворившего мир за шесть дней и почившего в субботу.

Нередко отмечалось, что фантазмагорическое бегство Поприщина на тройке имеет много общего с полетом птицы-тройки в «Мертвых душах». Принципиальная разница состоит, однако, в том, что, в отличие от «Записок сумасшедшего» или, допустим, повести о двух Иванах, поэма проникнута не гностическим эскапизмом, а, скорее, противоположными — на деле, романтико-неоплатоническими — настроениями. Несмотря на сквозную негативно-сатирическую установку, мы не встретим здесь образа

<sup>26</sup> Op. cit. P. 43–44.

<sup>27</sup> Здесь можно было бы усмотреть отклик на славянскую Книгу Еноха, но нужно учесть, что она была опубликована уже после смерти Гоголя. Гностическое представление о времени как темнице было зато активизировано масонской или околomasонской теософией. Ср.: «Время есть орудие человеческих страданий, сильная преграда, удерживающая нас от соединения с первоначальным Источником. Время <...> заключает бессмертную нашу душу как бы в темнице» (*Эккартсгаузен К.* Ключ к таинствам природы. СПб., 1804. Ч. 2. С. 237). О космической тюрьме (в типичном для гностицизма негативно-астрологическом ключе) см. хотя бы у русского масона Ф. Глинки (1830): «Увы! Земля влечет меня! / Я угнетен влеченьем звездным. / И, плен свой зная и стена. / Влачусь вокруг скользящей бездны. / Исторгнися, душа моя, из сих теснящих отношений, / И, вольная, как дух, как гений, / Лети в надзвездные края» (*Глинка Ф.Н.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 388).

пещеры. Можно было бы, впрочем, предположить, что в «Мертвых душах» откроются иные аналогии с «Республикой». Мне думается, сюжет гоголевской поэмы восходит — при ошутимом посредстве плутовского романа — к русскому назидательно-аллегорическому, обычно масонскому повествованию XVIII века, к рассказу о странствиях души в поисках заветной мудрости, иногда олицетворяемой в женском, «софийном» образе. Эта литературная продукция, безотказно вбиравшая в себя философско-политические элементы, как уже отмечалось, всегда открыто — в духе «Телемака» — ориентировалась на утопию Платона. Поездки Чичикова в целом строятся по трафарету, указывающему на то, что нежинские уроки Никольского, истового классициста, не прошли бесследно для Гоголя.

Путешествующий герой Хераскова, Дмитриева-Мамонова, П. Львова и др. навещал различные миры — планеты или обособленные пространственные зоны — и знакомился с их обитателями, зачастую принимающими зооморфный облик<sup>28</sup>. Трансфигурация обозначала падение и гибельное воплощение душ, многократно описанные Платоном. Подобные произведения вообще заполнялись аллегорическими фигурами всевозможных добродетелей и пороков. Это прямые литературные предшественники гоголевских помещиков, сквозь психологические типы которых проглядывают знакомые контуры старых аллегорий. Посетив ряд порочных и слабых царств, герой XVIII века, постепенно очищающий душу от земных «страстей» и соблазнов, отыскивал, наконец, сакральную мудрость. Ее, так сказать, политическим выразителем представлял царский советник или неизменно патриархальный «святой царь», благостно управлявший своим аграрным государством<sup>29</sup>; уместно уточнить, что представление о «священном царе», поддерживаемое библейскими реминисценциями, возводилось также к Платону<sup>30</sup>. Тот же очистительный путь поневоле проделывает у Гоголя Чичиков, последовательно перемещаясь от «Заманиловки», оскотинившихся Собакевичей и прочих погибших душ к поместью мудрого и царственного резонера Костанжогло, а затем — к благочестивому Муразову. Но хотя отдаленный идеологический источник 2-го тома — все та же платоновская

<sup>28</sup> Сиповский В.В. Указ. соч. С. 85—92, 121—124, 558.

<sup>29</sup> Там же. С. 137, 564—566.

<sup>30</sup> Творения велемудрого Платона. Ч. 2. С. 339.

утопия, никаких фактических следов ее влияния в поэме незаметно. Старый роман о путешествии автор «Мертвых душ» переиначил в плане романтического динамизма, углубив метафизическую символику пути. Соответственно центр тяжести сместился к Платону романтическому — точнее, к «Федру». Ближайшим толчком тут могла оказаться шевыревская «Теория поэзии», опубликованная в 1836 году, вскоре после того, как Гоголь начал работать над поэмой. Эротическую патетику «Федра» Шевырев связывал с романтической мыслью о возвращении окрыляющейся души поэта-пророка на небесную родину «истинной красоты»<sup>31</sup>. В таком же направлении разворачивается эротико-эстетическая тема Платона в «Мертвых душах». Это, разумеется, не значит, что Гоголь не позволял себе комического обыгрывания платоновских мотивов, столь близкого его дару, да, кстати, и традиции XVIII века, часто соединявшей почтение к классическим авторитетам с их ироническим травестированием.

Семантика знаменитой тройки занимала многих исследователей, и Андрей Белый, в частности, указал на скрытое психологическое сходство между конями, запряженными в чичиковскую бричку, и ее хозяином. Кони понимаются Белым как «способности» Чичикова. Одна из них, персонифицируемая «лукавым конем» Чубарым, сосредоточившим в себе свойства Чичикова-мошенника, «не везет, куда нужно, отчего ход тройки — боковой ход, поднимающий околесину»<sup>32</sup>. Мне кажется, источником образа оказался тот, обстоятельно пересказанный Надеждиным, раздел «Федра», где, по его словам, уподоблен «состав человеческий колеснице, везомой конями; душа <...> — вознице, держащему бразды». Платоновская характеристика коней чрезвычайно напоминает гоголевскую<sup>33</sup>. Белый конь, обозначающий у Платона разумную сторону души,

<sup>31</sup> Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. Сочинение, писанное на степень доктора философского факультета первого отделения адъюнктом Московского университета *Степаном Шевыревым*. 2-е изд. СПб., 1887. С. 19.

<sup>32</sup> *Андрей Белый*. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 95.

<sup>33</sup> Проводимая здесь аналогия между тройкой и платоновской колесницей души представляет собой несколько расширенное воспроизведение одного фрагмента из доклада об идеологических источниках Гоголя, прочитанного мной осенью 1986 г. в Австралийском Национальном Университете (Канберра). Однако С.Г. Бочаров любезно сообщил мне, что предположение о наличии такой аналогии вкратце высказано и в недавней (1987) книге Е.А. Смирновой о «Мертвых душах».

«любит почет, но при этом рассудителен и совестлив; он друг истинных мнений, его не надо погонять бичом, можно направлять его лишь приказанием или словом. А другой — <...> черной масти <...> друг наглости и похвальбы, от косм вокруг ушей он глухой и еле повинуется бичу и стрекалу» (253de). Ср. у Гоголя: «Этот чубарый конь был сильно лукав<sup>34</sup> и показывал только для вида, будто бы везет, тогда как коренной гнедой и пристяжной каурой масти <...> трудился от всего сердца, так что даже в глазах их было заметно получаемое ими от того удовольствие. “Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю!” говорил Селифан, приподнявшись и хлыснув кнутом ленивца. “Ты знай свое дело, панталонник ты немецкий! Гнедой почтенный конь, он сполняет свой долг <...> и Заседатель — тож хороший конь <...> Ну, ну! что потряхиваешь ушами? Ты, дурак, слушай, коли говорят»» (VI, 40).

В «Федре» колесницы богов беспрепятственно поднимаются по небесному хребту, созерцая то, что за пределами неба; «зато остальные двигаются с трудом, потому что конь, причастный злу, всей тяжестью тянет к земле и удручает своего возницу, если тот плохо его вырастил» (247b) — ср. слова Селифана: «Я тебя, невежа, не стану дурному учить» (там же). Чтобы вернуться на небо, говорит Сократ, «душа человека, возлюбившего мудрость или сочетавшего любовь к ней с влюбленностью в юношей» (249a), должна вновь окрылиться. Охваченная эротическим исступлением, она при виде земной красоты вспоминает о божественном прообразе последней: тем самым укрепляется природа крыла.

«Когда перед взором возничего предстает нечто достойное любви <...> тот конь, что послушен возничему <...> сдерживает свой бег, чтобы не наскочить на любимого. А другого коня возничему не свернуть ни стрекалом, ни бичом... Он принуждает их приступить к любимцу с намеками на соблазнительность любовных утех <...> Вот они уже близко от любимого и видят его сверкающий взор. При взгляде на него память возничего несется к природе красоты и снова видит ее, воздвигающуюся вместе с рассудительностью <...> а, увидев,

<sup>34</sup> «Чубарый» — пятнистая, нечистая окраска. В черновиках конь назывался серым — ср. в «Старосветских помещиках» серую кошечку, эволюционировавшую из страшной черной кошки «Вечеров...» и на деле сохранившую прежнюю демоническую символику.



устрашается <...> падает навзничь и тем самым неизбежно натягивает вожжи так сильно, что оба коня заваливаются назад. Отпрянув назад, один конь от стыда <...> обливается потом, а другой <...> пускает в ход силу, ржет, ташит, принуждая приступить к любимцу с <...> речами. Чуть только они приблизятся к нему, он изгибается, вытягивает хвост и, закусив удила, бесстыдно тянет вперед» (254ad).

Напомню, что после рокового визита к Ноздреву Чичиков сталкивается с экипажем губернаторской дочери:

«Селифан принялся <...> осаживать назад бричку <...> но не тут-то было, все перепуталось. Чубарый с любопытством обнюхивал новых своих приятелей, которые очутились по обеим сторонам его. Между тем сидевшие в коляске дамы глядели на все это с выражением страха <...> Одна была уже старуха, другая молоденькая <...> Все <...> в ней было так мило, что герой наш смотрел на нее <...> не обращая никакого внимания на происшедшую кутерьму между лошадьми и кучерами <...> Селифан натянул поводья <...> лошади несколько попятнулись назад и потом опять сшиблись, переступивши постромки. При этом обстоятельстве чубарому коню так понравилось новое знакомство, что он никак не хотел выходить из колеи <...> и, положивши свою морду на шею своего нового приятеля, казалось что-то нашептывал ему в самое ухо, вероятно, чепуху страшную, потому что приезжий беспрестанно встряхивал ушами» (VI, 90—91).

Последняя фраза цитаты также тесно соотнесена с фрагментом «Федра», повествующим о состоявшейся встрече двух коней, речистого и молчаливого. Позволю себе вновь воспользоваться колоритным переводом XVIII века:

«Дерзновенный конь любителей, вызывая к возатаю, испрашивает у него за подъятые им многие труды малое услаждение; конь же любимого не знает изреци ни единого слова, но, объявшись <...> недоумением, являет любителю свою благосклонность <...> Но сояремный конь и возатай сопротивляются в сем, убеждаемые стыдом и рассуждением»<sup>35</sup>.

Добавим, что Гоголь как бы окончательно материализует те мотивы, которые в силу своей отвлеченности не

<sup>35</sup> Творения велемудрого Платона. Ч. 2. С. 199.

обретают у Платона отчетливого гипостазирования, — к примеру, платоновское совмещение «красоты и рассудительности» тут олицетворяется в парном женском образе.

Сцена встречи завершается в обоих текстах одинаково. В «Федре» первый контакт прерван:

«Возничий <...> откидывается назад <...> изо всех сил натягивает узду между зубами наглого коня, в кровь ранит ему злоречивый его язык и челюсти, пригнетая его голени и бедра к земле и причиняя ему боль» (254e).

В «Мертвых душах»:

«Постромки отвязали: несколько тычков чубарому коню в морду заставили его попятиться»; коренник, придавленный дядей Миняем, «чуть не пригнулся <...> до земли»; «от лошадей пошел пар» (VI, 91—92).

В поэме речь идет о любви-припоминании. Этот платоновский мотив тоже был актуализирован Надеждиным и Шевыревым в их пересказах «Федра». После встречи с губернаторской дочкой на бале ошеломленный Чичиков походил на человека, который «силится припомнить, что позабыл он <...> Все, кажется, при нем, а между тем какой-то неведомый дух шепчет ему в уши, что он позабыл что-то» (VI, 167).

Обнаруживаемая в Чичикове способность любить психологически задает возможность последующего окрыления тройки, но эротический порыв избирает другой объект — Россию. Как и в «Федре», любовь в «Мертвых душах» — только способ достижения иной, внеположной цели. Для Платона — это мир запредельных идей, обозреваемых богами и возничим колесницы души: «Эту область занимает *бесцветная, без очертаний*, неосязаемая сущность, подлинно существующая, зримая лишь кормчому души — уму» (247c).

Неявленность, неоформленность имматериального платоновского бытия Гоголь перенес на Россию: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно <...> *Открыто-пустынно и ровно* все в тебе» (VI, 220).

Дальнейшая патетика Руси отчетливо соотносится не только с «Федром», но и с декларативно-романтической «Женщиной», где прослеживается элементарная софиоло-

гическая триада: бесконечность женственной «идеи» превращается в «картину», а та, «облекаясь в осязаемость», переходит в мужской образ. Обратное движение, естественно, строится по восходящей, и его конечная цель — развоплощение.

«И если ненароком ударят в нее очи жарко понимающего искусство юноши, — говорит Платон в “Женщине”, — что они ловят в бессмертной картине художника? видят ли они вещество в ней? Нет! оно исчезает, и перед ними открывается *безграничная, бесконечная, бесплотная* идея художника». Тогда картина проникается песней, знаменующей освобождение и взлет души, которая вступает с душою художника в такой же таинственно-магический контакт, какой в «Мертвых душах» обнаруживается между поэтом и Русью: «Какими живыми *песнями* заговорят тогда духовные его струны! как ярко отзовутся в нем, как будто *на призыв родины*, и безвозвратно умчавшееся и неотразимо грядущее! как бесплотно *обнимется душа его с <...> душою художника!* Как сольются они в невыразимом *духовном поцелуе...*» (VIII, 146).

Та же обратная последовательность: «вещественность» — плоскостная картина (идея) — песня и духовный экстаз (последовательность, в принципе отвечающая романтической иерархии искусств в статье «Скульптура, живопись и музыка») — выдержана в последней главе «Мертвых душ»: более того, в отличие от «Женщины» с ее скульптурной Алкиноей, все же сосуществующей как бы на равных правах с идеальным миром, эстетизированная пластика в поэме бескомпромиссно отвергается, «снимается» Русью. Сущность дематериализованной страны открывается не суетному мирскому взгляду, прельщенному земными красотоми, а взору духовному. Языческому в своей чувственно-скульптурной красоте европейскому горному ландшафту, католической пластике Италии противопоставлена «открыто-пустынная» равнинность России, претворяющая ее в спиритуализованную плоскостную картину, родственную иконе<sup>36</sup>:

<sup>36</sup> Ср. страну-икону в «Жизни», образующей композиционный центр «Арабесок»: «Но остановился Рим и вперил орлиные очи свои на восток. К востоку обратила и Греция свои влажные от наслаждения, прекрасные очи <...> *Камениста земля; презренен народ; немногочисленная* весь прислонилась к *обнаженным холмам, изредка, неровно* оттененным *иссохшею* смоковницею. *За низкою и ветхою* оградюю стоит ослица. В де-

«Как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города <...> Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится <...> *песня*? Что в ней, в этой песне? Что *зовет* и рыдает, и хватает за сердце? *Какие звуки* <...> *лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца*? Русь! <...> какая непостижимая связь таится между нами?» (VI, 220—221). «Эх ты Русь моя! *Расцелуй тебя Бог святой*» (черновой вариант, VI, 548).

Впрочем, замечание о «точках» и «значках» городов сближает эту двумерную Русь также с географической картой, то есть с запечатленной идеей пространства. Помимо собственных географических пристрастий Гоголя, здесь могли отозваться и рассуждение Надеждина о понятии Божественного Разума у Платона: «Мир идей есть не что иное, как полный, всеобъемлющий *чертеж* будущего устройства мира»<sup>37</sup> — и метафора Белинского («Литературные мечтания», 1834): «Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как *земной шар на ландкарте*»<sup>38</sup>. У Гоголя, правда, речь идет вовсе не о локализации, а, напротив, о расширении пространства, созерцаемого с беспредельной вышины<sup>39</sup>. Все негативные определения Руси подтягива-

ревянных яслях лежит Младенец; над Ним склонилась непорочная Мать и глядит на Него исполненными слез очами <...> Задумался древний Египет <...> понижая ниже свои пирамиды: беспокойно глянула прекрасная Греция; опустил очи Рим <...> нагнулся Арарат» (VIII, 84). Здесь торжествует тот же невзрачный, убогий ландшафт, что и в гоголевской России, хотя бесконечность выводится из самого смысла сцены. Горделивый рельеф соседних, языческих стран «понижается», склоняется перед Иудеей, и земли эти смотрят на нее с чувством, напоминающим тот взгляд, каким провожают мчащуюся Русь «другие народы и государства». Духовная родина человечества (Богородица, архетипический образ матери) локализована в стране, своим декларативным смирением предвосхищающей славянофильский идеал России. Другое развитие мотива проводится в финале «Записок сумасшедшего», где «матушка» героя явственно ассоциируется с Царицей Небесной, а исконная деревенская Русь — с небесной отчизной, как позднее в «Мертвых душах».

<sup>37</sup> Цит. по: *Козмин Н.К.* Указ. соч. С. 79.

<sup>38</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 34.

<sup>39</sup> Гоголь здесь применил метод развоплощения пространства, свойственный художникам-романтикам типа К.-Д. Фридриха. Точка зрения в их пейзажах вынесена вверх, над объектом изображения — в такое же «далеко», как в гоголевском описании Руси, — и равнинный ландшафт теряется в бесконечности.

ются к главному — ее равнинной бесконечности, тождественной «безграничной идее» «Женщины»: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться *беспредельной мысли*, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?.. У! какая сверкающая, чудная, *незнакомая земле даль!* Русь!..» (VI, 221).

Мотив «богатыря» (напоминающий о «грубом веществе» — мужском образе в «Женщине»), бесспорно, противоречит установке на развоплощение, ибо он связан с противоположной, утопической задачей «Мертвых душ» — воплотить «мысль», сплавив неземную даль с «могучим пространством» России. С другой стороны, как уже указывалось исследователями, «богатырь» явно ассоциируется с самим повествователем; последний же, в свою очередь, наделяется сакральным, неотмирным статусом. Сравним мистические обертоны в черновиках поэмы, позволяющие с большей отчетливостью сопоставить его образ с богами «Федра»: «Найдись *где-нибудь бог* или человек, расскажи мне, что я чувствую, вперивши очи на эти <...> потерявшие конец степи? <...> У! как несут меня могучие мысли! (Ср. «кормчего»-ум у Платона. — М.В.) Силы святые! в какую даль! В какую сверкающую, чудную, незнакомую землю, даль? Что же я? *человек ли я?* Эх» (VI, 643). Возносясь вместе с Русью в метафизические просторы<sup>40</sup>, повествователь приобщается к горней Премудрости; сама Русь становится Софией, наделяющей его вещим знанием<sup>41</sup>.

Гностико-неоплатонические вариации на эротическую тему взлета души, слияния с бесконечностью и влечения к божественному абсолюту повсеместно присутствовали и в писаниях святых отцов, и в теософии, и, наконец, в ро-

<sup>40</sup> Д. Зелдин пронизательно подметил в «Мертвых душах» мотив Фаворского света, указав также на мистическую природу движения тройки (хотя и воздержался от более конкретного изучения вопроса). См.: *Zeldin Jesse*. Op. cit. P. 190—191.

<sup>41</sup> Именно такую «софиологическую» семантику содержит странный, казалось бы, образ, непосредственно предшествующий тираде о беспредельной мысли: «И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже *главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями*» (VI, 221). Я нахожу здесь любопытный отклик на один шаблонный мотив масонского неоплатонизма, замешанный на Библии: Ср.: «Ибо *Премудрость есть пар* славы силы Божией, чистое *излияние* славы Всемогущего Бога» (*Эккартсгаузен* К. Указ. соч. Ч. 1. С. 206).

мантической литературе — от ее «поэтического экстаза» до любовной лирики, о генетической связи которой с «Федром» напомнил в 1836 году Шевырев.

Любовь — «отчизна души», говорит гоголевский Платон. Неосознанно подчиняясь древнейшей традиции, адаптированной романтизмом, Гоголь под платоновскими идеями подразумевает порождаемые логосы — мысли Бога, под стремлением в мир сверхчувственных сущностей — ностальгию по «эфирному лону». В «Мертвых душах» земное отечество отождествлено с небесным. Этой позитивно-ностальгической мистике Руси сопутствует пафос отрицания, отвержения ею прочего мира. Русь сама обращивается тройкой, сплошным становлением, снимающим, разрушающим все земные преграды: «И что-то страшное заключено в сем быстром мелькании, где не успеваешь означиться пропадающий предмет». «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа» (VI, 246—247). Так Гоголь решил проблему, поставленную русской историсофией 30—40-х годов: русская идея есть сама беспредельность, непреодолимость, то есть романтическая идея как таковая.

Став глашатаем мистической Руси, Гоголь вместе с тем взял на себя миссию практического наставника реальной, земной России — миссию, столь знакомую нам по назидательно-аллегорическим романам XVIII века. Идущая от них тема обретения мудрого душеспасительного слова как отражения «слова внутреннего» трансформировалась у Гоголя в романтическое представление о назначении поэта.

В том же 1836 году, когда вышла «Теория поэзии», Шевырев напечатал и свою «Историю поэзии» (ц.р. от 21 декабря 1835 г.), высоко оцененную Гоголем (см.: VIII, 199). В ней он писал: «Я желал бы уловить в слове народа тайную мысль его, центр всех его действий; я желал бы подслушать в его слове этот основной звук души, который взят им из глубины ее и который он верно проводит в общей гармонии всего человечества. Всякий поэт истинный, поэт, понятый своим народом, непременно улавливает этот звук и за весь народ свой выражает в слове его душу»<sup>42</sup>. Романтический глас народа, замещаая собой внутреннее слово масонских мистиков XVIII века, функционально продолжал тяготеть к нему. Руководством к действию для Гого-

<sup>42</sup> История поэзии: Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева. М., 1835. Т. I. С. 44.

ля и здесь продолжал служить платоновский «Федр», но изложенная в нем теория красноречия соединилась в «Мертвых душах» с христианско-неоплатонической концепцией воскрешающего Логоса в ее романтическом оформлении. Запечатлевая психическую типологию народа во всей ее емкости — от непечатного слова, услышанного героем по дороге, до «бесконечной песни», — Гоголь хотел огласить свое ответное, созидательно-преображающее слово поэта-романтика, суля России «величавый гром других речей» (VI, 135). Право поучать и пророчествовать обуславливалось предварительным самоанализом, а равно и познанием души будущих слушателей; оттого «Мертвые души», с одной стороны, — история «собственной души» и «душевная правда» автора (VIII, 292, 294), с другой — вывод из его наблюдений над языковым, психологическим и социальным состоянием России. Это даже не книга, а живая речь, и перед ее будущими русскими героями, обещает Гоголь, «мертвыми покажутся... все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом!» (VI, 223). Идеал Гоголя — плодотворный диалог с читателями, получающими статус критически настроенных вопрошателей и собеседников. Писатель должен учиться у «людей, занятых делом самой жизни» (VIII, 287). Душа России отзовется в слове, обращенном к нему, автору «Мертвых душ». Понятна мера его разочарования по выходе поэмы: «И хоть бы одна душа подала голос! А мог всяк. И как бы еще умно!.. По поводу Мертвых душ могла бы написаться всей толпой читателей *другая книга, несравненно любопытнейшая Мертвых душ, которая могла бы научить не только меня, но и самих читателей*» (VIII, 287).

Все это взято из традиции «Федра», всегда воспринимавшегося в качестве одного из важнейших руководств по античной риторике. Размышляя о красноречии, Сократ говорит о преимуществе живого слова перед письменным. Настоящее творение — «сочинение, которое по мере приобретения знаний пишется в душе обучающегося». Это «живая и одушевленная речь знающего человека, отображением которой можно справедливо назвать письменную речь» (276ab). Любитель мудрости составляет «свои произведения, зная, в чем заключается истина, и может защитить их, когда кто-нибудь станет их проверять, и <...> способен устно указать слабые стороны того, что он написал» (278c). «*Взяв подходящую душу, такой человек со*

знанием дела насаждает и сеет в ней речи, способные помочь и самим себе и сеятелю, ибо они не бесплодны, в них есть семя, которое родит новые речи в душах других людей, способные сделать это семя навеки бессмертным» (277а). Для Гоголя бессловесность читательской массы — устрашающий знак ее духовной мертвости. Продолжая сетовать на судьбу поэмы, он восклицает: «И хоть бы одна душа заговорила во всеуслышанье! Точно, как бы вымерло все, как бы в самом деле обитают в России не живые, а какие-то мертвые души».

Влияние «Федра» сказалось и в другом. «Поскольку сила речи заключается в воздействии на душу, — замечает Сократ, — тому, кто собирается стать оратором, необходимо знать, сколько видов имеет душа: их столько-то и столько-то, они такие-то и такие-то, поэтому слушатели бывают такими-то и такими-то <...> Таких-то слушателей по такой-то причине легко убедить в том-то и том-то такими-то речами, а такие-то <...> с трудом поддаются убеждению <...> Все изученные им виды речей — сжатую речь, или жалостливую, или зажигательную — ему следует применять вовремя и кстати» (271с—272а). Столь виртуозное умение принаравливать к душе того или иного слушателя Гоголь подарил Чичикову: между прочим, платоновское количество видов души он иногда заменял количеством душ, принадлежащих чичиковским собеседникам: «Прежде всего расспросил он, сколько у каждого из них душ крестьян <...> а потом уже осведомился, как имя и отчество» (VI, 16). «В разговорах <...> он очень искусно умел польстить каждому» (VI, 12). «О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил о лошадином заводе <...> говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах» (VI, 17). Накопленный психологический опыт Гоголь пытался употребить и в своих письмах, включая те, что были опубликованы в «Выбранных местах», этом опыте сакрализованного всероссийского наставничества. Сообразуя поучение с характерами адресатов, он зачастую просто давал им индивидуализированные инструкции в стиле некой положительной чичиковщины. В сущности, сами «Мертвые души» призваны были служить обширной памяткой по типологии душ.

Вряд ли здесь стоит напоминать, что гоголевская поэма обрела парадигматическое значение для русской культуры.



Но если сегодня мы продолжаем говорить о неизбывных неоплатонических тенденциях русского философствования, а с другой стороны — о его глубокой зависимости от отечественной литературной традиции, то применительно к Гоголю эта зависимость вскрывается как смутное и опосредованное возвращение рефлектирующей русской мысли к ее деформированному первоисточнику — Платону.

## Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах»\*

Настоящая статья представляет собой дополнения к теме отрицательной теологии у Гоголя, затронутой мною ранее, среди прочего, в связи с пейзажной риторикой «Мертвых душ»<sup>1</sup>. Речь идет о знаменитом отрывке:

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные дерева и плющи, вросшие в дома, в шуме и вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громящиеся над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющом и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса. Открыто-пустынно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и

---

\* Русский текст. 1995. № 3.

<sup>1</sup> *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 403 сл. Об отрицательной теологии у Гоголя см.: *Tschizewskij D. Gogol: Artist and Thinker // Tschizewskij D. Gogol. Turgenew. Dostoevskij. Tolstoj: Zur Russischen Literatur des 19 Jahrhunderts / Forum Slavicum. Bd. 12. München, 1966. S. 95 ff*, а также: *Гончаров С.А.* Творчество Н.В. Гоголя в традиции учительной культуры. СПб., 1992; *Spieker S. Gogol's via negationis: Aesthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in Arabeski // Wiener Slawistischer Almanach. 1995. Bd.*

ширине твоей, от моря и до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..»

Подобные обращения к России восходят к очень давней классицистской традиции, включавшей сюда непременно восхищение размерами отечества и мотив некой «мысли» о его величии, внушаемой открывшимся простором. Уже Тредиаковский в «Стихах похвальных России» (1728, опубл. в 1752) выносит точку зрения замороженного созерцателя, как будет позднее у Гоголя с его «прекрасным далеким», вовне, в чужеземное отдаление, увязывая патриотическую «мысль» с ностальгической печалью: «Начну на флейте стихи печальны, / Зря на Россию чрез страны дальны: / Ибо все днесь мне ее доброты / Мыслить умом есть много охоты. / Россия Мати! свет мой безмерный! / Позволь то, чадо прошу твой верный»<sup>2</sup>. В начале XIX века, если не ранее, такие панегирики, выдержанные во втором лице, появляются и в русской прозе: констатация громадных пространств империи здесь также настраивает повествователя на восторженные «мысли». Ср., например, у И.П. Пнина в «Опыте о просвещении относительно к России» (1804): «Россия! К тебе стремятся все мои желанья! Дражайшее отечество! *Какие восхитительные мысли обширность твоя рождает в воображении, тебя созерцающим!* Твой скипетр объемлет полсвета <...> Благословенная Россия!»<sup>3</sup>

В гоголевскую эпоху прозаические гимны более или менее персонифицированной России — уже общее место

<sup>2</sup> Тредиаковский В.К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 60.

<sup>3</sup> Цит. по: Русские просветители: От Радищева до декабристов. М., 1966. Т. 1. С. 192.

в риторике «официальной народности»<sup>4</sup>. Но значение «мысли» существенно изменилось — теперь она трансформируется в национальную «идею». Вдохновляясь гегелевской историософией и общеевропейскими романтическими исканиями, патриотические писатели призывают к национальному самопознанию — то есть к постижению этой русской идеи, трактуемой как особое, величественное назначение России в общем строе мировой жизни. Наследуя все достижения Запада, Россия стремительно его обгоняет. Сама обширность империи обращается теперь в романтическую бесконечность, сулящую, в свою очередь, бесконечность национального триумфа, прозревая который, охранительная риторика захлебывается в экстазе и путается в определениях: «Теперь взгляните на поприще, предоставленное русскому народу! Взор теряется, не достает числ, *бесконечность рвется за пределы идеи*». Суть дела в том, что «История отказалась от Запада <...> Тогда как в России, под сению благодатного Самодержавия, руководимая опытным Правительством, жизнь в полном цвете, видоизменяется во все формы европейской и пребывает в существе своем отдельно, самобытною...»<sup>5</sup>

В принципе представление о российском триумфе должно было получить тут два направления, в зависимости от того, к настоящему или грядущему он приурочивался. Если считать, что Россия уже опередила Европу, то оставалось лишь живописать ее нынешнее процветание, просто продлевая его в ту же бесконечность. Но тогда пропадал весь пафос напряженного состязания с Западом, и благоденствие России обретало черты застывшей утопии, слишком уж контрастировавшей и с романтическим активизмом, требовавшим новых свершений, и, главное, с реальным состоянием страны, которое могло внушить скорее элегическую грусть, чем экзотические комплименты. В то же время, эффектно выглядел именно контраст между пустынным обликом гигантской страны и ее внутренней динамикой как неустанным заполнением и преобразованием необжитых пространств. Поэтому у романтиков официального толка образ России словно раздваивался: наряду с казен-

<sup>4</sup> Об «официальной народности» см., среди прочего, у изобретателя этого термина: *Пыпин А.Н.* Характеристики литературных мнений от 20-х до 50-х годов. Изд. 4-е. СПб., 1909. С. 113—115.

<sup>5</sup> *Зиновьев А.* Взгляд на русскую историю // *Телескоп*. 1833. Ч. 17. № 20. С. 503.

ной темой изобильного процветания государства популярной становится и картина внешней бедности, пустынности и неприятности родины, сопряженная с ее запоздалым, но теперь зато неудержимым развитием. Между пустыньностью, тусклостью, непроявленностью Руси и последующим ее апофеозом устанавливается отношение антиномической преемственности, под которое подводится сложная концептуальная основа. Ср., допустим, у молодого Каткова (1839), проецирующего эту тусклость на всю изначальную историю родины:

«Взгляд на древнейшую русскую историю пробуждает в душе томительное чувство. В самом деле, унылое зрелище представляется взорам позади нашего исполина [русского народа. — *М.В.*]. Далеко, далеко тянется степь, далеко — и, наконец, исчезает в смутном тумане... Там, в той туманной дали чуть заметно показываются какие-то неопределенные, безразличные призраки; там так безотрадно, так пусто; колорит такой холодный, такой безжизненный <...> Нам так холодно становится, так томительно сжимается сердце, когда мы обернемся назад и сквозь туман будем смотреть туда, где наша степь сливается с небом. Но степь тем заметнее оживает, чем ближе к нам; в ней возникает движение».

Речь, однако, пока идет вовсе не о подлинном оживлении или обнадеживающей эволюции русского исторического бытия. Просто унылый мертвенный хаос в какой-то момент сменяется еще более мрачным хаотическим движением:

«Но эта жизнь страшнее смерти — судорожное трепетание агонии; этот народ кружится в диком хаосе, без всякого сознания <...> все перепутано, все перемешано... Черная, непроницаемая туча повисла над хаотическим брожением; все подернулось мраком, в котором тонет наше зрение, потерявшее всякую опору... И только на передних планах мрак начинает редеть, небо проясняется <...>

А между тем солнце озарило дивное зрелище, озарило дивную монархию, какой еще не видало человечество. Откуда, как возникла она? Каким чудом так внезапно, так неожиданно из хаоса и мрака возник этот исполинский организм, атлетически сложенный, раскидавшийся своими мощными членами во все концы мира?

Нам кажется, что все дело русской истории состояло в постепенном заготовливании материалов великого здания: сначала в постепенном вырабатывании частей, потом в постепенной организации, в постоянном сочетании этих частей в одно исполинское тело, в которое вдохнул душу гений Петра Великого, начавшего собой новый, уже светлый период русской истории»<sup>6</sup>.

Этот сумрачный хаос, в обеих стадиях, восходит, конечно, к первобытному библейскому хаосу: «Земля же была безвидна и пуста [в славянском тексте “невидима и неустроена”. — М.В.], и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою». Ясно, что «солнце» в катковской метафоре выполняет функцию библейского света, с создания которого Бог начинает сотворение мира и человека.

С хаосом в охранительной риторике отождествлялась древнерусская феодальная раздробленность, а также главным образом социальная и моральная сумятица Смутного времени, претворяемая в монархический космос с воцарением династии Романовых. Но место подлинного российского демиурга, по известной традиции XVIII века, занимал в патриотической литературе николаевского периода, и у Каткова в частности, именно Петр Первый, приведший Россию «из небытия в бытие». Ср., скажем, у Кукольника, который рисует «пророческий» переход от спасительного избрания Михаила Романова к царствованию Петра, показанного в чисто религиозных тонах: «Обратия! Смотрите: это Он! / Величием безмерным осиянный! / На море стал могучею пятой <...> / Земля дробит от тяжести Его, / А небеса Его главу вмещают! / Неизмерим сей русский полубог! / В объятиях Он сжал Святое Царство, / Покровом обвивая многоценным / Для нас еще непостижимых благ!» («Рука Всевышнего отечество спасла...», 1832, опублик. в 1834 г.)<sup>7</sup>. Следуя поэтике XVIII века, Пушкин во вступлении к «Медному всаднику» развертывает сюжет о том, как Петр-демиург своими «думами» и волей преобразует библейский хаос («пустынные волны», болота, туман и пр.) в цветущий вселенский град, разделив воду и сушу; старая метафора, использованная Кукольником — «На море стал могучею пятой», — видоизменяет-

<sup>6</sup> Цит. по: Неведенский С. Катков и его время. СПб., 1888. С. 27–28.

<sup>7</sup> Кукольник Н. Рука Всевышнего отечество спасла. СПб., 1834. С. 102–103.

ся в аллюзию на библейскую «твердь»: «Ногою *твердой* стать при море».

В имперской риторике мотив Петра-исполина увязывался, как мы уже видели у Каткова, с идущей от Ломоносова соматической аллегорикой России и с не менее традиционным образом русского народа-«богатыря», унаследованным в «Мертвых душах». «Богатырь» этот, как и сама страна, пребывал ранее в непрявленном, латентном состоянии; отсюда и постоянная тема его дремотного бездействия, от которого героя, как сказочного Ивана или былинного Илью-Муромца, пробуждает могучий двойник — Петр Великий (замещаемый в лирических пассажах гоголевской поэмы самим автором — провидцем и магом). Народ-исполин и его вдохновенный монарх суть как бы образ и подобие друг друга. Ср. хотя бы у Белинского в «Очерках Бородинского сражения Ф. Глинки»: «Илья тридцать лет сидел сиднем, а на тридцать первый погулять пошел»; «С самой эпохи татарского ига Россия была оторвана от европейского мира <...> И вдруг исполин, *ростом и силой вровень с ней*, поставил ее на ноги, разбудил от вековой дремоты, и она встала и пошла».

Имперско-космогонический процесс у Каткова завершается, подобно библейскому, сотворением Адама — вселенского россиянина, «раскидавшегося своими мощными членами во все концы мира». (Ср. апокриф о сотворении Адама из земли, взятой «со всех четырех концов» мира.) Император Петр (а в риторике 1830-х гг. и его преемники, вплоть до николаевского «мудрого правительства») пробуждает этого «русского исполина», или, по Каткову, вдыхает в него «душу живу», как вдохнул в Адама «душу живу» Бог (Быт. 2:7). И наконец, подобно библейскому Адаму, русский исполин должен овладеть всем сотворенным миром.

Столь популярная в николаевскую эпоху мысль о России как о законной наследнице не только римской и византийской, как это рисовалось еще в XVIII столетии<sup>8</sup>, но и всей вообще мировой цивилизации сливалась с канонической религиозно-национальной утопией «Святого царства», с представлением о России как о заместительнице

<sup>8</sup> См., в частности: *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Отзвуки концепции «Москва третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко // *Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн, 1992. Т. 3. С. 201—212.

древнего богоизбранного Израиля, утратившего святость; с точки зрения русских националистов (Краевский и др.), православная патриархальная и самодержавная Русь в таком же отношении преемственности находится к инославному Западу, погрязшему в раздорах, вольнодумстве и «конституциях». Для этого противопоставления сакрального и мирского, как мы далее увидим, и мог пригодиться более реалистический показ унылой скудости бесконечного государства, парадоксально вселяющей, однако, надежду на безмерность его грядущих успехов.

Говоря о тоскливых русских песнях, Катков переносит изображение пустой степи из допетровской эпохи на современную ему Россию: «В жизни русской души вы встретите или пасмурное ненастье, осеннюю погоду ее родного климата, или белую зимнюю даль, нескончаемо и пусто разметающуюся во все стороны». Безрадостные ландшафты, однако, не слишком сочетались с декларацией достигнутых успехов, и понятно, что западник Чаадаев связывал их с современным обликом России (в первом «Философическом письме») более настойчиво, чем представители уваровского направления; однако с официальными патриотами его роднит общая вера в то, что именно отсталость и скудость России, разворачивающей свои нерастраченные силы, открывает ее навстречу всему богатству мировой культуры (см., например, «Апологию сумасшедшего»). Как писал Шевырев о европейских народах, «в их ветхой опытности заключается, может быть, и богатство их и немощь; в нашей молодой свежести наша нищета и надежда»<sup>9</sup>. То было соперничество между Ветхим Заветом Запада и Новым Заветом юной России.

Так рассказ о российском хаосе, претворенном в монархический космос, перетекал в тему сакральной нищеты русских просторов, вызывавшую совсем иные — уже не ветхозаветные, а христианско-романтические ассоциации. Нашупывая возможный компромисс между двумя этими историософскими моделями, охранительная риторика инстинктивно приближалась к отождествлению пустой и бесцветной русской бесконечности с мистическим абсолютом, с Ничто как скрытым потенциалом всей полноты бытия. Само собой, такое сближение поощрялось аскетическим и апофатическим идеалом православия, который столь же внушительно контрастировал с западной католической

<sup>9</sup> Шевырев С. История поэзии. М., 1835. Т. 1. С. 12.



пышностью, сколь бесцветные и холодные русские равнины — с ботаническими ландшафтами и архитектурными красотами зарубежной Европы. В «климатическом» аспекте эту антитезу обозначил еще в 1810 году С.А. Ширинский-Шихматов: «На все природы южной неги / Не променяем наши снега / И наш отечественный лед» («Возвращение в отечество любезного брата моего...») — и она, при мощном содействии поэтики 1830-х годов, и прежде всего Гоголя, станет парадигмой для русской культуры, вплоть до Блока и позднего Маяковского, у которого в поэме «Хорошо!», по той же тредиаковско-шихматовской модели, противопоставление поддерживается мотивом пребывания на чужбине и возвращения на благословенную родину: «Землю, где воздух, сладкий как морс, / бросишь и мчишь, колеса, — / но землю, с которой вместе мерз, / вовек разлюбить нельзя»; «Из нищей нашей земли кричу: / — Я землю эту люблю!». Столь же обязательным (в том числе для автора «Мертвых душ») оказался и другой, вынесенный из XVIII века, горделивый вывод шихматовского героя: «Исследовав страны другие, / Тебе вверяет вновь свой век, / О мать любезная Россия! / И громко суд такой изрек: / Подобно как Иван Великий / Превыше низких шалашей, / Так росс возносится душой / Превыше царств Европы дикой, / И дивен высотой чувств!»<sup>10</sup>.

Итак, «лед» компенсируется прежде всего духовным превосходством России над Западом (впрочем, сам Шихматов еще воздерживается от воспевания сакральной нищеты, предпочитая ей имперские амбиции). Превосходство же предопределено религиозными добродетелями отечества, которым много внимания уделяется и в патриотической словесности 1830-х годов, видевшей в России новый, христианский Израиль. Смирная русская пустыня отдавала пустыню православной, открытой для духовных созерцаний. Этот «православный» пейзаж, поданный через отрицательные определения, который я предложил назвать *отрицательным ландшафтом*, Гоголь мог встретить в романе И.И. Лажечникова «Басурман» (1838), где отвергаемые «виды» принадлежат к языческо-романтическому, оссиановскому ряду:

«Вас не поразят здесь дикие, величественные виды, напоминающие поэтический мятеж стихий <...> вы не увидите

<sup>10</sup> Цит по: Поэты 1790—1810 гг. Л., 1971. С. 415.

здесь грозных утесов <...> вы не увидите векового дуба, этого Оссиана лесов <...> Нет, вас не поразят здесь эти дикие, величественные картины».

Следует сакральная альтернатива, поддержанная сентименталистской инерцией:

«Скромная речка <...> смиренный лепет вод ее <...> все напоминает по вашему пути, что вы идете в духовную обитель»<sup>11</sup>.

Незатейливость и неяркость плоского отечественного ландшафта словно воплощали смиренное послушание народа, который именно за счет своего благочестия обретал и накапливал богатырскую мощь; внешняя бедность и триумфальное движение несколько противоречиво дополняли друг друга<sup>12</sup>.

За несколько лет до Гоголя М.Н. Загоскин в романе «Тоска по родине» (1839) придает этому отрицательному ландшафту соответствующую трактовку, соединив в общий православно-патриотический комплекс смиренную неброскость страны с ее необъятными просторами и стремительным развитием; тут содержится та же уверенность в способности России обогнать прочие государства, что и у Гоголя в заключительных строках тирады о птице-тройке:

«О, милая моя родина! [Ср. обращение к «Руси» в «Мертвых душах». — М.В.] На полях твоих, обширных, как целые царства, не растут померанцевые деревья [ср. «виноградные сучья» и «розы» у Гоголя], небеса твои часто покрываются тучами, но ты гостеприимна, спокойна и счастлива; ты не гордишься земным своим просвещением, но ты любишь Бога и Помазанников Его, Православных Царей Русских. Тебя упрекают, что ты отстала от дряхлеющего запада, — тем лучше: он отживает свой век, а ты начинаешь только чувствовать всю твою силу, юная царица севера, благочестивая, самобытная Русь...»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 547—548.

<sup>12</sup> Ср. враждебное пародирование этой символики в анонимном стихотворении «Родина» сер. 1820-х гг.: «Природа наша, точно, мерзость: / Смирненно плоские поля — / В России самая земля / Считает высоту за дерзость». Цит. по: Хрестоматия по русской литературе XIX века. М., 1938. Ч. 1. С. 128.

<sup>13</sup> Загоскин М.Н. Полн. собр. соч.: В 2 т. СПб., 1902. Т. 2. С. 916.

Итак, Гоголь вовсе не был изобретателем отрицательного ландшафта, но зато только он в полной мере сумел реализовать заложенные в нем эффекты. «Открытую пустынную», невыразительность, бескачественность русских равнин он отождествил с неоформленностью, неясностью платоновского царства идей, куда возносится в «Федре» колесница души<sup>14</sup>. Вместе с тем отрицательный показ бесконечной страны есть, одновременно, патриотический вариант негативной теологии, в которой искомый абсолют дается только через снятие любой локализирующей данности — в данном случае, через отвержение европейского рельефа с его языческими соблазнами.

Если Гоголь и его предшественники вдохновлялись в своих антитезах, как сказано, православной аскетически-апофатической традицией, то сама эта традиция коренилась в египетском (коптском) христианстве, к которому — при византийском посредстве, — собственно, и восходит противопоставление сакральной пустыни осуждаемому аграрному и прочему великолепию. В «собеседованиях» египетских отцов, собранных в первой трети V века преподобным Иоанном Кассианом, содержится следующее наставление аввы Авраама:

«Нам не безызвестно, что в наших странах есть некоторые приятные, уединенные места, в которых благодать или плодородие садов, обилие яблок доставили бы потребное для нашего пропитания при малом труде телесном <...> Но отвергнув все это и презрев все удовольствия этого мира, мы довольствуемся только этими некрасивыми местами, страшную пустынную этого уединения предпочитаем всем удовольствиям и не сравниваем каких бы то ни было богатств плодородной почвы с этими солончаками песков». И далее: «Блаженный Антоний <...> наставил и нас своим учением и примером, чтобы мы избегали <...> всякой красоты всякого обиталища; и чтобы некрасивые местности песчаные, по природе солончаковые, и области, иссохшие от соляного наводнения <...> мы предпочитали всем богатствам этого мира»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Подробнее об этом см.: *Weiskopf M. The Bird Troika and the Chariot of the Soul: Plato and Gogol // Essays on Gogol // Logos and the Russian Word. Evanston (Ill.), 1992. P. 133–142. [Trans. Priscilla Meyer.] Русский текст («Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь») см. выше.*

<sup>15</sup> Писания преподобного отца Иоанна Кассиана Римлянина / Пер. с латинского. Изд. 2-е. М., 1892. С. 608, 616.

Это и есть отдаленный источник христианско-большевистской дихотомии Маяковского из «Хорошо!»: «Я видел места, где инжир с айвой / росли без труда у рта моего, — / к таким относишься иначе. / Но землю, которую завоевал / и полуживую вынянчил <...> / с такою землею пойдешь на жизнь, / на труд, на праздник и на смерть!»

Кульм пустыни, противопоставленный природному и плотскому, безбожному изобилию, был издавна подхвачен в России и духовным фольклором. Особый интерес в этом отношении представляет для нашей темы знаменитый духовный стих об Иоасафе-царевиче (восходящий, как известно, к буддистским источникам), где дается разговор Иоасафа с пустыней, также предвосхищающий декларации Маяковского и Гоголя:

Прекрасная ты пустыня,  
Любимая моя мати!  
Не могу я на свое царство зрети,  
Ни на свою каменну палату  
И на свою казну золотую!  
<...>  
Гнилая колода  
Лучше царского яства,  
Испивать болотную водицу —  
Лучше царского поила!  
<...>  
А хочу я пребыть во пустыне  
<...>  
Прекрасная мать-пустыня,  
Хоша придет мать-весна красная  
И лужья-болота разольются,  
И древа листьями оденутся,  
И запоют птицы райски  
Архангельскими голосами, —  
Не прельщуся я на все благовонные цветы  
<...>  
И не буду взирать на вольное царство,  
Из пустыни я вон не изыду  
И тебя, мать прекрасная, не покину!<sup>16</sup>

Обращение Гоголя к Руси, в одушевленном, софийном облике которой тоже угадываются приметы матери или

<sup>16</sup> Цит. по: Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI—XIX веков. М., 1991. С. 156—158.

даже невесты (см. ниже), представляет собой примечательное соединение в магическом и романтическом контексте эпохи (шеллингианское созерцание, выявляющее внутреннее тождество субъекта и объекта) вышеупомянутой классицистско-патриотической и православной традиции с этим народно-религиозным олицетворением пустыни. Между тем увековеченный именно Гоголем синтез Руси с нищей, хотя и благословенной пустыней существенно расходился с главенствующей перспективой романтического национализма, который вынашивал мечты о благоустройстве русских просторов. Пустота бесконечной России была как бы гарантом ее бесконечного же заполнения всеми достижениями цивилизации; то есть «пустыня» была некой идеальной стартовой площадкой, а вовсе не конечной утопией националистических устремлений, при всей их благочестиво-православной окраске. Соответствующее противоречие, живо ощущавшееся и самим Гоголем, нашло у него четкое выражение во втором из «Четырех писем по поводу “Мертвых душ”» (1843), включенном в «Выбранные места из переписки с друзьями» — книгу, проникнутую пафосом усердного труда и здравого смысла. Русская пустынность трактуется здесь уже без всякого религиозного и прочего энтузиазма, просто как варварская, доисторическая стадия, как тоскливое отлучение от мировой культуры. Демиургический подвиг Петра тут, по сути, отрицается, вопреки его официальному «богатырству».

«Кому, при взгляде на эти пустынные, доселе незаселенные пространства, не чувствуется тоска, кому в заунывных чувствах нашей песни не слышатся болезненные упреки ему самому <...> тот или уже исполнил свой долг, как следует, или же он нерусский в душе. Разберем дело, как оно есть. Вот уже почти полтора года лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал нам все средства и орудия для дела, и до сих пор остаются так же грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто мы до сих пор еще не у себя дома, не под родною крышею, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге и дышит нам от России не радушным родным приемом братьев, но какой-то холодной, занесенною вьюгой почтовою станцією, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: “Нет лошадей”!»

Нетрудно заметить, что перед нами дышащая печальной иронией автоаллюзия на триумфальный образ Руситройки, мчащейся по бескрайним просторам. Но и сами эти просторы толкуются уже по Чаадаеву, в виде скрытой цитаты из 1-го «Философического письма»:

«Все как будто на ходу. Мы все как будто странники. Нет ни у кого даже семейного средоточия; нет ничего, что бы привязывало, что бы пробуждало наше сочувствие, расположение; нет ничего постоянного, неперменного: все проходит, протекает, не оставляя следов ни на внешности, ни в нас самих. Дома мы будто на постое, в семействах как чужие, в городах как будто кочуем», и т.д.<sup>17</sup>

Единственное решение для позднего Гоголя состояло в том, чтобы привести тему в согласие с идеалом «официальной народности», всецело спроецировав его на будущее, то есть в том, чтобы рассматривать сакральную русскую пустыню не как чистое отрицание всего мирского, а в качестве необъятногоместилища для грядущих богатырских «дел», долженствующих обрести предметное, пространственное выражение. В этом духе он и интерпретирует теперь лирические пассажи поэмы, принимая на себя демиургическую функцию, которую принято было приписывать Петру:

«И те же пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором своего пространства, широким поприщем для дел. От души было произнесено это обращение к России: “В тебе ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться ему?”»

В иную, советскую, эпоху Маяковский освободит переход от «нищеты» к триумфу от гоголевского печального скепсиса, вернув державную тему «богатства» к ее одическим истокам: *«Я планов наших люблю громады, / размаха шага саженьи. / Я радуюсь маршу, которым идем / в работу и в сраженья»*. Самого Гоголя такой же путь вполне закономерно привел к бюрократической утопии «Выбранных мест...» и к аграрной идиллии второго тома «Мертвых душ», где уже в начальных строках книги бесконечная Русь

<sup>17</sup> Перевод «Телескопа». Цит. по: Чаадаев П.Я. Полн. собр. соч. и избр. письма. Т. 1. С. 648.

сжимается в тот самый красочный горный ландшафт, который ранее ей противопоставлялся.

Выше уже говорилось, что роль Петра-демиурга повествователь-визионер принимает на себя еще в лирических отступлениях первого тома. Резюмируя нашу тему, остается уточнить, что в этих пассажах представлен — весьма архаический по своему религиозному генезису — брачный союз между витающим в небесах повествователем, занимающим место божества, и Русью, поданной в женском обличье. Действительно, соответствующий пассаж содержит все символические черты сакрального соития. Напомним, что здесь говорится о выдержанных в чисто эротических тонах призывном взгляде и песне Руси, обращенных к созерцателю:

«Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзает и стремятся в душу, и вьются около моего сердца? Русь! чего ж ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..»

Далее развивается та же эротическая семантика (сплетенная с темой Бога и Моисея из библейского рассказа о Синайском откровении):

«И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, чреватое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться бесконечной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь в глубине моей; неестественной властью осветились мои очи».

Разумеется, «дожди» (наряду с библейской символикой дождя-слова) имеют здесь четкую эротическую коннотацию; рождение «мысли» перекликается с мифом о возникновении мудрой Афины из головы Зевса, связанного с теми же тучами и дождями; но это рождение само проецируется — в следующей фразе — на грядущего богатыря как на плод брачного союза между Русью и Автором.

Последний выполняет тут функцию все того же одического Петра, ибо мотив брачного союза между императором и Русью действительно содержался в официозных панегириках классицистской школы. У ранее упомянутого Ширинского-Шихматова в «лирическом песнопении» «Петр Великий» мы читаем о том, как царя принимает Москва: «*Приемлет и объемлет лоном / Спасителя полных царств*»<sup>18</sup>. Теперь это царство «объемлет» другого супруга — самого Гоголя.

---

<sup>18</sup> Указ. соч. С. 411. Правда, у Ширинского-Шихматова упоминание о потомстве («богатырь» Гоголя) предусмотрительно отделено и предшествует эротической сцене, а не следует за ней: «Младенцы, у сосцов висящи, / Очами vessлят Петра» (Там же. С. 410).



## Время и вечность в поэтике Гоголя<sup>1\*</sup>

В статье о русской поэзии, вошедшей в состав «Выбранных мест из переписки с друзьями», Гоголь приписывает Державину упорное стремление «начертить образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками». Трудно, вероятно, подыскать более точное определение для вражды самого Гоголя к времени, которое нередко запечатлевается у него, как и в этой отсылке к Державину, в индивидуализированных, как бы одушевленных «веках» — то есть в *зонах* античной и христианской традиции. И в «Арабесках» и в поздней публицистике он, под очевидным влиянием новозаветных обличений «князя века сего», «сынов века сего» и т.п., неустанно порицает свой собственный, «жалкий», «раздробленный», «ничтожный» эон — XIX век.

Герой «Записок сумасшедшего» в своих экстравагантных датировках разрушает всякое подобие темпоральной упорядоченности — дни, месяцы, годы; сперва он вырывается из постылого XIX века в «год 2000-й», затем, в заключительной записи, — в ахронное никуда, соотнесенное с метафизическим освобождением. И здесь, и в тирадах насчет «веков» совершенно очевиден концептуальный источник гоголевской антитемпоральной агрессии, находящей опору в гностическо-теософской ненависти к времени, к эонам — «темницам» духа. Соответствующие взгляды еще в александровскую эпоху широко распространялись в России (масоны, Экартсгаузен и пр.), и их воздействие

---

\* Гоголевский сборник. Под ред. С.А. Гончарова. СПб., 1994. Вып. 2.

<sup>1</sup> Настоящая статья выросла из моих наблюдений 1970-х годов, а равно из более поздних материалов, собранных для книги о Гоголе, но большей частью в нее не включенных по соображениям композиции. См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

живо ощутимо у многих русских поэтов романтической эпохи — от Ф. Глинки с его временем-«клеткой» до Бортнянского («На что вы, дни! Юдольный мир явленья...»).

Специфика Гоголя заключалась тут, с одной стороны, в необычайной интенсивности этого настроения, а с другой — в том, что неприятие времени, воля к его преодолению носили у него не только «умышленный», идеологический характер, но коренились в каких-то глубинных психических слоях его творческой личности, обретая выражение в самых разных произведениях, не связанных единой идеологической установкой. Среди прочего, мотив старения, смерти и тлена, которые несет с собой время, является по-настоящему сквозным у Гоголя (хотя и осложняется смежным позитивным мотивом возмужания, зрелости, библейской «насыщенности днями»). В начале своего творческого пути, в «Сорочинской ярмарке», он рисует зловещий образ времени — «неумолимого парикмахера», дополненный портретами старух — «безжизненных автоматов», а спустя много лет, в «Выбранных местах...», завершает картину деградации человека образом железной «ведьмы-старости».

В историко-эстетических экскурсах «Арабесок» намечена некая иерархия времен: предпочтение, в манере романтизма, отдается, конечно, притягательной древности и готическому Средневековью, но и здесь встречаются исключения, когда речь заходит, к примеру, о русской или византийской истории. Так, статья «Взгляд на составление Малороссии» открывается восклицанием: «Какое ужасно-ничтожное время приставляет для России XIII век!» Ничтожность его — в раздробленности и мелочности жизни, в «хаосе браней за временное, за минутное», роднящей XIII столетие с XIX. Далекое прошлое чарует Гоголя своей стихийной, органической мощью, целостным и величественным духом, еще не разъятым мертвящей аналитической цивилизацией. И как бы во внутреннем согласии с тем же идеалом органической целостности, с самим духом ушедших веков, Гоголь — исторический писатель сплошь и рядом пренебрегает их хронологическим членением, беззаботно смешивая, допустим, в «Тарасе Бульбе» три столетия<sup>2</sup>. Исторический фон в «Вечерах...», за некоторыми существенными исключениями, уже тяготеет к той

<sup>2</sup> Об этом, со ссылкой на Гиппиуса, напомнил Литтл, говоря о романтической поэтике «Тараса Бульбы»: *Little T.E. Gogol and Romanticism // Problems of Russian Romanticism. Aldershot (England), 1986. P. 103.*

же принципиальной хронологической размытости и снятию темпоральных барьеров, что и в более поздних «Записках сумасшедшего», где говорилось: «Числа не помню. Месяца тоже не было» и т.п. Ср. показ прошлого в «Пропавшей грамоте»: «Эх, старина, старина! Что за радость, что за разгулье падает на сердце, когда услышишь про то, что давным-давно, и года ему и месяца нет, деялось на свете!» В первом случае, как уже говорилось, перед нами идеологическая концепция — теософское освобождение от уз времени (мотивируемое безумием героя), во втором — утопическое сверхвремя, свободное от четких исторических параметров. Поприщин возвращается из темпорального плена к загробной «матушке» и аграрной утопии «русских изб», в потустороннюю вечность; рассказчик в «Вечерах...» — взывая к «дедам», довольствуется ее народно-мифологическим, праисторическим суррогатом; но общность устремлений не подлежит сомнению.

Тенденция к устранению времени, к ахронности часто прорывается у Гоголя, по универсальной традиции, как раз в жанре утопии, знаменующей собой прекращение процессуальности, ее свертывание в архетипической картине рая, пусть даже травестированного. Именно так обстоит дело в Аркадии старосветских помещиков, на что давно указал французский исследователь Л. Ледер: «В его идиллии-мечте (“я отсюда вижу” и т.д.) — в одно и то же время цветет черемуха, поспевают вишни и сливы и сушатся яблоки»<sup>3</sup>. Добавлю, что любители ботаники смогут отыскать сходные курьезы в повести о Шпоньке, также сочетающей комические элементы с ностальгической утопией райского сада. Герой, откликаясь на письменное приглашение тетушки, выезжает на родину «в то самое время, когда деревья оделись молодыми, еще редкими, листьями, вся земля зазеленела свежую зеленью и по всему полю пахло весною», — следовательно, где-то в апреле. За неделю с лишним, если не за несколько недель до того, тетушка в своем пригласительном письме сообщает: «Чудная в огороде у нас выросла репа: больше похожа на картофель, чем на репу». Выходит, репа в этом удивительном огороде выросла, вроде подснежника, еще до того, как земля покрылась зеленью. По той же, в сущности, модели, правда, с привнесением реалистической мотивировки, построены во втором томе «Мертвых душ» сцены российс-

<sup>3</sup> Цит. по: Гиннис В. Н. Гоголь. Л., 1924. С. 86.

кого вегетативного изобилия: «Искусственным насажденьем, благодаря неровности гористого оврага, север и юг растительного царства собрались сюда вместе»; «Когда вокруг засуха, у него (Костанжогло. — М.В.) нет засухи».

Принцип ахронности с равным успехом вводится и в произведения, изображающие «извечные», общечеловеческие или хотя бы общероссийские страсти и пороки, стабильные в своей сути. Так обстоит дело, например, в первом томе поэмы, где, как не раз отмечалось исследователями, пространственно-временные параметры носят эпатуирующе условный характер<sup>4</sup>, производный от психологической символики ситуации, от свойств того или иного «типа», непосредственной аурой которого выступает его хронотопическое обрамление. Вполне откровенно раскрывает этот прием сам Гоголь, говоря о «Ревизоре» устами одного из персонажей «Театрального разбеда». Называя комедию «фронтисписом», «сборным местом» для показа всевозможных пороков, он уточняет: «Вы видите — и сцена, и место действия идеальные. Иначе автор не сделал бы очевидных погрешностей и *анахронизмов*».

Понятно вместе с тем, что подобный «фронтиспис», удерживая внутреннюю статику запечатленной идеи, наделен все же внешней динамикой самого сюжетного действия. Немая сцена, венчающая «Ревизор», есть как бы застывшее в изваяниях психологическое состояние действующих лиц (ужас, растерянность и пр.), их оцепенелая сгустившаяся «идея»; и наряду с этим немая сцена словно аккумулирует в итоговом смысле, доводит до статического предела предшествовавшую ей суматошную мобильность суетных персонажей; она — сумма и воплощение накопленных движений. Точно так же скульптура в описаниях Гоголя есть как бы конденсированный знак развернутого процесса, его моментальный срез, несущий в своей застылости потенции бесконечного бытия. Скульптура «мгновенна, как красавица, глянувшая в зеркало, усмехнувшаяся, видя свое изображение, и уже бегущая, влача с торжеством за собою толпу гордых юношей». Такой скры-

<sup>4</sup> См.: Бузескул В.П. К какому времени года относятся похождения Чичикова в Мертвых душах? (К характеристике литературных приемов Гоголя) // Сб. Харьковского историко-филологического общества. Харьков. 1909. Вып. XVIII. С. 481—484; Измайлов А.А. Пятна на солнце // Измайлов А.А. Кривое зеркало. Пародии и шаржи. СПб., 1912. С. 85—87; Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 83—84.

той динамикой и внутренним временем могут наделяться у Гоголя, как известно, самые разнообразные статические объекты: архитектурные массы («здание тяжело ступает»), горные цепи в «Страшной мести», «гуляющие дубы» в «Сорочинской ярмарке» и т.д. — вплоть до носа майора Ковалева или оживающих картинок в «Шинели». Статика и динамика, нулевое и разомкнутое время в этой системе взаимозаменяемы.

Время в живописи тоже как бы спрессовано до нуля, но неподвижность плоскостных изображений дает иллюзию вечно длящейся жизни, чреватой грозным пробуждением (реализованным в «Портрете»). Живопись «не схватывает одного только быстрого мгновения, какое выражает мрамор: она длит это мгновение, она продолжает жизнь за границы чувственного» («Скульптура, живопись и музыка»).

Сама жизнь человеческая может свернуться, уплотниться в такое же неподвижное сверхбытийное мгновение, как сжимается она для казачки в статье «О малороссийских песнях»:

«Все начало весны ее <...> столпило для нее радость всей жизни в одно быстро мелькнувшее мгновенье. Против него ничто вся остальная жизнь, она живет одним этим мгновеньем».

Здесь мы встречаемся с другой специфической чертой гоголевского отношения к времени: последнее может сжиматься и растягиваться в пределах одного и того же календарного отрезка. В «Вие» сказано, что с июня бурса распускается по домам, причем «философы и богословы <...> брались учить или готовить детей зажиточных, и получали за то в год новые сапоги, а иногда и на шютрук». Выходит, летние каникулы внезапно разрастаются в целый год. Того же свойства — гоголевская манера соединять в одном и том же образе совершенно различные возрасты. Такое совмещение, мотивируемое оборотничеством, наличествует в демонических персонажах (старик и он же молодой казак в «Страшной мести», сатанинская бабуся-юная паночка в «Вие» и т.п.), но оно распространяется и на комические элементы сюжета: «довольно старый поросенок» в «Вие», «обыкновенный взрослый поросенок» в «Шинели». Об универсальности этого антитемпорального подхода (который, конечно, следовало бы связать с общим гоголев-

ским приемом соединения контрастных понятий, восходящим, по убедительному мнению Д. Чижевского, к отрицательной теологии) свидетельствует и следующий пример, заимствованный мною из совсем иного жанра. В бумагах Гоголя сохранилась весьма любопытная запись, отмечающая наступление нового, 1834 года и представляющая собой редкий случай положительной трактовки хроноса:

«Великая, торжественная минута. Боже! Как слились и столпились около нее волны различных чувств <...> У ног моих шумит мое прошедшее: надо мною сквозь туман светлеет неразгаданное будущее. Молю тебя, жизнь души моей [Хранитель, Ангел], мой — Гений! О, не скрывайся от меня, пободруствуй надо мною в эту минуту и не отходи от меня весь этот, так заманчиво наступающий для меня, год <...> Что же ты так таинственно стоишь предо мною, 1834-й? Будь и ты моим Ангелом. Если лень и бесчувственность хотя на время осмелятся коснуться меня, о, разбуди меня тогда!»

Получается, что отождествленный с ангелом или гением год вступает в какой-то конфликт с входящим в него же «временем», пробуждая «тогда» художника. Ср. далее:

«Таинственный, неизъяснимый 1834! <...> О! Я не знаю, как назвать тебя, мой Гений! Ты, от колыбели еще пролетевший с своими гармоническими песнями мимо моих ушей. Такие чудные, необъяснимые донныне зарождавший во мне думы <...> Я у ног твоих! О, не разлучайся со мною! Живи на земле со мною хоть два часа каждый день, как прекрасный брат мой».

Поразительна та легкость, с которой и здесь чередуются персональный гоголевский эон — наступающий год — и надвременной «гений» автора. Кто должен пребывать с ним «хоть два часа каждый день» — все тот же 1834 год или этот гений, сокрытый в будущем, но осеняющий автора уже «с колыбели»? Как бы то ни было, невероятная зыбкость определений указывает на совершенно особое отношение Гоголя к воспеваемому им «году»: это нечто субъективное, преодолеваемое, поддающееся заклятию и деформации. Декларируемое подчинение календарю на деле есть магическое господство над хроносом (слегка напоминающее отмеченную в «Мертвых душах» способность председателя палаты продлевать и укорачивать при-

сутствие, «подобно древнему Зевесу Гомера, длившему дни и насылавшему быстрые ночи, когда нужно было прекратить брань любезных ему героев или дать им средство додраться»).

Спустя несколько лет, в «Ночах на вилле», Гоголь еще решительней претендует на роль некоего повелителя календарного времени. Умиравший друг (Иосиф Виельгорский) обращается к повествователю с упреком: «Что ты приготовил для меня такой дурной май?» Этот симптоматический позыв к чуть ли не вселенской власти над временем и природой правомерно поставить в связь с темпоральной моделью «Шинели», где Гоголь выступает на правах абсолютного властелина изображенного им хронотопа. Он, например, так описывает сцену крещения Акакия Акакиевича, что не остается никакого сомнения в близком и, очевидно, многолетнем знакомстве рассказчика с крестными и «матушкой». Личностные интонации рассказа, бытовая конкретность описания создают ощущение фактического присутствия повествователя при рождении и крещении Башмачкина. Более того, рассказчик подробно и со знанием дела толкует о предках героя, которому к моменту кончины «забралось уже за пятьдесят лет». О другом персонаже — гуманном молодом человеке — сказано: «И много раз содрогался он потом на веку своем». Тем самым повествование выносится далеко за временную грань фабулы. Но и будущее молодого человека (как, кстати, и будущее генерала, раскаявшегося в своем жестокосердии) преподносится в категориях прошедшего времени. Автор свободно перемещается вдоль временного потока фабулы, иногда соприкасаясь с ним — в точках личностного, «бытового» контакта с персонажами, иногда отступая от него, взмывая над временем, — и тогда рождается сентенция, связанная с дистанцированным оглядом происходящего и соотносимая с будущим. Фабульное настоящее оценивается и комментируется всеведущим автором ретроспективно. В «Авторской исповеди» Гоголь сам указывает на это стремление:

«Я стал думать о том <...> как бы, отделившись от настоящего, обратить его некоторым образом для себя в прошедшее».

Если настоящее можно превратить в прошедшее, то, вероятно, «гений» художника, витающий над временем,

способен изменить само это прошедшее, как сплошь и рядом происходит, например, в квазиисторическом эпосе «Тараса Бульбы». В «Вечере накануне Ивана Купала» творческим словом преобразуется минувшая жизнь: дед тут рассказывает не то, что было, а «что, бывало, ни скажет, то именно так и было». И напротив, можно отменить прошлое, объявив его литературной фантазией, — так поступает Гоголь в ироническом предисловии к повести о двух Иванах (оставляя, однако, под сомнением достоверность собственного утверждения): «Долгом почитаю предупредить, что происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени. Притом оно совершенная выдумка».

Выход писателя в будущее, заявленный в «Авторской исповеди», и вообще его способность скользить по хронологической оси теоретически предполагают возможность обратного времени. Она, действительно, реализована у Гоголя, причем намечается эта «обратная перспектива» еще на самой ранней стадии его творчества. Если оставить в стороне несколько расплывчатую историческую хронологию «Вечеров...» и обратиться к их локализации в рамках единого годового цикла, то мы обнаружим примечательную тенденцию: календарные сроки действия повестей располагаются в обратном порядке по отношению к их последовательности в пределах сборника, то есть словно в обратном времени. В самом деле, период действия первой повести, «Сорочинской ярмарки», — *август*; а сюжет следующей разворачивается в *июне* (Иванова ночь — 24 июня); далее идет «*Майская* ночь». Замыкается первая часть сборника «Пропавшей грамотой», где датировка отсутствует. Тем не менее имеются косвенные указания на календарную приуроченность сюжета. На ярмарке, куда попадает герой, в перечне товаров (кремни, синька, сладости и т.д.) отсутствуют земледельческие продукты; то есть до урожая пока далеко, хотя нивы уже «пестреют». Речь, следовательно, идет о *весне*, причем довольно ранней (во всяком случае, более ранней, чем та цветущая изобильная пора, что показана в «Майской ночи»): на ярмарке все еще продаются такие зимние вещи, как рукавицы, а в лесу, через который пробирается герой, «завеяло таким холодом, что дед вспомнил и про овчинный тулуп свой».

Аналогичный обратный порядок сохранен и во второй части сборника. За весной, которой заканчивается 1-я часть, здесь следует *зима* в «Ночи перед Рожде-



ством»; потом идет «Страшная месть», где, судя по контексту, основное повествование приурочено к осени (дожди, хмурое небо, бури над Днепром, «давние осенние листья» под ногами Катерины). В «Шпоньке» и затем в «Заколдованном месте» исходное действие сдвигается назад к весне, а основное — к лету; «Заколдованное место» будто возвращает «Вечера...» к картинам плодородия, представленным в самой первой повести книги.

Соответствующей способностью двигаться во времени вспять Гоголь наделяет и страждущих героев, бегущих из темпорального земного заточения. Поприщин свою предпоследнюю запись помечает обратным временем: «Январь того же года, случившийся после февраля»<sup>5</sup>. Душа заснувшей Катерины в «Страшной мести» вырывается в заветное прошлое: «Пани моя, Катерина, теперь заснула, а я и обрадовалась тому, вспорхнула и полетела. Мне давно хотелось увидеть мать. *Мне вдруг сделалось пятнадцать лет*». Описано не фантазмагорическое, а вполне реальное возвращение: спит ведь именно «пани», а ее душа бодрствует на свободе. Катерина во сне не видит «и десятой доли того, что знает душа».

Точно так же читатель не знает десятой доли того, что знает «душа» текста — его автор. Модальная природа образов и ситуаций, кристаллизирующихся в воображении писателя на стадии литературного замысла, принципиально (а не только «технически») отлична от их упорядоченной реализации в данности законченного произведения. В сокровенном ведении автора всегда остается внутренняя, глубоко «интимная» история мотивов и образов, их скрытая, «корневая» семантика, не исчерпываемая сюжетом. Для романтиков этот интимный творческий мир до или

---

<sup>5</sup> Ср., в связи с гностическим сюжетом «Записок сумасшедшего», ценные замечания С. А. Гончарова относительно поприщинского полета-возвращения в качестве «сиротки» к Богоматери, интерпретируемого в контексте общеромантической «регрессии, которая возвращает в младенческое состояние <...> и потому наделяется сакральным значением». По этому поводу, а также по поводу сходного мотива в «Старосветских помещиках». С.А. Гончаров подчеркивает, что романтизм объединяет тему мечты с темой памяти, причем «семантический механизм работает таким образом, что по мере развертывания темы она движется в обратном порядке — к своему порождающему началу — к мифологическому архетипу». Ср. в его чрезвычайно содержательной статье «Сон-душа, любовь-семья, мужское-женское в раннем творчестве Гоголя» (Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 18—19).

вне стадии его вербального воплощения, «называния» тождествен миру идеальному, субъективно-метафизическому бытию: «В уме моем я создал мир иной / И образов иных существованьем / Я цепью их связал между собой, / Я дал им вид, но не дал им названья» (Лермонтов). В случае такого утрированно-скрытного, «таинственного» автора, как Гоголь<sup>6</sup>, эта двупланность обеспечивает постоянное напряжение между явным и спрятанным, зачастую глубоко личностным содержанием его текстов, — напряжение, побуждавшее его в «учительный» период заново разяснять суть своих предшествующих сочинений. «Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности», — говорит он, например, по поводу «Мертвых душ». Но и «отделившиеся» персонажи тоже сохраняют внутреннюю связь со своим создателем, только подчеркиваемую в тех обстоятельствах, когда они, как Городничий в «Ревизоре», обращаются к нему с попреками и угрозами: «Найдется шелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно!» Многочисленные примеры игры автора с мнимой самостоятельностью выдуманного им мира мы найдем в «Шинели», где повествователь постоянно совмещает абсолютное знание с «забывчивостью» и неведением: «Ведь нельзя же залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает»; «Память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома, слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде», — и тем не менее антураж этих неведомых рассказчику улиц представлен весьма подробно. (Даже само имя героя не выдумано, а якобы лишь предопределено условиями той среды, которую автор выдает за реальную: «Итак, вот каким образом произошло это. Мы привели потому это, чтобы читатель мог сам видеть, что это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно».) Порой Гоголь демонстрирует свою, так сказать, житейскую осведомленность о «затекстовом» будущем персонажей. Шутливый вариант такого предвидения дан в автокомментарии к истории Шпоньки. Как известно, она преднамеренно обрывается на описании его страха перед возможной женить-

<sup>6</sup> См. психологический анализ гоголевских писем в кн.: Венгеров С.А. Писатель-гражданин. Гоголь // Венгеров С.А. Собр. соч. Т. 2. СПб., 1913. С. 22—26.

бой, которая остается в повести под вопросом. Но вот в 1832 году в письме к А.С. Данилевскому Гоголь говорит: «Ты, я думаю, уже прочел “Ивана Федоровича Шпоньку”. Он до брака удивительно как похож на стихи Языкова, между тем как после брака делается совершенно поэзией Пушкина». Абсолютно серьезную версию дальнейшей судьбы своего персонажа Гоголь выдвигает зато в замечаниях по поводу «Мертвых душ»: «О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома “Мертвых душ”!»

Собственную способность смешивать мечты с явью Гоголь даровал даже самым прозаическим своим фигурам — напомним хотя бы о грезах Городничего и его жены, уверовавших в осязаемую реальность грядущего («Да, хорошо, когда ты был городничим; а там ведь жизнь совершенно другая»), или о тирадах Собакевича, который говорит о покойных крестьянах как о живых, постоянно переводя глаголы из прошедшего в будущее время: каретник Михеев экипажи «сам и *обобьет*, и лаком *покроет*», Еремей Сорокоплексин «один *станет* за всех»; «Я вам доложу, каков был Михеев <...> в эту дверь не *войдет*». Можно, конечно, объяснить творческие порывы Собакевича его корыстолюбием, но не менее меркантильный Чичиков путает действительность с фантазиями о будущем уже без всякого расчета. Спасшись от Ноздрева, он сетует: «Пропал бы, как волдырь на воде, не оставивши потомков, не доставив будущим детям ни состояния, ни честного имени!» Получается, что Чичиков, который чуть не погиб бездетным, тут всерьез сокрушается о сиротской доле еще не рожденных детей.

Гоголевская экспансия в будущее и прошлое обусловлена еще одним обстоятельством столь же общего свойства, но тоже получающим особую значимость применительно к этому автору. Вообще говоря, писатель может сперва придумать ту или иную «идею» произведения, то или иное событие, ситуацию и т.д., чтобы уже затем подобрать для них подходящую каузальную обстановку, наметить детерминированную последовательность действий, претерпевающих, в свою очередь, дальнейшую трансформацию вплоть до окончательного воплощения сюжета. Эпизод, завершающий рассказ, может зародиться задолго до того, как придумано начало. На данном этапе эти сюжетные элементы, в сущности, ахронны, поскольку еще хаотически плавают в магме творческого процесса. Но и

на стадии более или менее четкого «плана», в фазе самой реализации сложившегося замысла первичной, доминирующей остается телеологическая упорядоченность текста, иерархическая логика художественного объекта, облекающаяся в упорядоченность внешнюю, хронологическую. (Я говорю, конечно, об авторах домодернистской эпохи.) В этом смысле план, логическая структура, сама композиция произведения ахронны так же, как ахронен, скажем, идеальный «чертеж» мира в космологии Филона Александрийского или у его украинского последователя Григория Сковороды.

Опять-таки, специфика Гоголя заключается тут в отчетливом заострении этой внутренней ахронности текста и ее несоответствия с темпоральным течением сюжета. Вероятно, в значительной степени хронологические и прочие несообразности «Носа», столь щедро демонстрируемые автором (и тесно связанные, конечно, также с сатирическим заданием повести), были продиктованы именно осознанием такого «зазора», несоответствия между ахронной сутью сюжета и его процессуальной подачей. Абсурдное настоящее опрокидывается в столь же мнимое прошлое. Вся история с побегом длится один день, но вечером того же дня квартальный, возвращая Ковалеву нос, говорит: «И паспорт *давно* был написан на имя одного чиновника». Время в повести подчеркнуто фиктивно; ср.: «Коллежский ассессор, по уходе квартального, *несколько минут* оставался в каком-то неопределенном состоянии и едва через *несколько минут* пришел в возможность видеть и чувствовать». Второй отрезок в «несколько минут» — это не продолжение первого, а лишь его избыточное название, создающее иллюзию новой длительности. Ср. также нулевую (осложненную мотивом частичной цифровой симметрии) датировку происшествия в первоначальном наброске повести: «23 числа 1832-го года». (Отмечу заодно и нулевой промежуток между письмом Ковалева и ответом Подточиной.)

Комментируя «прием повторного “показа” вещи», В. Виноградов отмечает:

«Вещи и лица в “Носе” сразу вступают в действие, сперва только названные, как бы представленные читателю лишь по именам Их индивидуальная природа в данном художественном мире раскрывается потом. Получается своеобразный обратный порядок описаний <...> Параллельный стилистичес-

кий прием в изображении процесса оказывается начинающимся с конца и медленно достигающим начала»<sup>7</sup>.

В качестве иллюстрации Виноградов указывает, в частности, на обратную последовательность действий цирюльника: Иван Яковлевич надевает сначала фрак, а затем исподнее. Можно было бы привести и другие примеры, доказывающие, что дело тут не столько в обратном порядке самих действий, сколько в обратном времени. В газетной экспедиции «находился вызов желающих купить старые подошвы, с приглашением явиться к переторжке каждый день от 8 до 3 часов утра». Не сказано ведь «от 8 вечера» — и потому, конечно же, подразумевается: от 8 утра. Время перевернуто, причем ту же функцию выполняет и само предложение купить «старые подошвы» — как бы аналог «прошлогоднего снега» из известной поговорки. Ср. также: «Майор Ковалев носил множество печаток <...> на которых было вырезано: среда, *четверг*, *понедельник* и проч.» Дано сумбурное или же обратное чередование дней недели. Обратимость времени обнажается каламбуром: «Он думал, думал — и не знал, что подумать»<sup>8</sup>.

Семантическая природа композиционного и стилистического приема, отмеченного Виноградовым, раскрывается как отчетливое выражение самого акта художественной объективизации, при котором непосредственная фиксация идеи предмета или образа предшествует его развернутому описанию в отчуждаемом от автора пространстве текста. Обратное либо нулевое время — это эпатажирующий перенос ахронности свободной творческой сферы на псевдокаузальную данность текста, манифестация его неизбежной зависимости от воли автора. Если эта зависимость нерелевантна, если игровой момент отсутствует, объективизация идеи не претворяется в обратное время. Именно так обстоит дело в историко-эстетических экскурсах и в эпических произведениях Гоголя. Эпизоды битвы в «Тарасе Бульбе» организованы в принципе по той же схеме, что и сюжетные ходы «Носа»: сначала дается имя того или

<sup>7</sup> Виноградов В.В. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 29.

<sup>8</sup> О времени в «Носе» и «Шинели», помимо того, см. выше в моей статье «Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективизации и гипостазирования)».

инога казака (словно застывающего в воинственной позе к моменту действия), а потом уже излагается его биография, за которой следует наконец показ самого сражения, расколдованного от чар предыстории. Однако речь идет как раз о предыстории, а не чисто темпоральной инверсии, насыщенной неизбежным абсурдизмом.

Эпатирующе-ахронные конструкции, включая обратное время, показательны у Гоголя преимущественно для сатирического гротеска, то есть для группы «бытовых» текстов 1830-х годов. Очевидно вместе с тем, что одним только игровым моментом проблема здесь не исчерпывается. Ахронность может на равных основаниях инкриминироваться тут и самой реальности, трактуемой как недвижимое, дьявольское царство абсурда, мнимости и небытия; суматошное, суетливое движение персонажей, «легкость необыкновенная» в их мыслях и поступках представляют собой псевдинамику в рамках того же состояния окаменелой абсурдной вечности, наилучшей иллюстрацией к которой служит замечание Гоголя из цитированной выше статьи о Малороссии: «Тогда история, казалось, застыла и превратилась в географию: однообразная жизнь, шевелившаяся в частях и неподвижная в целом, могла почтяться географической принадлежностью страны». Время в таких конструкциях не просто тяготеет к пространственной метафоре — оно напрямую отождествляется с пространством<sup>9</sup>.

С другой стороны, судя по только что приведенному примеру с «Тарасом Бульбой», статичные персонажи появляются у Гоголя и за пределами демонологического, сатирического либо игрового задания. Эта общая статика, сближающая самых разных героев, обусловлена тем, что, по замечательному определению П. Бицилли, «у Гоголя каждый человек находится так или иначе во власти какой-нибудь “идеи” и автоматически ей подчиняется». Скажем, Акакий Акакиевич — это «автомат, одержимый идеей переписывания ради переписывания, пока на смену ей не явилась идея шинели»<sup>10</sup>. Поэтому в гоголевском мире и нет развития личности (допустимо лишь ее мгновенное пре-

<sup>9</sup> Ср. хотя бы своеобразное слияние временного «начала» с пространственным «концом» в «Носе»: «Вошел полицейский чиновник <...> тот самый, который в начале повести стоял в конце Исаакиевского моста».

<sup>10</sup> Бицилли П. Проблема человека у Гоголя // Годишник на Софийский университет. Ист.-фил. факультет. 1947—1948. Т. XLIV. Кн. 4. См. также: Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902. С. 140.

ображение), чем и обусловлена, в частности, неудача с попыткой дать эволюцию героев во втором томе «Мертвых душ». Очевидно в то же время, что сама по себе эта «неподвижная идея» (если воспользоваться пушкинским выражением в «Пиковой даме») может оцениваться авторским сознанием по-разному, позитивно или негативно. Высокий аспект идеальной застылости являет собой, допустим, Аннунциата в «Риме», запечатлевающая в своем облике вечную красоту, низкий — Коробочка или Собакевич, олицетворяющие почти столь же извечные пороки. В обоих случаях наличествует прямая корреляция между вечностью «идеи» и статикой ее воплощения. Начиная с «Вечеров...», Гоголь рисует целую галерею персонажей, окаменевших в своей ничтожной «вечности»: вечный прапорщик Шпонька<sup>11</sup>, вечный прапорщик Жевакин, вечный титулярный советник Башмачкин и т.п. Иначе говоря, статическое бытие «идеи» словно переводится здесь в окостеневшее бытие самого персонажа и, наделяясь отрицательными коннотациями, превращает его в подобие вещи — «мертвой души» или трупа, гальванизируемого жалкими страстями (ср. об этом у В. Розанова, Ю. Тынянова, К. Проффера и ряда других авторов). Напомню хотя бы о часто цитируемом автокомментарии Гоголя к «Мертвым душам»: «Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна представлять мертвая бесчувственность жизни».

В «нетрогающемся мире» время превращается в прах, испепеляется, как это происходит в усадьбе Манилово: «На обоих окнах тоже помещены были горки выбитой из трубки золы, расставленные не без стирания очень красивыми рядами. Заметно было, что это иногда доставляло хозяйину *препровождение времени*».

В повести о двух Иванах мы встретим уничтожительную метафору не только этой духовной мертвости, но и самого времени: «Возьмите часы, откройте их и посмотрите, что там делается? Не правда ли, чепуха страшная?» Время в повести как бы пожирается ее персонажами и потому измеряется гастрономическими порциями: «Сия дыня съедена такого-то числа».

Анализируя темпоральные конструкции в «Повести...», голландский исследователь Дриссен указал на постоянное

<sup>11</sup> Ср., допустим, такую символическую деталь, как то, что если Шпонька «заглядывал иногда в гадательную книгу, так это потому, что любил встречать там знакомое, читанное уже несколько раз».

смешение категорий прошедшего и настоящего, «тогда» и «теперь»: «Детей у него *не было*. У Гапки *есть* дети», «Каждый воскресный день надевает он бекешу и идет в церковь» и т.д. — то есть посещения церкви даны в настоящем времени; зато сопутствующая им беседа с нищенкой — в прошедшем. Судья, упомянутый в качестве покойника, действует в настоящем времени сюжета. Дриссен объясняет это расхождение борьбой между двумя повествователями — самим Гоголем и его пасичником, «у которого потеряно ощущение границы между прошлым и настоящим»<sup>12</sup>.

На мой взгляд, проблема отнюдь не исчерпывается чисто нарративной коллизией. Прежде всего аналогичную путаницу вносят сами действующие лица, растворяющие в общем ахронном сумбуре все темпоральные понятия. В своей жалобе Довгочхун пишет: Иван Иванович «вчера-него дня *пополудни* <...> забрался *ночью* в мой двор». Фиктивное настоящее проецируется на прошлое: в желании Ивана Ивановича купить ружье Довгочхун уже тогда прозрел «посягательство» на свою жизнь; такое покушение должно быть прямым следствием вражды, однако последняя парадоксально представлена как само следствие неудавшегося «посягательства»: «Предугадывая тогда же преступное его намерение, я всячески старался от оногo уклонить его; но оный мошенник <...> питает ко мне с *того времени* вражду непримиримую». Совершенно так же Перерепенко задним числом провидит в привычке Довгочхуна ежедневно зажигать свет не только намерение «поджечь [его] в собственном доме», но и уже доказанную вину «в зажигательстве». Впервые увидев ружье Ивана Никифоровича, Перерепенко заключает: «Я *давно* себе хотел достать такое. Мне очень хочется иметь это ружьецо; я люблю позабавиться ружьецом». — Ср. аналогичный ход в «Коляске»: «Мне, признаться вам сказать, *давно* хочется иметь *нынешнюю* коляску».

Обыденное сознание неизменно отождествляет последовательность событий с их каузальностью, *post hoc* — с *propter hoc*, и в согласии с этим отождествлением гоголевский абсурдизм, то есть упразднение каузального принципа, всякий раз увязывается с разрушением времени: причина и следствие, прошлое и будущее, накладываясь друг на друга, взаимно уничтожаются, аннигилируются. Ср., например, рассуждения Довгочхуна:

<sup>12</sup> *Driessen F. C. Gogol as a Short-Story Writer. A Study of His Technique of Composition. The Hague, 1965. P. 172—177.*



«Три короля объявили войну царю нашему <...> Короли хотят, чтобы мы все приняли турецкую веру <...> А царь наш и объявил им за то войну”. “Нет”, говорит, “примите вы сами веру Христову!”»

Ср. отождествление причины и следствия в «Женитьбе»: — «Отчего же вы сомневаетесь?» — «Да все как-то берет сомнение», — типологически однородное с взаимоничтожением прошлого и будущего в таком отрывке: «Я, признаюсь, всегда ожидал от тебя много в будущем». См. там же инфантильный спор: «— А дворянин зарубит купца. — А купец пойдет жаловаться в полицию», — несколько похожий на пререкания старосветских помещиков: «— Где уже ему, старому, идти на войну! Его первый солдат застрелит <...>” “— Что ж”, говорил Афанасий Иванович, “и я его застрелю”».

Сюда же примыкает мнимое предвидение в «Ревизоре»: «Он, говорит, вор: хоть теперь и не украл, да все равно, говорит, он украдет». Там же почтмейстер в ответ на вопрос, почему он «осмелился распечатать письмо такой уполномоченной особы», аргументирует свое поведение тем настоящим положением вещей, которое заведомо не было ему известно в момент вскрытия письма; теперь добытая истина словно проецируется на сам этот поступок, оправдывая его задним числом: «В том-то и дело, что он не уполномоченный и не особа!» Если следствие, вытекавшее из действия, тут подано как его причина, то в другой ситуации подбирается причина для отсутствия самого следствия, для бездействия:

«Осмелюсь ли спросить вас: куда вы намерены были идти?» — “Право, я никуда не шла”. — “Отчего же, например, вы никуда не шли? <...> Нет, мне хотелось бы знать, отчего вы никуда не шли?”» Семантические фокусы с будущим в настоящем присутствуют, как мы уже могли убедиться, и в «Женитьбе»: «Я пришел вам, сударыня, изъяснить одно дельце... только я бы хотел прежде знать, не покажется ли оно вам странным? — Что же такое? — Нет, сударыня, вы скажите *наперед*: не покажется ли вам странно?»

Подобное наложение времен есть, конечно, знак все той же мертвенной неподвижности изображенного мира. А отсюда вытекает, что и в «Повести...» образ «покойного» и вместе живого судьи — не просто нарративное недо-

разумение, а обнажение ведущего символического принципа гоголевской сатиры и, одновременно, — манифестация свободной авторской игры с реальностью. Достаточно внимательно вчитаться в соответствующие пассажи. В начале повести говорится, что Пупопуз «до сих пор еще <...> обедает по воскресным дням у судьбы». — Ср. в конце: «Я двенадцать лет не видал Миргорода. Здесь жили тогда в трогательной дружбе два единственные человека, два единственные друга. А сколько вымерло знаменитых людей! Судья Демьян Демьянович уже тогда был покойником».

Мне уже приходилось отмечать, что герой «Шинели» — изначально мертв, ибо происходит на свет от мертвых родителей (мать — «старуха»). С этим обстоятельством согласуется тема нескончаемой зимы и вообще вечности в данной повести<sup>13</sup>. Застывший хронос — один из важнейших символических компонентов «Шинели», в которой слово «время» упомянуто 31 раз; помимо того, перебраны все темпоральные величины — от «всякого мига минуты» до «всегда», «века» и «вечности»: «вечный титулярный советник», «вечный анекдот», «вечная идея будущей шинели», «вечные хлопоты». Динамика «вечных хлопот», в которые вовлекается Акакий Акакиевич, тяготеет к своему статическому пределу — пародийно-платоновской (А. Белый) «вечной идее будущей шинели», объединяющей в себе упования героя и организующую идею самого текста.

Подведем основные итоги. Ахронность гротескно-сатирических текстов неизбежно носит двойственное происхождение, и мы не способны с незыблемой достоверностью установить, в каком случае речь идет о прихотливой творческой игре с реалиями, а в каком — об их метафизическом или социологическом изобличении. Можем ли мы точно дозировать, в какой мере «кукольность» героев «Носа» — это метафора мертвенного бытия, а в какой — обнажение самого процесса творчества, забавляющегося своим объектом, в какой степени вечная зима в «Шинели» есть субстанциальное свойство самого Петербурга с точки зрения Гоголя, а в какой — насмешка над доверчивым читателем, жаждущим реалистической точности описаний?

Но, помимо игровой и сатирической, у Гоголя прослеживается еще одна, идущая от классицизма, интерпрета-

<sup>13</sup> См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 316—318.

ция «вечных», то есть ахронных состояний. Если они отнесены к артефактам или к утопии, синтезирующим в себе разомкнутую динамику с подытоживающей ее «вечной идеей» (идеальная шинель, картины, статуи, Аннунциата, райский сад и пр.), то мотив вечности имеет безусловно положительный характер, проникнутый метафизической ностальгией. В таком же метафизическом ракурсе осмысляется Гоголем его собственное писательское искусство, понятное, в духе классицизма, как устремление к «вечной красоте». Метод и предмет изображения в «высоких» жанрах (эстетические декламации статьи «Борис Годунов», «Арабесок» и т.д.) наделены родственной связью. В этом смысле идеальный объект, представленный писателем, служит как бы реализованной метафорой самого творчества, и, наоборот, творчество в его жреческой функции есть создание таких притягательных ахронных объектов — Алкиной, Аннунциат, Улинек или столь же статуарных воителей в «Тарасе Бульбе», олицетворяющих идею первоизданного величия человека.

Ввиду неизбежной типологической однородности обеих — положительной («высокой») и отрицательной («низкой») — ахронных моделей, Гоголь их поначалу попросту смешивает. В повести о Шпоньке окостеневшая статика ничтожного персонажа увязывается с картинами райского сада, а в «Старосветских помещиках» показ последнего сплетен с мотивом предельной неподвижности его невзрачных, хотя и трогательных обитателей<sup>14</sup>, намертво прикрепленных друг к другу узами «привычки», которая протягивается в потусторонний мир. Обыгрывание высокой и низкой моделей и их напряженное идеологическое взаимодействие вводится лишь на стадии «Шинели» (столкновение поданной в травестийном плане негативной «вечности» Петербурга с темой вечного христианского начала в душе человека).

В 1840-е годы, начиная с «Рима», Гоголь неустанно расширяет экспансию своего внутреннего мира, трансформируя эстетический идеал в социальную утопию. «Мертвые души» должны были не только «показать хоть с одного боку» всю Россию, но и преобразить ее, воскресить учи-

<sup>14</sup> См. замечательный разбор ахронного мира старосветских помещиков в классической статье Ю.М. Лотмана «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» (*Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 428—429*).

тельным словом. В тексте поэмы, как и в известных разъяснениях к первому тому, в письме к читателям и т.д. Гоголь все решительней отождествляет внутреннюю реальность авторского мира с внешней, которую она призвана изменить. «Выбранные места...» размывают границу между подлинными людьми и фиктивными адресатами гоголевских посланий: и те и другие втягиваются в орбиту его наставлений и пророчеств о грядущей России. Благоприобретенная рассудочность заставляет его осуждать манеру других мечтателей-националистов «хвастаться будущим»; чтобы его прозреть, необходимо обратиться к настоящему: «Стоит только попристальнее взглянуть в настоящее, будущее вдруг выступит само собою». Хотя это грядущее странным образом текстуально совпадает с господством дьявола («Дьявол выступил уже в мир без маски»), в целом Гоголь оптимистичен, причем настолько, что вымечтанное им будущее, как уже отмечалось в литературе, переносит, вопреки собственным же укоризнам, в нынешнюю Россию: «Служить же теперь должен из нас всех не так, как он служил бы в *прежней* России, но в другом небесном государстве, главой которого уже Сам Христос». Залог вечности — Светлое Воскресение, и Гоголь призывает русского человека, встречающего «лобзание вечной весны», «один бы день только провести не в обычаях девятнадцатого века, но в обычаях века вечного». Христианская вечность первой осенит именно Россию: «У нас прежде, нежели во всякой другой земле, воспряднуется Светлое Воскресение Христова». Понятно, что речь идет не о самом празднике (в России он к тому же отставал от католической Пасхи из-за разницы в календаре), а о его духовном содержании — и все же символична та непринужденность, с которой Гоголь даже в свои поздние годы, окрашенные стремлением к положительности и веской рассудительности, смешивает реальную дату с ее внетемпоральным значением.

Тема, затронутая в данной статье, заслуживает более обстоятельного развития и в феноменологическом и в историко-философском ракурсах. Что касается последнего, то тут, вероятно, целесообразно наметить следующее разделение. Если «Записки сумасшедшего» примыкают, как сказано, к гностической, то есть дуалистической модели с ее абсолютно бескомпромиссной враждой к времени, то остальные произведения в общем можно соотносить с неоплатонической, более «умеренной» традицией (Плотин,

Ямвлих и др.), в которой время интерпретируется как «нисхождение» вечности. Именно с вечностью или даже с Единым, с мистическим абсолютom неоплатоников было бы заманчиво сопоставить «головной мир» Гоголя, обретающий заведомо неполную, неадекватную темпоральную реализацию в его текстах. В социальном же плане с этой точки зрения онтологическая вторичность, неподлинность, как бы иллюзорность земного времени стимулируют стремление Гоголя вернуть его в лоно вечности, приобщить к трансцендентной «вечной красоте», реализуемое в утопических порывах «Рима», публицистики и второго тома «Мертвых душ».

## «Зачем так звучно он поет?» Гоголь и Белинский в борьбе с Пушкиным\*

Большинство тех, кто боролся с Пушкиным, делали это во имя «жизни», побеждающей поэзию. Как известно, роковую роль здесь сыграла появившаяся на рубеже двух десятилетий серия стихотворений, изображавших романтическое противостояние вдохновенного поэта и суетной толпы, безоговорочно воспринятая как *profession de foi* самого автора: «Поэт» (1827), «Чернь» (или «Поэт и толпа», публ. 1829) и «Поэту» (публ. в 1831). Наступала, однако, совсем другая эпоха, когда предпочтение все чаще отдавалось позитивным, социально ориентированным ценностям — тяжеловесной национальной рефлексии, раздумчивому самопознанию с его этнографически выверенной «народностью» и обращением к повседневным реалиям. В несколько сходном направлении — условно говоря, от поэзии к прозе — эволюционировало, как постоянно отмечается, и пушкинское творчество, но критики упорно порицали его все же за чрезмерную и, в сущности, старомодную литературность<sup>1</sup> — иначе говоря, за безжизненность.

В 1840-е годы в русской культуре, вместе с прозой, уже доминирует пафос «общественности». Смысл литературно-

---

\*Доклад, прочитанный на Пушкинском семинаре в Иерусалиме в январе 1999 года и затем на юбилейной международной конференции «Пушкин и пушкинистика на пороге XXI века» 1 июня 1999 года в Москве (конференция проводилась 29–31 мая в Петербурге и 1–2 июня в Москве) // Новое литературное обозрение. 2000. № 44.

<sup>1</sup> Г.Е. Потапова убедительно отмечает «складывание в значительной части критики 1830-х образа Пушкина — литературного аристократа, ушедшего от живой литературной и социальной действительности в красивую, но бесцельную игру формами и размерами» (Пушкин в прижизненной критике 1820—1827 / Под общ. ред. В.Э. Вацура, С.А. Фомичева. СПб., 1996. С. 22).

го творчества решительно выведен за его пределы, сдвинут в динамическую область «развивающейся жизни» и «просвещения», вне зависимости от того, понимается ли последнее в западническом (Белинский) или религиозно-охранительном духе (авторы «Маяка»). И все же вчерашние романтики еще сохраняют привычное уважение к поэзии как таковой. Этой неуверенной двойственностью окрашено отношение к Пушкину со стороны и Белинского, и Гоголя — людей, в остальном занимавших противоположные идеологические ниши. Конечно, и здесь они нередко расходились в тех или иных глобальных либо частных вопросах (например, в оценке «Евгения Онегина»), но не менее знаменательным представляется мне и бесспорное внутреннее родство их «пушкинистики».

Даже теперь, когда Гоголь открыто вступил в число рьяных консерваторов, он твердо помнил, что именно Белинский впервые и во всем объеме оценил его творческий потенциал (хотя вслух, «официально» Гоголь всегда предпочитал подчеркивать учительскую роль Пушкина). Резонно было бы допустить, что он внимательно прислушивался и к другим мнениям ведущего критика, особенно если речь шла о таком ключевом вопросе, как место Пушкина в отечественной словесности.

Серьезное воздействие гоголевской статьи из «Арабесок» (начало 1835) — «Несколько слов о Пушкине» — на известные работы критика, подтвержденное им самим, ни малейших сомнений не вызывает (хотя выявлены далеко не все следы этого участия) — однако, насколько мне известно, возможность обратного влияния Белинского на «пушкинистику» позднего Гоголя до сих пор вообще не обсуждалась — слишком уж она контрастирует с политическим расслоением этих авторов, драматически подытоженным в знаменитом Письме 1847 года. Между тем само представление о таком итоге, надолго затвердевшее в качестве непререкаемой догмы, страдает роковым методологическим изъяном. Анахронизм стал традицией, и в его неверном свете резко огрубляется сложная вязь подлинных культурно-исторических соответствий.

В статье 1835 года Гоголь объявил Пушкина образцовым «национальным поэтом»; «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. VIII. С. 50. Далее — цит. по этому изданию.

Содержится тут и (характерно романтическая) антиномия, подмеченная Ю. Манном: называя поэта олицетворением русскости, «духа народа», Гоголь, в манере пушкинских эстетических оппозиций, противопоставляет его враждебной и косной «толпе»; причем это вовсе не пресловутая «светская чернь», а все тот же народ — «масса публики, представляющая в лице своем нацию». Гоголь, однако, пока снимает коллизию между поэзией и морализующим утилитаризмом (которого в пушкинском стихотворении помогает у поэта «бессмысленный народ»), доказывая, что простая и возвышенная поэтичность позднего пушкинского слога как раз тождественна истинному духу народа, запечатленному в застенчивой непритязательности, неброскости его психологического облика и самой русской природы. Но «толпа» — очевидно, еще не постигая самое себя — вместо того продолжает требовать от поэта прежних экзотически-бравурных красот (а не «пользы», как было у Пушкина) и разочаровывается, не найдя их (эту мысль о перепаде между эволюцией зрелого поэта и отсталостью «публики» повторит в 1841 году, уже со ссылкой на самого Пушкина, и Шевырев). Получается, что «толпа» как современная данность, как наличное состояние «народа» противостоит его же вечной субстанции или грядущему развитию («чрез двести лет»), предугаданному в Пушкине. Отсюда, в концовке статьи, парадоксальное одиночество народного поэта, покинутого народом: «Чем более поэт становится поэтом, тем заметней уменьшается круг обступавшей его толпы и наконец так становится тесен, что он может перечечь по пальцам всех своих истинных ценителей»<sup>3</sup>.

К этому «тесному кругу» Белинский тогда отнюдь не примыкал. Хорошо известно, что в 1830-е годы он, подобно прочим критикам, не выказывал особо дружественного интереса к поэту, а при случае его даже третировал, охотно констатируя, например, в своих «Литературных мечтаниях» (1834) несвоевременность и «смерть» Пушкина. Но позже, в 1843—1846 годах, он посвятил «Сочинениям

<sup>3</sup> Указывая на сходство процитированных строк «с элегическим финалом “Сорочинской ярмарки”», Ю. Манн пишет: «Противоречия обусловлены сущностью явления: <...> в нем [Пушкине] воплотилось национальное развитие, но на этом пути он бесконечно («на двести лет» — указание, конечно, фигуральное) обогнал своих современников» (*Mann J.* Гоголь как интерпретатор Пушкина // *Arion. Jahrbuch der Deutschen Pushkin-Gesellschaft. Bonn, 1992. Bd. 2. S. 109, 112*).



Пушкина» одиннадцать обширных статей, представлявших собой обычное для Белинского сочетание сумбурных пошлостей с аргументированными и пронизательными суждениями. В этих публикациях он не раз весьма одобрительно цитировал заметку из «Арабесок», поддерживая, в частности, гоголевское определение Пушкина как «национального поэта» — однако с некоторыми скептическими поправками. Белинский вступает в полемику с Гоголем и по другим вопросам — только уже не называя автора по имени. Ср. эту отповедь Гоголю и Шевыреву в самой первой статье цикла: «Люди, искренно и страстно любившие искусство, в холодности публики к лучшим созданиям Пушкина видели только одно невежество толпы, увлекающейся юношескими и незрелыми произведениями, но не умеющей ценить обдуманых творений строгого искусства»<sup>4</sup>. В дальнейших статьях Белинский защищает именно «толпу», довольно сдержанно и тактично оправдывая ее охлаждение к Пушкину интеллектуальной устранимостью, неактуальностью позднего пушкинского творчества, его отрывом от интересов «новой общественности». Подобному выводу сопутствует пространный исторический обзор русской поэзии, кое-какие — достаточно тривиальные — трактовки которого вскоре воспроизведет Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (начало 1847), в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: это мечтательная бесплотность раннего Жуковского и ее земная антитеза — телесная эротика, «страстное упоение любви» (у Гоголя — «сладоэрастие») Батюшкова. Существенней для нашей темы то, что у Белинского Пушкин предстает как бы диалектическим итогом совокупной деятельности обоих поэтов (в чем можно заподозрить и дань И. Киреевскому, любителю триад)<sup>5</sup>, а Гоголь, утрируя эту гегельянскую схему, доходит до непосредственного их синтеза: «Из двух начал вмиг образовалось третье: явился Пушкин. В нем середина». Немало у него и прямых фразеологических повторов из «неистового Виссариона», например в определении пушкинского

<sup>4</sup> Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 134. Далее — цит. по этому изданию.

<sup>5</sup> По поводу пушкинской «Полтавы» И. Киреевский говорит: «Такое борение двух начал — мечтательности и существенности — должно необходимо предшествовать их примирению» (*Киреевский И.В.* Полн. собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1861. С. 29).

стиха. Согласно Белинскому, язык Пушкина «тягуч и густ, как смола», «как старое крепкое вино» (Статья пятая, 1844). Ср. у Гоголя: «Этот густой, как смола или струя столетнего тока, стих Пушкина».

Важнее, естественно, гоголевские концептуальные сближения, которые при сколько-нибудь внимательном рассмотрении обнаруживаются в замечательном изобилии. Для обоих Пушкин — поэт пассивно-созерцательный, запечатлевавший природу и душевные движения с одинаковой силой беззаботного лирического любования. Белинский: «Он созерцал природу и действительность под особенным углом зрения, и этот угол был исключительно поэтический», — и далее: «поэзия Пушкина заключается преимущественно в поэтическом созерцании мира» (Статья пятая). Ему снова вторит Гоголь, который теперь относится к любимому стихотворцу без былой восторженности: Пушкин «заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: “смотрите, как прекрасно творение Бога!” — и, не прибавляя ничего больше, перелетать к другому предмету затем, чтобы сказать также: “смотрите, как прекрасно Божие творение!”»

В общем, для обоих критиков Пушкин есть олицетворение чистой, самодостаточной поэзии и в положительном, и в потенциально отрицательном значении этого слова. Точка зрения Белинского, отдающая скрытой телеологичностью, тут несколько сбивчива и противоречива. Он вовсе не является апологетом навязчивой дидактики и плоского прагматизма. По его мнению, такая «поэзия-искусство» была — словно провиденциально — необходима для дальнейшего, уже послепушкинского, развития русского общества, — и он без конца твердит: «Пушкин был призван быть первым поэтом-художником на Руси», это все «его назначение» (Статья пятая); «Ему надо быть *только художником и больше ничем*» (Статья десятая). Отсюда, без сомнения, и резюме у Гоголя: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт и ничего больше».

И для Белинского, и вслед за ним для Гоголя свойство поэтической восприимчивости Пушкина сопряжено с *утратой личности*, застигаемой у того переливчатым маразмом спонтанных впечатлений. (Правда, у обоих этот вывод был стимулирован в какой-то степени общей традицией 1830-х гг., пенявшей поэту на отсутствие прямой и однозначной авторской оценки изображаемых им событий.) Белинский (1844): «И чем совершеннее становится

Пушкин как художник, тем более скрывалась и *исчезала его личность* за чудесным, роскошным миром его поэтических созерцаний». Гоголь (1846): «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков — удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди улови его характер как человека! На место его придет чудный образ, на все откликающийся и одному себе не находящийся отклика»<sup>6</sup>. Словом, дублируя утверждения Белинского, Гоголь заодно развивает и сравнение поэта с «эхом», конечно, почерпнутое им из одноименного пушкинского стихотворения («На всякий звук / Свой отклик в воздухе пустом / Родишь ты вдруг <...> / И шлешь ответ; / Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!»)<sup>7</sup>; ср.: «Одному Пушкину определено было показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе».

Цитируя «Кто из богов мне возвратил...», Белинский добавляет:

«В этом стихотворении видна художническая способность Пушкина свободно переноситься во все сферы жизни, во все века и страны; виден тот Пушкин, который, при конце своего поприща, несколькокими *терцинами в духе Дантовой "Божественной комедии"* познакомил русских с Дантом больше, чем могли бы это сделать всевозможные переводчики, как можно познакомиться с Дантом, только читая его в подлиннике...»

И далее:

<sup>6</sup> В любом случае это сочетание всеохватности пушкинского «отклика» с его безличностью, на котором настаивает Гоголь, следует, вероятно, возвести к такой, подробно исследованной О. Ханзен-Леве, повсеместной особенности гоголевской поэтики, как взаимосвязь «нуля», небывтйности с максимальной полнотой, «беспредельностью», апофаттики — с катафатической риторикой (ср.: Hansen-Zöve A. «Gøggø». Zur Poetik der Null-und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 39. S. 246—247).

<sup>7</sup> Любопытно, кстати, что еще до гоголевской статьи, в стихотворении Каролины Павловой «Поэт» (1839), подсказанном пушкинским «Эхом», также проскальзывает оттенок осуждения: «Заревет ли лес при борьбе с грозой, / Как сердитый тигр, — / Ему бури вой лишь предмет живой / *Сладкозвучных игр*» (аллюзия на культ «сладких звуков» из «Черни»).

«Этой поэтической натуре ничего не стоило быть *гражданином всего мира и в каждой сфере жизни быть как у себя дома*» (Статья четвертая, 1843); «Прочтите его чудную драматическую поэму “Русалка”: она вся проникнута *истинностью русской жизни*, прочтите его тоже чудную драматическую поэму “Каменный гость”; она, и по природе страны и по нравам своих героев, так и *дышит воздухом Испании*, прочтите его “Египетские ночи”: *вы будете перенесены в самое сердце издыхающего древнего мира...*» (Статья пятая).

В доказательство его способности и к «изображению предметов русских» Белинский сразу приводит огромную цитату из гоголевской статьи 1835 года, покрывающую основную часть ее текста, — о Пушкине как национальном поэте, который в последние годы предался «исследованию жизни и нравов своих соотечественников». Но обращаясь к соответствующей теме в «Выбранных местах...», Гоголь предпочитает отталкиваться не от собственных, процитированных критиком пассажей, а от самого Белинского, дополняя его тирады насчет переимчивости Пушкина тем же мотивом отклика, акустической чуткости:

«Чтение поэтов *всех народов и веков* порождало в нем тот же отклик. Герой испанский Дон-Жуан <...> дал ему вдруг идею сосредоточить все дело в небольшой собственной драматической картине, где <...> *еще слышней сама Испания* <...> Суровые терцины Данта внушили ему мысль *в таких же терцинах и в духе самого Данта* изобразить поэтическое младенчество свое в Царском Селе <...> *В Испании он испанец*, с греком грек, на Кавказе вольный горец в полном смысле этого слова. *С отжившим человеком он дышит стариной времени минувшего*, заглянет к мужику в избу — *он русский весь с головы до ног: все черты нашей природы в нем отозвались*».

Портрет Пушкина-«протeya», клишированный еще Гнедичем и порой получавший в русской критике отрицательную трактовку<sup>8</sup>, сливается у Гоголя и Белинского с популярной националистической идеологией, которая

<sup>8</sup> Ср. реплику о Пушкине у Н. Греча в его «Письме в Париж к Я.Н. Толстому»: «Протей в словесности, своенравный, прихотливый, как сама поэзия, играл в этом (1833. — *М.В.*) году одни прелюдии, капризы. Мы ждали увертюры, ждали чего-нибудь большего, важнейшего, но не дождались». — Библиотека для чтения, 1834. Т. 1. С. 164.

снискала официальное признание в николаевскую эпоху, — с идеологемой *всемирной переимчивости* русского человека<sup>9</sup>. Применительно к Пушкину эту расхожую догму еще в 1841 году вскользь затронул, на материале «Русалки», «Каменного гостя» и «подражаний Данту», авторитетнейший представитель «официальной народности» Шевырев, и Белинский попросту заостряет рассуждения своего бывшего единомышленника, а сейчас главного оппонента, относительно «духа» пушкинской эмпатии. Действительно, ср. у Шевырева:

«Чудное сочувствие Пушкин имел со всеми гениями поэзии всемирной (только «с гениями», а не «со всеми сферами жизни», как у Белинского. — *М.В.*) — и так легко было ему усваивать себе и претворять в чистое бытие русское их

<sup>9</sup> Ср. в статье А. Краевского «Мысли о России» — одном из ярчайших манифестов уваровского направления: «Эта переимчивость — немаловажная способность: она не передразнивание, а разумение самой сущности дела» (Литературные прибавления к Русскому Инвалиду на 1837 г. № 2. С. 4). На московском этапе юбилейной пушкинской конференции мне довелось узнать, что «протеизму» Пушкина был посвящен доклад Г.Е. Потаповой, прочитанный за день до того, 31 мая, в Петербурге (я участвовал только в московской сессии). Как сообщила мне г-жа Потапова, наши выводы частично совпадают. Об идеологической функции русской «всечеловечности и переимчивости» в николаевскую эпоху см. в моей книге: Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 178—179; о соотношении этой установки с пушкинским «протеизмом» у Гоголя и Достоевского. — Там же. С. 395. [Подробнее — во втором, расширенном издании книги (М.: Изд. РГГУ, 2002): С. 250—253, 533—534.] В рамках настоящей публикации достаточно уточнить, что русская «переимчивость» была сложным понятием: она сочетала претензии на будущую всемирно-объединительную и синтезирующую роль России с представлением о ее нынешней отсталости, преодолеваемой посредством заимствования у других народов. На смену «подражанию» должна прийти пробужденная национальная мысль, рефлексивное познание своей этнической личности и ее места в семье наций. Пушкин у обоих критиков как бы всецело ограничен первой, чисто протеической стадией этого процесса — отсюда, собственно, и тезис об отсутствии у него подлинной «личности» (а у Белинского — и «мысли», которую он интерпретирует в плане общечеловеческой цивилизации). Иными словами, Пушкин являет здесь некую незавершенную — и потому негативную — параллель к культурной эволюции России. Достоевский в своей известной речи отождествил самую пушкинскую личность с той же «всемирной отзывчивостью», придав последней не только православно-националистическое, но и ариософское толкование. См.: *Вайскопф М.* Семья без урода: Образ еврея в литературе русского романтизма // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 76—77.

изящные свойства! Это в Пушкине черта национальная: как же было ему не отражать в себе характер своего народа?»

И ниже, по поводу пушкинских вариаций из Данте («И дале мы пошли...»):

«Дух всей этой пьесы и пластические стихи <...> до того напоминают дух и стиль Данта в некоторых песнях Ада, что удивляешься нашему славному мастеру, как умел он с одинаковою легкостью и свободою переноситься в дух древней греческой поэзии, восточной, в Шекспира и в Данта. Многообъемлющему гению Пушкина все было возможно»<sup>10</sup>.

Тем не менее Белинский, созревавший ранее в том же лоне правительственного патриотизма и все еще подверженный его искусам, не решается теперь, в свой оппозиционный период, полностью солидаризироваться с казенным идеалом национальной протейности, прозреваемой Шевыревым у Пушкина; в восьмой статье своего цикла он, правда по другому поводу, уже оспаривает эту идеологему, передавая ее «горячим славянолюбам» и приравнивая к поверхностной мимикрии: «Форма и сущность не всегда — одно и то же». Зато Гоголь упорно связывает «отзывчивость» Пушкина как раз с национальным потенциалом его творчества — с «библейскими» панегириками монархии и верой в то, что, судя по «истинно-русской» «Капитанской дочке», «он откликнулся бы потом целиком на всю русскую жизнь, так же, как откликался на всякую отдельную ее черту». Внезапная смерть прервала этот процесс, и в реальности все сложилось совсем иначе: «Влияние Пушкина как поэта на общество было ничтожно <...> Но влияние его было сильно на поэтов». Текстуально приведенный пассаж совпадает с репликой Белинского в адрес другого стихотворца: «Батюшков не имел почти никакого влияния на общество <...> хотя заслуги его перед русскою поэзиею весьма велики» (Статья третья), — а по сути Гоголь сходится и с мнением критика относительно пушкинского направления, от которого, как пишет Белинский, «выигрывало искусство и мало приобретало общество».

<sup>10</sup> Цит. по: Русская критика XVIII—XIX вв. / Сост. В.И. Кулешов. М., 1978. С. 134. Встречаются у Белинского и другие, почти буквальные заимствования из статьи Шевырева, — например, замечание о внутренней близости Пушкина Шекспиру.

Но для позднего Гоголя неприемлем и сам эстетический «выигрыш». В его интерпретации мастерство Пушкина обернулось для русских поэтов неодолимым демоническим соблазном, ибо, отторгнув их от родной земли и гражданских обязанностей, вознесло в мир упоительного асоциального языка. Пушкин предстает уже не столько национальным поэтом, сколько коварной сиреной нарциссического эстетизма:

«Всех соблазнила эта необыкновенная художественная обработка стихотворных созданий, которую показал Пушкин. Позабыв и общество, и всякие современные связи с ним человека, и всякие требования земли своей, все жило в какой-то поэтической Элладе, повторяя слова Пушкина:

Не для житейского волненья,  
 Не для корысти, не для битв,  
 Мы рождены для вдохновенья,  
 Для звуков сладких и молитв».

Короче, несмотря на некоторые колебания и оговорки, у позднего Гоголя историческая роль Пушкина в целом исчерпана, а его самодовлеющее искусство — предсудительная и уже пройденная ступень общественного развития. Здесь он тоже следует за социально ангажированным Белинским, заявившим, что «по своему воззрению Пушкин принадлежит к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух анализа, неукротимое стремление исследования, мышление сделались теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем *время* опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный *ответ* на тревожные, болезненные *вопросы* настоящего»<sup>11</sup>; «Каждый умный человек вправе требовать, чтобы

<sup>11</sup> Белинский категорически отрицал за Пушкиным право называться мыслителем. В либеральном интеллектуализме критика просквозила и давняя личная обида. Ему, очевидно, был горько памятен упрек, прозвучавший, под псевдонимом А.Б., в «письме к издателю» «Современника» (1836), где Пушкин, в целом доброжелательно отзываясь о Белинском, добавляет: «Если бы с независимостью мнений и с остроумием своим соединял он *более учености*, более начитанности, более *уважения к преданию* <...> то мы имели в нем критика весьма замечательного» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 12. С. 97. Далее — цит. по

поэзия поэта или давала ему *ответы на вопросы времени*, или по крайней мере исполнена была скорбью этих тяжелых, неразрешимых *вопросов*» (Статья пятая). И Гоголь усердно повторяет Белинского, когда пишет: «На Пушкине оборвались все *вопросы* <...> в которых виден дух просыпающегося *времени*».

Цитируя, в пятой статье цикла, тоже глубоко задевшую его пушкинскую «Чернь»<sup>12</sup>, Белинский продемонстрировал подчеркнутое расположение к «толпе», безоговорочно отождествив ее с «народом» (в отличие от Гоголя времен «Арабесок», который несколько путался в этой иерархии):

«Не только поэты с их “вдохновениями, сладкими звуками и молитвами”, но и сами жрецы, с которыми Пушкин сравнивает поэтов, не имели бы никакого значения, если бы набожная толпа не соприисутствовала алтарям и жертвоприношениям. Толпа, в смысле массы народной, есть прямая хранительница народного духа, непосредственный источник таинственной психи народной жизни».

Вместе с тем Белинский отвергает фарсово-нравоучительный пафос пушкинской «толпы», поскольку расценива-

---

этому изданию). Теперь, перечитывая Пушкина, Белинский переадресовывает ему эти выпады: в пятой статье он осуждает его ни более ни менее как за «недостаток современного европейского образования», а в десятой — за консерватизм и «слепое уважение к преданию». Комментируя мое выступление, проф. Ю. Манн согласился с утверждением о глубоко личностном характере этих замечаний, но выразил сомнение в том, что критик был осведомлен об авторстве «письма», — по предположению Ю. Манна, Белинский скорее отреагировал здесь на какие-то дошедшие до него устные реплики Пушкина. Мне представляется, однако, крайне маловероятным, чтобы в узком кругу тогдашних журналистов атрибуция текста действительно могла навсегда остаться для Белинского тайной.

<sup>12</sup> Ср. в воспоминаниях Тургенева: «Белинский, как известно, не был поклонником принципа: искусство для искусства; да оно и не могло быть иначе по всему складу его образа мыслей. Помню я, с какой комической яростью он однажды при мне напал на — отсутствующего, разумеется, — Пушкина за его два стиха в «Поэт и чернь» —

Печной горшок тебе дороже:  
Ты пищу в нем себе варишь!

— И конечно, — твердил Белинский, сверкая глазами и бегая из угла в угол, — конечно, дороже. Я не для себя одного, я для своего семейства, я для другого бедняка в нем пищу варю, — и прежде чем любоваться красотой истукана — будь он распрефидиасовский Аполлон — мое право, моя обязанность накормить своих — и себя, назло всяким негодующим баричам и виршеплетам!» (Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 10. С. 296).



ет его как авторскую карикатуру на действительные «вопросы времени», исходящие из глубин национального духа.

Гоголь, в свою очередь, также солидаризируется теперь с «толпой», но, вопреки критику, он поддерживает и ее конкретные моралистические претензии к Поэту, выступая как бы от лица самой «черни»:

**«Чернь»**

И толковала чернь тупая:  
 Зачем так звучно он поет?  
 Напрасно ухо поражая  
 К какой он цели нас ведет?  
 Зачем сердца волнует, мучит,  
 Как своенравный чародей?  
 Как ветер, песнь его свободна,  
 Зато, как ветер, и бесплодна.  
 Какая польза нам от ней?»

**«В чем же наконец существо  
 русской поэзии»**

«Зачем, к чему была его поэзия? Какое новое направление мысленному миру дал Пушкин? Что сказал он нужное своему веку <...> Зачем он дан был миру и что доказал собою?»; «Нельзя служить самому искусству — как ни прекрасно это служение — не уразумев его цели высшей и не определив себе, зачем дано нам искусство; нельзя повторять Пушкина»; «Никакой пользы соотечественникам не замышлял он».

П о э т

Подите прочь, какое дело  
 Поэту мирному до вас!

«Ему ни до кого не было дела».

Алтарному одиночеству «жреца», отвергающего плебейскую «метлу», Гоголь молчаливо противопоставил самоотверженный альтруизм Фонвизина и Грибоедова («общество сделали они как бы собственным своим телом»), комедии которых служили спасительным очищением нравов:

Во градах ваших с улиц шумных  
 Сметают сор — полезный труд!  
 Но, позабыв свое служенье,  
 Алтарь и жертвоприношенье,  
 Жрецы ль у вас метлу берут?

Нужно много накопиться сору и дрязгу внутри земли нашей, чтобы явились они почти сами собою, в виде какого-то грозного очищения.

Затем он вновь подхватывает заданную Белинским тему *новых вопросов*, продиктованных *новыми временами*:

«Еще даже не слышит никто, что вокруг его настало другое время, образовались стихии новой жизни, и образовались вопросы, которые дотоле не раздавались <...> Нет, не Пуш-

кин и никто другой должен стать теперь в образец нам: *другие уже времена пришли*».

С точки зрения обоих критиков, поэзия Пушкина безнадежно герметична. Белинский:

«Нельзя винить Пушкина, что он не мог выйти из заколдованного круга своей личности».

Гоголь переносит этот магический герметизм на пушкинских преемников:

«Еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очертанного круга».

Согласно Белинскому, созерцательная поэзия Пушкина, при всем ее замечательном гуманизме, «не носит в душе своей идеала высшей действительности и веры в возможность его осуществления». Слегка видоизменив эту формулу, Гоголь также распространяет ее на русскую поэзию в целом:

«Итак, поэзия наша не выразила нам русского человека вполне ни в том идеале, в каком он должен быть, ни в той действительности, в какой он ныне есть».

Более перспективные «вопросы» Белинский усматривал в творчестве Лермонтова. Гоголь относился к этому поэту значительно сдержаннее, но все-таки тоже, хотя исподволь, противопоставил его Пушкину. Говоря о последнем в контексте «Черни», он прибегнул к батальной метафоре:

«Все сочинения его — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое, и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел. Зачем не вышел? — это другой вопрос. Он сам на него отвечает стихами...» —

и Гоголь цитирует всю ту же заключительную строфу на счет «житейского волнения». Сравнение поэтических сочинений с арсеналом прослеживается, видимо, к статье из «Quarterly Review» — «Гиббон, Шатобриан и Борк», — переведенной «Библиотекой для чтения» и содержащей

резкую критику в адрес Шатобриана. Некоторые из этих обвинений отсвечивают в гоголевских — и не только гоголевских — нападках на Пушкина. Шатобриану здесь вменяется в вину «жизнь пестрая, лишенная единства; жизнь без правил и без цели; огромная растрата сил, всегда неуместно употребленных». И сразу же следует метафора, которую Гоголь переносит на Пушкина:

«Собрание сочинений г. Шатобриана — настоящий арсенал, в котором найдете вы все, что угодно»<sup>13</sup>, —

но это многообразие, согласно «Quarterly Review», говорит лишь о переменчивости и беспринципности Шатобриана.

Гоголь, конечно, не столь резок в выводах. В конце своей статьи, подытоживая путь русской поэзии, он намечает ее грядущее призвание:

«Христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт. Другие дела наступают для поэзии. Как во времена младенчества народов служила она к тому, чтобы вызывать на битву народы, возбуждая в них браннолюбивый дух, так придется и теперь вызывать их на другую, высшую битву человека — на битву <...> за нашу душу.

Тут проглядывает реминисценция из лермонтовского «Поэта» с его сквозной аллегорикой кинжала, сражения и набата: «Бывало, мерный звук твоих могучих слов / Воспламенял бойцов для битвы. / Ты нужен был толпе, как чаша для пиров, / Как фимиам в часы молитвы», — и стихи эти сами по себе звучат резкой полемикой с пушкинским: «Не для житейского волненья / Не для корысти, не для битв / Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв»<sup>14</sup>. У Гоголя, как и у Лермонтова, молитвы соединены с битвами и «народом», а вовсе не противопоставляются им.

Между тем, несмотря на все эти выпады, эстетическая позиция автора «Выбранных мест...» не сводится, как и у

<sup>13</sup> Библиотека для чтения. 1834. Т. 4. С. 90. Ср. там же: «У г. Шатобриана никогда не было философии ни в уме, ни в поведении: это юный поэт, который не состарится даже и на краю гроба».

<sup>14</sup> О полемической идентификации Лермонтова именно с толпой в другом его стихотворении («Не верь себе»), также обращенном против пушкинской «Черни», см.: Серман И.З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе: 1836—1841. Иерусалим, 1997. С. 191.

Белинского, к тотальному утилитаризму. Гоголь так и не смог окончательно порвать с эстетическим «жречеством» — зато он пытается по возможности приспособить его к задачам христианского жизнестроительства. В данном случае Гоголь следует провиденциалистской схеме, усвоенной им еще в «Арабесках», — в эссе «Скульптура, живопись и музыка» он доказывал, что языческое искусство и пластика сами по себе смягчали и облагораживали души язычников, подготавливая их к принятию высоких христианских истин. Сейчас, в религиозно-утопических грезах «Выбранных мест...» («В чем же наконец...»), сходное назначение Гоголь подыскивает и чистому искусству — оно приурочивает грядущее воскресение христианства на Руси:

«Благозвучие — не такое пустое дело <...> Оно так же бывает нужно, как во храме куренье кадильное, которое уже невидимо настраивает душу к слышанью чего-то лучшего еще прежде, чем началось самое служение».

Так пушкинский идолопоклонник, романтический жрец «звуков сладких и молитв», облекается в православную рясу, а храм Аполлона становится церковью. В общем, «звуки» явно получают полезное значение. И тут, упоминая о Пушкине, Гоголь возвращается к его главному дару — отзывчивости, чуткости:

«Это свойство *чуткости*, которое в такой высокой степени обнаружилось в Пушкине, есть наше народное свойство. Вспомним хотя бы одни названья, которыми народ сам характеризует в себе это свойство, например, названье *уха*, которое дается такому человеку, в котором *все жилки горят*».

Теперь это всего лишь одно из персонифицированных свойств русского человека — наряду с умом Крылова, величавостью Державина и удалью Языкова, — а совсем не тот идеальный и целостный его грядущий типаж, который Гоголь когда-то провидел в Пушкине — «русском человеке чрез двести лет». Многоразличные дарования народа, с пророческой мощью воплощенные в русской поэзии, еще только прообразуют грядущий исполинский образ отечественного Адама. Однако на символической шкале национальной гордыни «чуткость» у Гоголя по-прежнему оценивается очень высоко. Ведь в приведенном фрагменте прорисовывается та автоцитата из «Мертвых душ», где говори-

лось о Птице Тройке: «Эх, кони, кони, — что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах! *Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке?*» Метафизика пушкинской личности здесь вообще устремлена именно к этому символу неустойчивой русской динамики и к самой России. Ср.: «Он был <...> точно сброшенный с неба поэтический огонь» — и в концовке поэмы: «Не молния ли это, сброшенная с неба?»; «Немеет мысль пред бесчисленностью его предметов» — «И онемела мысль пред твоим пространством»<sup>15</sup>.

На этих противоречиях строится в конечном счете вся интерпретация Пушкина в «Выбранных местах...». С одной стороны, его поэзия — это «заколдованный круг» минувшего, застывшая, устаревшая, праздная красота. С другой, в согласии со статьей «Арабесок», — намек на будущее, один из отблесков торжествующей небесной Руси.

Поздний Белинский, убежденный западник, считавший Пушкина «слишком русским» — а оттого и слишком локальным, слишком прикованным к своему времени поэтом, — не склонен был соотносить с ним идеальное будущее России, которой надлежало войти в цивилизованную семью европейских народов. Но, отрицая профетическую и вообще христианскую миссию поэта, он подыскал для нее нравственно-политическую замену — и как раз в этом пункте обнаруживается встречное воздействие, идущее на Белинского со стороны гоголевского религиозного утилитаризма. В статье «О лиризме наших поэтов» Гоголь писал:

«Пушкин был знаток и оценщик верный всего великого в человеке. Да и как могло быть иначе, если духовное благородство есть уже свойственность почти всех наших писателей? Замечательно, что во всех других землях писатель находится в каком-то неуважении от общества, относительно своего личного характера. У нас напротив. У нас даже и тот, кто просто кропатель, а не писатель, и не только не красавец душой, но даже временами и вовсе подленек, в глубине России отнюдь не почитается таким. Напротив, у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден, что ему многое непри-

---

<sup>15</sup> Ю. Манн со своей стороны указал на связь между характеристикой русской души и русского языка в «Мертвых душах» — и образом национального поэта в более ранней статье «Несколько слов о Пушкине». См.: *Mann J. Op. cit. S. 111, 114.*

лично, что он не должен и позволить себе того, что прощается другим. В одной из наших губерний, во время дворянских выборов, один дворянин, который с тем вместе был и литератор, подал было свой голос в пользу человека, совести несколько запятнанной, — все дворяне обратились к нему тут же и его попрекнули, сказавши с укоризной: “А еще и писатель!”»

Белинский, во всем расходясь с Гоголем-публицистом и жестоко порицая его книгу, на сей раз соглашается с автором. В знаменитом зальцбруннском письме он, незаметно для самого себя — и, что куда более странно, незаметно для исследователей, — почти открыто повторяет своего благонамеренного оппонента, причем тоже со ссылкой на Пушкина. Разница в том, что поэт предстает у него не верховным носителем, а нарушителем нравственной нормы, которую Белинский, по примеру Гоголя, приписывает русскому обществу, — но придав ей либерально-политическую окраску:

«Только в одной литературе, несмотря на татарскую цензуру, есть еще жизнь и движение вперед. Вот почему звание писателя у нас так почтенно, почему у нас так легко литературный успех, даже при маленьком таланте. Титло поэта, звание литератора у нас давно уже затмило мишуру эполет и разноцветных мундиров. И вот почему у нас в особенности награждается общим вниманием всякое так называемое либеральное направление, даже и при бедности таланта, и почему так скоро падает популярность великих поэтов, искренно или неискренно отдающих себя в услужение православию, самодержавию и народности. Разительный пример — Пушкин, которому стоило написать только два-три верноподданных стихотворения и надеть камер-юнкерскую ливрею, чтобы вдруг лишиться народной любви».

В свете этого симптоматического консенсуса пресловутое базарное двуединство «Белинского и Гоголя» приобретает, мне кажется, достаточно точный и зловещий смысл.

## Зигзаги «торгового направления». Мысль Боратынского, просвещение Вяземского и недоносок Полевого\*

Николай Полевой был одной из самых популярных, несурзных, ненавистных и занимательных фигур пушкинского века. К концу 1820-х годов он стал, как известно, яростным противником «литературной аристократии», пользуясь у той полнейшей взаимностью. Коллеги и соперники не выносили его за журнальную оборотистость, плебейскую спесь и нападки на «Историю» Карамзина; позднее его причисляли к наиболее одиозным представителям «торгового направления». Однако до того, еще в середине 1820-х годов, с Полевым поддерживали весьма дружеские контакты те же люди пушкинского круга — в первую очередь Вяземский, который по праву считался «крестным отцом» «Московского телеграфа». К Боратынскому в этом журнале, в отличие от других изданий, тогда относились подчеркнуто доброжелательно. В ноябре 1827 года он с чувством благодарил Полевого за публикацию книги («Стихотворения Евгения Баратынского»), обнимая издателя «от всей души»<sup>1</sup>, — и спустя несколько лет, в ожесточении распри, Полевой мстительно напомнил неблагодарному оппоненту о своем заступничестве и покровительстве:

Зачем мою хорошенькую Музу,  
Голубчик мой, ты вздумал осvistать?  
Зачем, скажи, схоластики обузу  
На жар ума ты вздумал променять?  
Тебя спасал сто раз, скажи, не я ли?

---

\*Печатается впервые.

<sup>1</sup> «Что касается до меня, то не могу сказать, как я вам обязан. Издание прелестно. Без вас мне никак бы не удалось явиться в свет в таком красивом уборе. Много, много благодарен». — Цит. по: *Песков А.М.* Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского. М., 1998. С. 198.

Не я ль тебя лелеял и берег,  
Когда тебя в толчки с Парнаса гнали,  
Душа моя, Парнасский простачок<sup>2</sup>.

Конфликт между ними разыгрался летом 1829 года, когда, вслед за Вяземским, вступившимся за Карамзина, Боратынский решительно примкнул к недругам Полевого. Враждебная реакция «литературных аристократов» определялась, однако, не только возмущением — впрочем, вполне искренним, — но и корпоративной солидарностью. При этом вовсе не обошел их стороной и тот самый дух презренного утилитаризма, который принято было инкриминировать напористому «купчишке» и который вступил у них в плодотворный союз с житейской прагматикой. Сочетая в себе *книгопродавца с поэтом*, они все же строго, на «классицистский» манер, разделяли эти ампулы, не помышляя об их слиянии в рамках целостной личности, ставшей идеалом лишь для последующих поколений. Зато по части меркантильного пафоса приверженцы Карамзина порой не уступали своему третьесловенному противнику. Если Полевой, всячески пропагандировавший в своем журнале спасительные выгоды просвещения, промышленности и торговли, превозносил, например, московскую Выставку российских изделий 1831 года (он входил и в ее комитет), то князь Вяземский, по долгу службы, был непосредственным и весьма деятельным куратором той же выставки. В 1834 году, будучи вице-директором департамента внешней торговли при Министерстве финансов, он поместил в «Библиотеке для чтения» свою статью «Таможенный тариф 1822 года» (датировав ее 11 апреля 1834 г.), очень сходную с гражданской риторикой Полевого и включавшую такие сентенции:

«Если нужно... определить характер эпохи нашей, то мы назовем ее эпохою практического, или положительного просвещения, то есть всеобъемлющей промышленности и применений последствий ее к пользам общественного и частного благосостояния». Всюду господствует *«одно единомышленное стремление к пользе положительной <...>* Общепользные открытия следуют одно за другим»; «Земля оковывается железными колеями». Далее — выпад против наивных идеалистов, презирающих все эти достижения: «Напрасны лежумствова-

<sup>2</sup> Там же. С. 241.



ния тех, которые порочат промышленность за направление ума человеческого к цели исключительно вещественной, почитая направление сие унижением возвышенного предназначения его <...> Промышленность есть наука преимущественно общественная и человеколюбивая. В ней частная польза есть неотдельное звено пользы общей»<sup>3</sup>.

Вяземский в тот период словно расщепился на две контрастные ипостаси. Вторая, лирическая, запечатлена в его послании графу В.А. Соллогубу, которое он, одновременно со статьей, опубликовал во втором выпуске «Новоселья» (ц.р. 18 апреля 1834 г.). На сей раз он оказался первым русским поэтом, осудившим *железный век*, взятый в том же именно утилитарно-прозаическом его значении, какое он восславил в статье. В остальном семантический рисунок «века» подсказан был Тютчевым: «*Нет веры к вымыслам чудесным, / Рассудок все опустошил <...> // Нет, мы не древние народы! / Наш век, о други, не таков*» (1821; первая полная публикация — 1828). Ср. у Вяземского:

Но в наш железный век, в сей век холодной прозы,  
Где светлых вымыслов ошипаны все розы,  
Где веры нет к мечтам и мертвы чудеса,  
Где разум все сушит...<sup>4</sup>

Подобная двойственность, вероятно, должна была озадачить людей, уже не чуждых романтическим представлениям о единстве личности, и, во всяком случае, требовала какого-то отзыва. В начале 1835 года Боратынский, младший современник Вяземского (он был моложе его на восемь лет), напечатал своего «Последнего поэта» в первом номере «Московского наблюдателя». Стихи соседствовали с программной статьей Шевырева «Словесность и торговля» и находились в известном созвучии с нею; но

<sup>3</sup> *Вяземский К[нязь]*. Тариф 1822 года, или Поощрение развития промышленности в отношении к благосостоянию государств и особенно России // Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. Отд. III. С. 133, 135, 137.

<sup>4</sup> В более традиционном, гесиодовском, значении термин «железный век» ранее был использован Вяземским в стихотворении «Три века» (1829): «Поэт заснул в губительном чаду, / Тут на него напущен век железный». Ср., впрочем, в переводе из Луи Расина: «О род растленный! *век железный!* / О варварства злоплодный век!» — *К.П.Ш.Ш. [П. Шинский-Шихматов]*. Тоска. Подражание младшему Расину. Contre mes vareurs // Московский вестник. 1828. Ч. 9. № 9. С. 10.

интересней, что «Последний поэт» — по крайней мере, первая его строфа — представляет собой, как мы сейчас увидим, негативный отклик Боратынского на вышеупомянутую статью Вяземского. Обе установки Вяземского — прозаическая и поэтическая — очевидно, учитывались потом и в самой композиции «Сумерек» (1842). Боратынский открывает сборник сочувственным посланием Вяземскому (написанным в ноябре того же 1834 г.) как одному из последних поэтов угасшей эпохи — «звезде разрозненной плеяды», — по сути посвящая ему книгу в целом<sup>5</sup>. Но сразу же за посланием идет переизданный «Последний поэт», озаглавленный изначальным мотивом «железного пути», который объявлен здесь магистральным маршрутом века<sup>6</sup> (ср. «железные колеи» у Вяземского). Вместе с железным веком тут сурово осуждается культ пользы, промышленности и просвещения, энергично — если не «бесстыдно» — насаждавшийся в статье «Тариф 1822 года»:

Век шествует путем своим железным.  
В сердцах корысть, и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.  
Исчезнули при свете просвещения  
Поэзии ребяческие сны,  
И не о ней хлопочут поколения,  
Промышленным заботам преданы.

Возможно, сама последовательность текстов должна была как-то закамуфлировать или смягчить эту полемическую направленность, которая проступила и в другом стихотворении Боратынского — «Приметы» (1839), тоже включенном в «Сумерки». В «Приметах» он оспорил тот пассаж из статьи, где автор восторгался победой ума над природой:

«Природа преследована алчным и *допытливым* умом в последних ущельях своих, изведена в сокровеннейших свой-

<sup>5</sup> Об истории этого стихотворения, связанного с тяжелой болезнью дочери Вяземского, см.: *Песков А.М.* Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского. М., 1998. С. 324, 379.

<sup>6</sup> На соотносительность «железного века» у Боратынского с темой «чугунных дорог» указывают, хотя и в иной связи. — *Давыдовы Е.Е. и Е.А.* «Последний поэт» Боратынского // К 200-летию Боратынского. Сборник материалов международной научной конференции, состоявшейся 21–23 февраля 2000 г. (Москва, Мураново). М., 2002. С. 125–126.

ствах, *измерена* в глубочайших тайниках <...> Все соображения натянуты к одной цели <...> довершить дело Природы *изысканиями ума*, которому дан ключ ко всем ее таинствам, подлежащим нашему ведению»<sup>7</sup>.

Боратынский, напротив, дает этому триумфу трагическое истолкование. Изыскания «допытливого» ума сведены к попытке, к суетному и бездушному расчленению природы, которая отнюдь не раскрывает свои тайны, а наоборот, затворяет теперь свою сущность от человека.

Пока человек естества не *пытал*  
Горнилом, весами и *мерой*,  
Но детски вещаньям природы внимал,  
Ловил ее знаменья с верой;

Покуда природу любил он, она  
Любовью ему отвечала  
<...>  
Но чувство презрев, он доверил *уму*;  
Вдался в суету *изысканий*...  
И сердце природы закрылось ему,  
И нет на земле прорицаний.

Двойственностью и неустойчивостью отличалась, впрочем, и меркантильная позиция Полевого. Панегиристом «пользы» он, подобно Вяземскому, тоже оставался преимущественно в публицистике, тогда как в ультраромантической своей прозе — в «Блаженстве безумия», «Живописце», «Абадонне» и др. — с жаром порицал низменный практицизм и дух наживы, овладевший XIX веком. Это была та самая тяжба «между Жизнью и Поэзией», о которой он сокрушался в «Абадонне».

Не стоит думать, будто корпоративные социокультурные предпочтения, демонстративно заявленные на рубеже 1830-х годов Боратынским, обязательно влекли за собой бескомпромиссную вражду ко всему творчеству вчерашнего союзника и покровителя. В любом случае, Полевой оставался слишком неординарной личностью в тусклом мире тогдашней русской журналистики, бедной людьми и идеями. При всех своих огрехах и стилистической неопрятности он был и небесталанным прозаиком.

<sup>7</sup> *Вяземский К[нязь]*. Указ. соч. С. 134—135.

Некоторые мотивы и образы Полевого подверглись у Боратынского поэтической обработке, — и не настолько основательной, чтобы полностью затушевать этот генезис. Временами он выказывает неожиданную, казалось бы, близость к общей риторике и тем или иным конкретным суждениям «Московского телеграфа». Примечательно, в частности, сходство между некрологом «Смерть Гете», появившимся в журнале Полевого (ц.р. 31 марта), и последующим стихотворением Боратынского «На смерть Гете». В «Телеграфе» сказано: *«Безрассудно было бы жалеть о смерти германского исполина. Гете вполне совершил свое поприще; он сделал все, выразил все, что призван был сделать и выразить»*<sup>8</sup>. Ср. у Боратынского:

Почил безмятежно, зане совершил  
*В пределе земном все земное!*  
 Над дивной могилой не плачь, не жалей,  
 Что гения череп — наследье червей  
 <...>  
*На все отзывался он сердцем своим...*

Выразительные примеры прямого воздействия Полевого на философскую метафорику Боратынского содержит роман первого «Абадонна» (1834). Среди патетических отступлений, переполняющих книгу, встречается и развернутая персонафикация *мысли поэта*:

«Но она преобразовалась, эта идея-младенец, в прелестную *деву*, полную красоты, цветущую *юностью*, светлую будущим счастьем. *Поэт*, как отец, готов вести *мысль* своего создания, одетую всем блеском роскошного воображения, к *брачному алтарю*.

Но это осень создания. Как часто семейственные заботы, приличия света, несогласия в мелочах жизни убивают все счастье *супругов!* Непримириемые враги — Жизнь и Поэзия, умышляют на бытие друг друга. И светлая идея, прекрасная мысль гибнут в исполнении»<sup>9</sup>.

Ср. стихотворение Боратынского «Мысль», опубликованное в 1838 году, через четыре года после «Абадонны»,

<sup>8</sup> Московский телеграф. 1832. Ч. 43. № 3. С. 434.

<sup>9</sup> Полевой Н. Абадонна. Изд. 2-е. СПб., 1840. Ч. 2. С. 159.

в «Современнике» (и вызвавшее легко объяснимое раздражение у Полевого)<sup>10</sup>:

Сначала *мысль*, воплощена  
 В поэму сжатую *поэта*,  
 Как *дева юная*, темна  
 Для невнимательного света;  
 Потом, осмелившись, она  
 Уже увертлива, речиста,  
 Со всех сторон своих видна,  
 Как *искушенная жена*  
 В свободной прозе романиста;  
 Болтуня старая, затем  
 Она, подъявля крик нахальный,  
 Плодит в полемике журнальной  
 Давно уж ведомое всем.

Как видим, используя стадиальную схему Полевого, Боратынский беззастенчиво обращает ее против своего источника — против той самой «прозы романиста», совмещенной с «полемикой журнальной», откуда он ее позаимствовал. (Кстати, и сам сюжет «Абадонны» в значительной мере строился на сквозном противопоставлении «юной девы» и «искушенной жены».)

Другой, более примечательный, пример связан с прославленным «Недоноском» (1835). В работе, посвященной этому стихотворению, Н. Мазур аргументированно высвечивает в образе «недоноска», с его трагической межеумочностью, олицетворение самой поэзии<sup>11</sup>. На мой взгляд, к списку интертекстуальных сличений, приведенных исследовательницей, необходимо, в качестве одного из важнейших источников Боратынского, прибавить следующий отрывок из «Абадонны». Это монолог героя, наивного, даровитого и безвольного стихотворца Вильгельма Рейхенбаха, который так живописует судьбу поэта, не способного достичь совершенства в современном мире:

«Ужасное одиночество! На этой высоте человек становится чужим для других, стоит на вершине горы, одетой туманами —

<sup>10</sup> Песков А.М. Указ. соч. С. 344–345.

<sup>11</sup> Мазур Н.Н. «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию В.В. Иванова. М., 1999. С. 150.

все под ним, но до неба еще далеко; он ушел с земли, и все еще не в небе; и с горестью видит он туманы вокруг себя, слышит рев горного потока, бегущего долу, видит падение лавин туда, на землю <...> И что же теперь? Пустыня бытия, отчуждение всего, несогласие с самим собою, горестные признания, как далеки недостижимые идеалы поэта, Поэзии, высшей жизни духом и тех людей, кого бессмертит эта жизнь <...> Пусть черные облака совсем обовьются около меня и совсем закроют от меня мир и людей...»<sup>12</sup>.

Напомню некоторые фрагменты «Недоноска»:

Я из племени духов,  
Но не житель Эмпирея,  
И, едва до облаков  
Возлетев, паду, слабея.  
Как мне быть? Я мал и плох;  
Знаю: рай за их волнами,  
И ношусь, крылатый вздох,  
Меж землей и небесами.  
<...>  
Бедный дух! ничтожный дух!  
Дуновенье роковое  
Вьет, крутит меня, как пух,  
Мчит под небо громовое.  
<...>  
Обращусь ли к небесам,  
Оглянусь ли на землю —  
Грозно, черно тут и там;  
Вопль унылый я подъямлю.

Усваивалась Боратынским, по всей видимости, и романтическая апокалиптика «Абадонны», замешанная как раз на сетованиях о торжестве расчетливого «промышленного века», губительного для поэзии и умерщвляющего душу. Поэт Рейхенбах, отвергающий этот век железных дорог, его промышленность, торговлю и суетные науки, может служить предтечей того «простодушного» поэта, которого вскоре изобразит Боратынский в своем «Последнем поэте». В «Абадонне» уже повсеместно нагнетается то же эсхатологическое уныние, какое у Боратынского несет с собой «зима дряхлеющего мира». Приведем соот-

<sup>12</sup> Полевой Н. Указ. соч. Ч. 4. С. 127, 129.

ветствующий пассаж Полевого, звучащий полемикой по отношению и к собственной его публицистике, и к оптимистической статье Вяземского:

«Осень жизни мира, осень бытия человека! Неужели ты наступила для нас? <...> И воеет буря осенняя, и солнце палит, но не греет земли; грозная комета ходит по небесам — предвещание грядущей беды среди ночи зимней! И все мечты, все создания оставшихся бедняков, все наши мелкие помыслы — листочки, пожелтелые на грязной, холодной, засыпанной почве мира!

Радуйтесь наступлению благодетельного промышленного века, который буровит пароходами море, оковывает землю железными дорогами, уничтожает биржевым расчетом процентов пыльные расчеты ума гения»<sup>13</sup>.

Вместе с тем здесь уже предугаданы интонации и образы «Осени» Боратынского (1836—1837) с ее символическим «вечером года», надвигающейся мертвой зимой и «тощей землей в широких лысынах бессилья».

Быть может, одна из культурно-исторических заслуг Полевого заключается в той лепте, которую он, помимо своей воли, внес в лирическое достояние Боратынского. В лице последнего «поэзия мысли» хозяйственно утилизировала музу «торгового направления»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Полевой Н. Указ. соч. Ч. 3. С. 71.

<sup>14</sup> Приношу искреннюю благодарность М. Виролайнен, которая высказала ряд ценных замечаний в ходе моей работы над этой статьей.

## Олива мира\*: смерть-художница в поэзии Боратынского

В начале 1829 года в «Московском вестнике» появилось стихотворение — или, по определению Лидии Гинзбург, «философская ода» — Боратынского «Смерть»:

О смерть! Твое именованье  
Нам в суеверную боязнь;  
Ты в нашей мысли тьмы создание,  
Паденьем вызванная казнь!

Не понимаемая светом,  
Рисуешься в его глазах  
Ты отвратительным скелетом  
С косою уродливой в руках.

Ты дочь верховного эфира,  
Ты светозарная краса,  
В твоей руке олива мира,  
А не губящая коса.

Когда возникнул мир цветущий  
Из равновесья диких сил,  
В твое храненье Всемогуший  
Его устройство поручил.

И ты летаешь над созданием,  
Забвенье бед везде лия  
И прохлаждающим дыханьем  
Смирять буйство бытия.

Ты фивских братьев примирила,  
Ты в неумеренной крови

---

\*Впервые: Солнечное сплетение. 2001. № 18/19.



Безумной Федры погасила  
Огонь мучительной любви...

Ты предстаешь, святая дева! —  
И с остывающих ланит  
Бегут мгновенно пятна гнева,  
Жар любострастия бежит.

И краски жизни беспокойной,  
С их невоздержной пестротой,  
Вдруг заменяются пристойной,  
Однообразной белизной.

Дружится кроткою тобою  
Людей недружная судьба,  
Ласкаешь тою же рукою  
Ты властелина и раба.

Недоуменье, принужденье,  
Условье смутных наших дней,  
Ты всех загадок разрешенье,  
Ты разрешенье всех цепей<sup>1</sup>.

Незадолго до публикации текст деятельно обсуждался в литературных кругах, как свидетельствует письмо П.А. Вяземского к В.Ф. Вяземской (от 19 декабря 1828 г.):

«...Твоя критика на Боратынского слишком христианская, а в его стихах нет философии христианской: он на смерть смотрит совсем не христианскими глазами, и потому примеры, приведенные им, не должны казаться неуместными. Фивские братья и Федра тут представители двух идей, двух страстей: ненависти и любви исступленной, примеры эти всем знакомы и, следовательно, более кстати, чем другие. Впрочем, чтобы потешить тебя, скажу, что Пушкин с тобою согласен. Я вчера говорил ему и Боратынскому о твоём замечании. Мы были одного мнения, а он твоего. Какое же хочешь слово другое, а не пестрота, когда говорится о краске жизни беспокойной, c'est le mot propre, и тем слово и разительно, а с прилагательным невоздержной оно полно поэзии».

---

<sup>1</sup> *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений. Сост. А.Г. Фризман. СПб., 2000. С. 370—371. Далее все стихотворные цитаты из Боратынского — по этому изданию.

Приводя это послание, Е. Купреянова замечает: «Обращает на себя внимание, что все упоминаемые в письме образы в последующей редакции были устранены»<sup>2</sup>. Стоит прибавить, что вместе с ними был устранен из первой строфы и тот самый протест против канонических определений смерти, которым, бесспорно, и объяснялось подержанное Пушкиным мнение насчет «нехристианского» смысла текста: «Ты в нашей мысли тьмы создание, / Паденьем вызванная казнь». Действительно, ведь согласно христианским догматам, смерть есть следствие грехопадения, а Христос своим жертвенным подвигом ее «попрал». У Боратынского же она, включаясь в круговорот природы, получает иной, позитивно-космогонический смысл.

Новая редакция, опубликованная в 1835 году, содержала и другие изменения:

Тебя из тьмы не изведу я,  
О смерть! и детскою мечтой  
Гробовый стан тебе дарю,  
Не ополчу тебя косою.

Ты дочь верховного Эфира!  
Ты светозарная краса!  
В руке твоей олива мира,  
А не губящая коса.

Когда возникнул мир цветущий  
Из равновесья диких сил,  
В твое хранение Всемогуший  
Его устройство поручил.

И ты летаешь над твореньем,  
Согласье прям его лия,  
И в нем прохладным дуновеньем  
Смирная буйство бытия.

Ты укрощаешь восстающий  
В безумной силе ураган,  
Ты, на брега свои бегущий,  
Вспять возвращаешь океан.

<sup>2</sup> См.: *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 356—357.

Даешь пределы ты растению,  
Чтоб не покрыл гигантский лес  
Земли губительною тенью,  
Злак не восстал бы до небес.

А человек! Святая дева!  
Перед тобой с его ланит  
Мгновенно сходят пятна гнева,  
Жар любострастия бежит.

Дружится праведной тобою  
Людей недружная судьба:  
Ласкаешь тою же рукою  
Ты властелина и раба.

Недоуменье, принужденье —  
Условье смутных наших дней,  
Ты всех загадок разрешенье,  
Ты разрешенье всех цепей.

Итак, пятую строфу — «Ты фивских братьев примирила...» — заменили теперь две строфы с космологической тематикой: «Ты укрощаешь восстающий <...> Даешь пределы ты растению...». Строки насчет фивских братьев и «безумной Федры» фактически были избыточны и в первой редакции, поскольку намеченный там мотив роковых страстей заново и в итоговом виде проводился в последующей строфе, где говорилось как раз о гневе и любострастии.

Тот факт, что упор сместился теперь со страстей на стихии, вполне понятен, если учесть обычную корреляцию первых со вторыми, усвоенную и романтической поэтикой. В барочной, а затем в романтической традиции могучие мятежные страсти выступали как душевный аналог стихий, а стихии — как психологически окрашенное неистовство природы. Они представлялись возвращением к хаосу древних мифов или Книги Бытия. На деле библейская картина смыкалась тут с мифологической, поскольку творение из ничего всегда изображалось как творение из хаоса. Но с этого момента трактовки монотеистическая и мифологическая вступали в достаточно сложное и противоречивое взаимодействие. Если свирепые стихии в античном ключе ассоциировались с титанами или хтоническими монстрами, то последние в эклектической культуре

барокко отождествлялись, в свою очередь, с сатанинскими богоборческими силами христианских преданий. Первичный Хаос связывался с Люцифером, врагом Господним, а Космос, воцарение стройности и гармонии, почитался триумфом самого Божества. Конечно, подобный дуализм еретически расходился с библейской («ветхозаветной») моделью, где изначальная нерасчлененность стихий понималась лишь как предварительная, необходимая стадия творения: то есть и хаос, и сменяющий его космос равно оставались достоянием Творца, двумя фазами Его созидательного процесса. Но эту конфронтацию с Библией обычно старались не замечать. Игнорировали ее и русские поэты рубежа XVIII—XIX веков. Официальным героем их космологических гимнов предстал сам Христос, то есть светозарный созидательный Логос (по Ин. 1:1—5, 9—10). Однако, отчасти следуя той же барочной тенденции, они охотно замещают Христа его же олицетворенными аспектами: Истиной, Светом и, что для нас важнее всего, творческой Премудростью.

В масонско-теософской риторике «дева София», явственно обособляясь от Христа, выступала как бы его женским аналогом — первотворением и даже прямым порождением Саваофа, наделенным сходной креационистской миссией. Показ победы над Хаосом в своем «Воплощении Мессии» («Небесны громы, вихри, спите, / Раздор стихий днесь усмирите!..» и т.д.) масон Ф. Ключарев предваряет обращением к «небесной Софии»:

О ты, что прежде век созданна,  
В начало Вышнего путей,  
Его утеха, дщерь желанна,  
Коснися мысли ты моей!<sup>3</sup>

Текст, как видим, открыто ориентирован на фигуру Премудрости-художницы из Прит. 8:22—23: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли». У С. Боброва в «Царстве всеобщей любви» (1785) космогонический женский персонаж, примиряющий и гармонирующий стихии, выведен под именем Любви, совмещающим в себе христианское «Бог есть любовь» с барочным культом животворящей Венеры:

<sup>3</sup> Цит. по: Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 307—308.

О дочь, — от влаги первобытной  
Рожденна прежде всех планет...<sup>4</sup>

У Н. Грамматина Премудрость представлена в облике  
Гармонии:

Юна дочь природы вечной,  
Да постигнем твой закон,  
О Гармония! Чудесный!  
Всей вселенной правит он.

Из хаосной колыбели  
Лишь изник прекрасный мир,  
Хоры ангелов гремели,  
Раздавался звук их лир, —

Ты уже существовала,  
И всеильну власть свою  
На творенье простирала:  
Все признало власть твою.

В недрах вечности рожденна,  
Ты движенью путь дала;  
От бездействия пробужденна,  
Жить вселенна начала<sup>5</sup>.

М. Дмитриев-Мамонов при разработке космогонических сюжетов взывает к таким обозначениям Христа, как свет (Огонь) и феминизированная Истина: «А ты, о дщи перворожденна / Небес любезных и благих...» («Истина», 1812)<sup>6</sup>; но есть у него и прямое обращение к теме Софии — «Вещание Премудрости о себе», почерпнутое из библейской книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова.

Для масонского и вообще теософски настроенного сознания, манифестирующего себя в подобных сочинениях, София была одновременно и «невестой» (в согласии с Прем. 8:2), вразумляющей, выводящей «жениха»-душу из хаоса мрачных страстей в светлое царство зжидительного смысла; иначе говоря, космогонический процесс как бы дублировался здесь на антропологическом уровне. Эта

---

<sup>4</sup> Поэты 1790—1810-х гг. Л., 1971. С. 74.

<sup>5</sup> Там же. С. 318.

<sup>6</sup> Там же. С. 727.

словесность пока вовсе не знала той экстатической поэтизации стихий и страстей, которую принес с собой байронизирующий романтизм (не говоря уже об амбивалентностих тютчевской лирики)<sup>7</sup>. Оознавая в ночном хаосе разгул роковых богоборческих сил, он тяготеет к сближению или к самоотожествлению с ними. В то же время романтический герой более умеренного и, так сказать, благонамеренного типа, напротив, вынужден сражаться с inferнальными стихиями, с сатанинским роком; в качестве их жертвы он вбирает в себя приметы христианского мученика. Если байронический бунтарь, бросая вызов миропорядку, устремляется в заведомо свободное и бесцельное странствие по бурному морю, сопригордному его духу («А он, мятежный, просит бури...»), то его незлобивый и богобоязненный антипод, сообразно христианской аллегорике, в греховном море страстей взыскует лишь спасительной «пристани» («якоря»), которая в этой понятийной системе обозначала житейский и душевный покой, или, в космологическом аспекте, гармонизацию, упорядочивание мира.

С эстетической точки зрения хаотическое неистовство стихий / страстей выражало пресловутую идею «возвышенного», пленявшую и одновременно пугавшую романтизм<sup>8</sup>. На стыке 1820—1830-х годов появляются целые трактаты, которые доносят до нас эту боязнь, преобладавшую в стане умеренных романтиков или, вернее, полуромантиков наподобие бывших «любомудров», группировавшихся вокруг «Московского вестника». Вместо угрюмой и аморфной беспредельности их обычно воодушевляла грандиозная гармония вселенной, ее сокровенное органическое всеединство, стройность и красота, постигаемые «мыслью» художника («Мудрость», «Я есмь» Шевырева и пр.). «Мысль» тут была обмирщенным псевдонимом все той же Софии, запечатленной в самом названии группы: «любомудры» — как бы наследники масонской «любви к деже Софии».

<sup>7</sup> Тютчевский «родимый хаос» восходит и к ночным темам Г. Шуберта и — вероятно, при посредстве Шеллинга («Философские разыскания о сущности человеческой свободы») — к космологии Якоба Беме, к его «бездне», как подоснове и сокровенной родине мира. См., в частности: Кузина Л.Н. Из Якоба Беме // Тютчев Ф.И. Литературное наследие. Кн. 1. М., 1998. С. 178—179; Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связи с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 22—107.

<sup>8</sup> О проблеме возвышенного в русской литературе см., в частности, подборку статей в: Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34.

Зато «любовь к смерти» — другая главная добродетель масонства — юных любомудров пока не слишком прельщает. Хотя они не чураются «ночной» топики, в целом их мало затронуло мощное воздействие, оказанное Эдвардом Юнгом на русский сентиментализм и на пиетистские течения русской духовной культуры александровского времени. Напомню, что «Ночные думы» сразу же породили множество полупереводов-полуподражаний, проникнутых чуть ли не оргиастическим томлением по смерти, сладостной и неодолимой кладбищенской ностальгией. Вот один из ее бесчисленных примеров:

«Блажен человек, который устраняется многих увеселений мятежного мира и всех тщетных предметов, предположенных между душою нашею и истиною, осмеливается посещать гробницы, читает надгробные надписи умерших, ценит их прах и с удовольствием проводит nocturne время на кладбище!»<sup>9</sup>

Уже на заре 1830-х годов Н. Греч в своей учебной хрестоматии по русской словесности переиздает в качестве образцового сочинения пиетистский трактат Мозгейма «Как должно размышлять о смерти», переведенный Каченовским:

«Привыкайте заблаговременно смотреть на покров, под которым будет лежать бездушное ваше тело. Заглядывайте в могилу, в которую опустятся ваши кости <...> Не ленитесь быть часто между теми, которые, по кончине больного, приготавливают бездушное тело к погребению <...> Положите самих себя или, лучше сказать, положите свое тело туда, где сложены в одном тесном месте кости тех людей, которые, живучи на сем свете, весьма различествовали между собой и возрастом, и званьем, и способностями, и достоинством. Там наблюдайте, как по смерти сделались равными все те, кои в здешней жизни желали и старались быть отличными <...> Учитесь познавать ничтожность забот и попечений, которыми обременяют себя люди <...> Молите Господа Бога, да научит вас размышлять о смерти»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Дух, или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из nocturne его размышлений. С присовокуплением некоторых нравственных стихотворений лучших русских и иностранных стихотворцев... Перевод с французского (sic) языка надворным советником А. Андреевым. СПб., 1798. С. 65.

<sup>10</sup> Греч Н. Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских переводов в стихах и прозе... Вт. изд. Ч. II. СПб., 1830. С. 225.

С этой пиетистско-масонской точки зрения искомая мудрость равнозначна влечению к смерти и ночи как заветной границе, за которой только и разверзается сияющая пучина спасения. Смягчая эту мистическую некрофилию, «Московский вестник» подменяет ее скромной и пристойной элегической грустью. Так поступает, например, Титов в очерке «Радость и печали» (1827): «Ночь есть изображение Печали, которую мудрецы иначе называют высшею радостью»<sup>11</sup>, — но, подобно прочим любомудрам, он предпочитает ей все же «высшие радости» другого рода.

Свою «оду» Боратынский напечатал именно в их журнале; однако он скорее расходится с тогдашними философскими тенденциями, чем сближается с ними, — при том, что в обеих редакциях «Смерти» очень заметна формальная зависимость от популярного — особенно во второй половине и к концу 1820-х годов — жанра всевозможных «апологов» и выпренных лирико-философских медитаций (В. Оболенский, В. Одоевский и др.). Встречались они, конечно, не в одном только «Московском вестнике». Специфика «Смерти» проступит рельефнее, если сопоставить ее с другими тогдашними космологическими гимнами, тоже обращенными к женскому персонажу и тоже во втором лице. Я имею в виду два стихотворения, напечатанные рядом в «Сыне отечества» в самом начале 1829 года, то есть практически одновременно со «Смертью» — и в резком контрасте с нею. Первое из них — «Женщина» А. Глебова — открывается строками:

Прелестное дитя небес,  
Цветок прекраснейший творенья,  
Посланник милый Провиденья,  
Источник счастья — и слез<sup>12</sup>.

Преимственность текста от гимнов Премудрости или хотя бы родство с ними вполне очевидны. Женщина выполняет у Глебова именно софийную роль, олицетворяя небесную красоту, посланную Провидением для одухотворения и высветления земного бытия. Второе стихотворение — это «Жизнь» В. Орлова, панегирик столь же восторженный и несущий на себе сходный груз церковно-софийных аллюзий: «Одна ты чистое подобие Творца, / Непостижимая, благая!..»<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Московский вестник. 1827. Ч. 2. № 8. С. 334.

<sup>12</sup> Сын отечества и Северный архив. 1829. Т. 1. № 1. С. 36.

<sup>13</sup> Там же. С. 39.



Еще ранее, за несколько месяцев до публикации своей «Смерти», Боратынский мог встретить в консервативно-антиромантическом «Атенее» статью В. Оболенского «Сравнительный взгляд на прекрасное и высокое», где известная дихотомия красоты и бесконечности явно заострена против того, что в журнале принято было называть «ультраромантизмом»:

«Высокое зрелище, говорят, смотреть на волнующееся море, на зияющие бездонные хляби, на молнии, в густом мраке реющие; восхитительно для души в ясную звездную ночь теряться взорами и воображением в беспредельности миров; отраднo с высоты горы покоиться взорами на зеленых долинах; с благоговейным трепетом встречаем однообразные дикие развалины огромного трагического здания: но сии высокие, величественные явления имеют свой *предел*, далее которого они приводят чувства в мертвое оцепенение. Пусть окружит нас со всех сторон необозримое, вечное, синее море и небо; пусть молнии не пересекаются и громы не умолкают; пусть накроет нас всегдашняя безрассветная ночь, или одна зелень расстелется пред нами по беспредельным полям, или одни дикие развалины представляются нашим взорам: тогда жизнь была бы только ничтожество; сначала мы с тоскою стали бы вопрошать сами себя: а мы что? а мы что? Голос пустынного ослабеет, и в душе нашей отозвалось бы вечное ничто. Так! Высокое во всех отношениях, простираясь выше сил человеческих, разрушает, убивает их». Ужасающую беспредельность умеряет, гармонизирует, очеловечивает только «красота, сия *дщерь высокого, посланница вечного после темной ночи, сей ангел и вестник небожителей*». Без нее «высокое в сильнейшем действии сливает нас с беспредельным; мы теряемся в чуждом бытии»<sup>14</sup>.

Не так ли терялся в бесконечности сознававший свое «ничтожество» Недоносок Боратынского: «В тягость роскошь мне твоя, о бессмысленная вечность!»? Но в «Смерти», точнее, во второй ее редакции ощутил разве что полемический отклик на эту статью. У Оболенского «красота» — некий автономизированный эстетический модус все той же библейско-масонской Софии, образ, вобравший в себя только ее черты «художницы», веселящейся на кругу мира: «Высокое ведет к размышлению, погружает в за-

<sup>14</sup> Атеней. 1828. Ч. V. № 19. С. 303—304, 306, 307.

думчивость; прекрасное влечет к наслаждению, рождает песни, пляски»<sup>15</sup>. Боратынскому чужда эта гедонистическая литургия. И хотя в других своих сочинениях («В дни безграничных увлечений...»; «Болящий дух врачует песнопенье...» и пр.) он охотно говорит о гармонизирующей, умиротворяющей миссии прекрасного, на сей раз эта функция передана смерти. Иначе говоря, смерть-«*святая дева*» получает свойства перворожденной девы-Премудрости — но свойства лишь охранительно-ограничительные:

Ты дочь верховного Эфира  
Ты светозарная краса...

«Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони от века я помазана, от начала, прежде бытия земли» (Прит. 8:22—24, 27).

Когда возникнул мир цветущий  
Из равновесья диких сил,  
В твое храненье всемогущий  
Его устройство поручил <...>  
Ты укрощаешь восстающий  
В безумной силе ураган,  
Ты, на брега свои бегущий,  
*Вспять возвращаешь океан.*

«Когда Он уготовлял небеса, я была там» (Прит. 8:22—24, 27).

«Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны <...> когда давал морю устав, чтобы *воды не переступали пределов его*, когда полагал основания земли; тогда я была при Нем художницею» (Прит. 8:29—30).

И ты летаешь над твореньем,  
Согласье прям его лия,  
И в нем прохладным дуновеньем  
Смирная буйство бытия.

«Она есть *дыхание* силы Божией». — В софиологической традиции персонифицированная премудрость тяготеет к отождествлению с *духом* Божьим, *вставшим* над бездной (на иврите и многих других языках слово «дух» — женского рода).

Недоуменье, принужденье  
Условье смутных наших дней:  
Ты всех *загадок разрешенье*,  
Ты разрешенье всех цепей.

«Мудрость знает давнопрошедшее и угадывает будущее, знает тонкости слов и *разрешение загадок*» (Прем. 8:8).

В околофилософской публицистике первой половины 1830-х годов библейская Премудрость привычно увязыва-

<sup>15</sup> Там же. С. 306.

лась с т.н. телеологическим, или космологическим, аргументом: разумная соразмерность, взаимосогласованность, «предумышленность» всех элементов мироздания свидетельствовали о его Творце, о Провидении. Такой подход отличал, в частности, М. Максимовича, заполонившего все журналы своими ботаническими и натурфилософскими декламациями. Куда с меньшей торжественностью и без всяких натурфилософских спекуляций использовал эту богословскую логику скептический резонер Сенковский в «Библиотеке для чтения». Мистическим грезам «ультраромантизма» и его «уродливому» культу хаотической бесконечности он противопоставил здравый смысл и строгие положительные данные опытной науки, неопровержимо, как он считал, доказывающей бытие Божие. В 1834 году Сенковский напечатал переведенную с английского статью «О мире и его Создателе», всецело построенную на космологическом аргументе. (Предположительно, автором ее был знаменитый астроном Гершель.) Среди «обильных свидетельств Мудрости и Благости, управляющих вселенною», тут указано на соразмерность растений с силой земного тяготения (ср. у Боратынского в редакции 1835 г.: «Даешь пределы ты растенью...» и т.д.) и на неодолимые пределы, поставленные мировым водам (в прямом соответствии с Прит. 8:29): «Может быть, в целой системе нашей нет ничего прекрасней того процесса, которым <...> Океан удерживается в пределах, за которые не может перейти»<sup>16</sup>. Тот же мотив *океана*, удерживаемого в его границах, мы находим в пятой строфе нашего стихотворения, датированной, напомним, 1835 годом.

Но если здесь, как и в статье Оболенского, «пределы» защищают мир от гибели, сопряженной с Потопом, то у Боратынского последний, напротив, соотносится с самой жизнью, буйствующей в своем изобилии. Смерть, по определению Е. Лебедева, обретает диалектическую функцию спасительного «регулятора»<sup>17</sup>, смиряющего это буйство. Напомню, что в обеих редакциях она ассоциировалась отнюдь не с губительным Потопом, а с *оливой мира*, знаменующей прекращение природного хаоса, как и любых раздоров. Это странное обстоятельство требует хотя бы краткого комментария.

<sup>16</sup> Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. Отд. III. С. 206, 213.

<sup>17</sup> Лебедев Е. Тризна. Книга о Е.А. Боратынском. СПб.; М., 2000. С. 102.

Боратынский был достаточно далек и от оптимистического трансцендентализма Любомудров, и от натурфилософии Одоевского или Максимовича («Приметы» — это все же исключение), и от наукообразного провиденциализма во вкусе «Библиотеки для чтения». Гимн смерти куда больше отдает кладбищенской лирикой Юнга и пиетистским пафосом кончины как всеобщего уравнивателя людей («Ласкаешь тою же рукою ты властелина и раба»). Но, помимо мировоззренческих, «Смерть» отвечала и чисто ментальным расположениям Боратынского. Не зря первой ее публикации в те же годы сопутствуют еще одна «Смерть» — перевод из А. Шенье («Под бурю судеб, унылый часто я...») и знаменитая «Последняя смерть»; тогда же возникают на редкость мрачные альбомные стихи: «Альбом походит на кладбище...»<sup>18</sup>. В этой группе текстов нет, однако, никаких загробных упований, да и сами они вскоре, в «Отрывке» (1831), предстанут пред судом унылого скепсиса. Вообще говоря, Боратынский изначально окружал себя аурой какой-то душевной понурости, искреннего и настойчивого самоумаления, всегдашней готовности к поражению, в том числе и эротическому. Ему было чуть больше двадцати, когда он написал:

Полуразрушенный, я сам себе не нужен  
И с девой в сладкий бой вступаю безоружен.

И до и после того его стихи, наряду с дежурной анакреонтикой, изобилуют беспрестанными жалобами на мертвенный «холод», раннее увядание, на «бесчувственность и вялость», на утрату «жажды сладострастия». Амура он осыпает попреками: «Когда бы больше мне на долю / Даров послал Цитерский бог...»; «Пора покинуть, милый друг, / Знамена ветреной Киприды» (автору 21 год); «Тебе я младость шаловливу, о сын Венеры! Посвятил; / Меня ты плохо наградил, / Дал мало сердцу на разживу!» (автору 27 лет). Симптоматична вся его антиэротическая лексика, включая сюда и «сухую скорбь разуверенья», и «лысины бессилья», венчающие «Осень» — стихотворение, где из двух архетипов осени, изобилия и умирания, развернут второй как нулевой итог земной жизни с ее постылыми и пошлыми страстями.

<sup>18</sup> См.: Лебедев Е. Указ. соч. С. 101.

Страсти отвергаются вместе с самыми основами — «стихиями» этого мира; их отождествление, взволнованно подхваченное романтизмом, у Боратынского низведено в негативный смысловой ряд. Исключением предстает тут ранняя «Буря» (1824), где субъект текста вполне романтически соотносит себя со своим «мощным врагом» — демоническим роком, олицетворенным в буйстве природы. И тем не менее симпатии Боратынского отданы в поведенческой сфере — «покою»<sup>19</sup>, а в эстетической — чувству меры, гармонии, «стройности»<sup>20</sup>. Но возжеланный покой подернут мертвенными тонами и, в сущности, оборачивается последним и абсолютным своим воплощением, последним покоем — могилой<sup>21</sup>, как это происходит в стихотворении «Две доли»:

Дало две доли провидение  
 На выбор мудрости людской:  
 Или надежду и волнение,  
 Иль безнадежность и покой.  
 <...>

<sup>19</sup> Ср. в его письме И Киреевскому: «Ты принадлежишь новому поколению, которое жаждет волнений, я — старому, которое молило Бога от них избавить. ты назовешь счастьем пламенную деятельность; меня она пугает, и я охотнее вижу счастье в покое» (*Боратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 523).

<sup>20</sup> См. об этом: *Лебедев Е.* Указ. соч. С. 106.

<sup>21</sup> В том же 2001 году, когда в иерусалимском журнале «Солнечное сплетение» появилась настоящая статья, в Москве вышла прекрасно оформленная книжка Н.К. Гаврюшина «Юнгов остров. Религиозно-исторический этюд». В одном из ее разделов, посвященном Боратынскому («Мураново и Савинское: Боратынский и Сен-Мартен»), я нашел довольно близкие соображения: «Созерцание для него бесконечно выше творческого волнения, “День Седьмой” — неоспоримый венец “шестодневу” <...> Как истинный любомудр <...> он постигает искусство умирания, *ars moriendi* <...> приучив себя смотреть на мир, словно из-за могильной плиты <...> “Ночь” и “зима” для поэта — образы и символы смерти; они знаменуют разрешение противоречий посостороннего бытия, утишение страстей <...> И в то же время они указывают на свое иное — на “вечный день” и “вечную весну”». Тем не менее по поводу последней фразы я должен заметить, что таких «указаний» у Боратынского почти не встречается. Автор завершает изложение двумя начальными строфами «Смерти» и резюмирующей сентенцией: «Как близки и понятны были бы эти строки задумчивым посетителям Юнгова острова, читателям Беме, Фенелона и Сен-Мартена!» (Указ. соч. С. 61—62). Это, несомненно, верно — но при том условии, что приведенными строфами и ограничилось бы их знакомство со стихотворением.

Но вы, судьбину испытавшие,  
Тщету утех, печали власть,  
Вы, знанье бытия приявшие,  
Себе на тягостную часть!

Гоните прочь их рой прельстительный;  
Так! Доживайте жизнь в тиши  
И берегите хлад спасительный  
Своей бездейственной души.

Своим бесчувствием блаженные,  
Как трупы мертвых из гробов,  
Волхва словами пробужденные,  
Встают со скрежетом зубов, —

Так вы, согрев в душе желанья,  
Безумно вдавшись в их обман,  
Проснетесь только для страдания,  
Для боли новой прежних ран.

Уже в 1824 году, то есть одновременно с «Бурей» и за-долго до «Смерти», Боратынский печатает стихотворение, герой которого элегически ропщет на судьбу — на «доль-ный жребий свой», и ему отвечает Истина:

«Светильник мой укажет путь ко счастью! —  
Вещала. Захочу  
И, страстного, отрадному бесстрастью  
Тебя я научу.

Пускай со мной ты сердца жар погубишь,  
Пускай, узнав людей,  
Ты, может быть, испуганный разлюбишь  
И ближних и друзей.

Я бытия все прелести разрушу,  
Но ум наставлю твой;  
Я оболью суровым хладом душу,  
Но дам душе покой».

Я трепетал, словам ее внимая,  
И горестно в ответ  
Промолвил ей: «О гостя роковая!  
Печален твой привет.

Светильник твой — светильник погребальный  
 Всех радостей земных!  
 Твой мир, увы! могилы мир печальный  
 И страшен для живых.

Нет, я не твой! В твоей науке строгой<sup>22</sup>  
 Я счастья не найду;  
 Покинь меня: кой-как моей дорогой  
 Один я побреду.

Прости! Иль нет: когда мое светило  
 Во звездной вышине  
 Начнет бледнеть и все, что сердцу мило,  
 Забыть придется мне,

Явись тогда! Раскрой тогда мне очи,  
 Мой разум просвети,  
 Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи  
 Безропотно сойти».

Тогда же, в «Черепе», намечается похожее сближение правды со смертью: «все истины, известные гробам»; а в гораздо более позднем тексте истину замещает «мысль», пред которой «бледнеет жизнь земная». Мы знаем, что в христианской традиции Истина была одним из обозначений Бога (Иер. 10:10) и что Истиной, как и Жизнью или Премудростью, называли Христа — в соответствии с Ин. 14:6: «Я есмь путь и истина и жизнь». отождествление истины именно со смертью бросает вызов евангельскому канону. Невесту-Премудрость или Истину, с которой в теософско-аллегорической системе надлежало сочетаться адепту, у Боратынского постоянно подменяет ее кладбищенский брачный двойник<sup>23</sup>.

Что касается судьбы, то для Боратынского она сопрягалась не только с Хаосом и страстями. Судьба выступала

<sup>22</sup> Ср., кстати, в «Нюрнбергском палаче» Ф. Сологуба: «Но путь науки строгой / Я в юности отверг, / И вольною дорогой / Пришел я в Нюрнберг».

<sup>23</sup> Эти замещения попадают и в лирических lamentациях («Почий, почий легко под дерном гробовым: / Воспоминанием живым / Не разлучимся мы с тобою!»), и в их травестийно-эпиграмматической версии, где возникает образ дряхлой, могильной Цирцеи («Делии») или «Афродиты гробовой» («Филида с каждою зимою...»). О связи данного образа с общей темой смерти у Боратынского см.: Мазур Н. «Правда без покрова» — Об одной эпиграмме Боратынского (в печ.).

у него и как неотмирная сила, подавляющая эти же страсти и сковывающая самый разлив жизни; то есть, подобно смерти, она воплощала регулятивный принцип. Обе эти контрастные интерпретации Боратынский соединил в своем знаменитом «К чему невольнику мечтания свободы?..» (1835). Мятеж страстей и стихий традиционно вменяется тут року<sup>24</sup> — но вместе с тем последний сам же ограничивает их неистовство:

Безумец! не она ль, не *вышняя* ли *воля*  
Дарует страсти нам? и не ее ли глас  
В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас  
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною  
И в грани узкие втесненная судьбою.

Сокровенная природа этой двупланной «вышней воли» высвечивается при сопоставлении текста с более ранней «Бурей»:

Чья *неприяженная* сила,  
Чья своевольная рука  
Стустила в тучи облака  
И на краю небес ненастье зародила?  
Кто, возмутив природы чин,  
Горами влажными на землю гонит море?  
Не тот ли *злой дух*, *геекны властелин*,  
Что по вселенной разлил горе,  
Что человека подчинил  
*Желаньям*, *немоши*, *страстям* и разрушенью  
И на творенье ополчил  
Все силы, данные творенью?

Итак, «злой дух» — это Сатана, восставший против Творца; но исходная амбивалентность заложена в понятии «творенья», и созидающего, и разрушающего самое себя. Подобная двусмысленность требовала какого-то разрешения. Оно подсказывалось всей эволюцией Боратынского. Многим, еще юношеским, его стихотворениям —

<sup>24</sup>Ср. несколько ранее в стихотворении М. Маркова «Страдалец к Богу»: «Не по Твоей ли чудной власти / Во мне зажглися чувства, страсти?» — Комета Белы. Альманах на 1833 г. СПб., 1833. (Цр. 30 октября 1832). С. 370.



«Безнадежности», посланию Дельвигу от 1821 года и др. — присущи были богоборческие интонации, — но обычно они драпировались под антологические сетования на языческих «богов» или на жестокую судьбину. Однако «К чему невольнику...» знаменует новый этап в развитии богоборческой темы, поскольку упоминаемая и порицаемая в нем «вышняя воля», как видим, полностью совпадает со «злым духом» из «Бури».

Другими словами, у Боратынского отчетливо прослеживается склонность к демонизации библейского Творца из Книги Бытия. Да и само слово «бытие» в его поэзии по большей части обведено сумрачным смысловым ореолом; жизнь «тягостна», она тождественна лжи, а не евангельской «истине»: «лукавый свет бытия»; «отрава бытия» (ей вторит у Боратынского «отрава любви»); «я бытия все прелести разрушу» («прелесть» взята в старом демонологическом значении); «пустыня бытия»; «недуг бытия»; «тягостная неволя бытия»; «буйство бытия»; «бытия мятежные голоса»; ср. также «О Провиденье, / Благодаренье! / Забуду я / И дуновенье / Бурь бытия»; «Теперь я знаю бытие / Одно желание мое, — покой, домашняя отрада».

В итоге нам приходится констатировать, что космология Боратынского представляет собой примечательную инверсию традиционных космогонических моделей. Коль скоро бытие отождествляется у него с томительным inferнальным хаосом, то, следовательно, размывается, по сути, грань между Творцом и его демоническим антиподом, инспирирующим этот хаос. С другой стороны, «дщерь» Создателя — гармонизирующая мир Премудрость, вопреки Библии, выведена здесь именно как сила пресекающая, прекращающая это же бытие — и потому дарующая спасение. В столь парадоксальном перераспределении ролей заманчиво было бы усмотреть наследие гностицизма, с его противопоставлением злого Творца и благого Спасителя, выводящего дух из тенет тварного мира. Но у нас нет никаких доказательств того, будто Боратынский был знаком с гностическими учениями. Гораздо вероятнее, что он просто подпал под общее давление того бесформенного гностического настроения, который окрашивал всю преромантическую и романтическую культуру — и нашел родственную почву в духовных основах самой его личности.

Впечатляющую, хотя чисто типологическую, параллель к позиции Боратынского могли бы составить тут некото-

рые парадоксы лурианской каббалистической космологии, где сфера Гвура или Дин (Суд), имманентная Эйн-Софу (Божественной Бесконечности), в акте сотворения мира выполняет функции его разграничения, распределения и упорядочивания — функции необходимые, но, как всякая *граница*, сопряженные со злом<sup>25</sup> и соответственно со смертью. Параллель эта окажется, видимо, более значимой, если мы примем во внимание то обстоятельство, что дуализм Боратынского не отличался все же строгой последовательностью и что богоборчество постоянно умерялось у него теодицеей — ибо везде и всюду он «оправдывал» Того, Кто создал это постылое, но все же родное ему «бытие».

Свои приглушенные надежды на загробное избавление он тоже увязывал не с пугавшей его бесконечностью, а с гармонией и стройным порядком, присущим Премудрости:

Как! не терпящая смешенья  
В слепых стихиях вещества,  
На хаос нравственный воззренья  
Не бросит *мудрость* божества?

И именно это холодное и боязливое чувство меры в конечном счете парализовало его метафизическую любознательность, ограничив ее тем «законом», о котором он с такой выразительной осторожностью говорил в «Черепе».

---

<sup>25</sup> Ср.: «The withdrawal, or regression, which all Safed kabbalists considered to be a function of the principle of limitation or negation — and hence of *din* — partakes of the nature of the reflected light». — *Scholem G. Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah 1626—1676*. London, 1973. P. 30. Об этой амбивалентности сферы Дин, хотя и в другом контексте, см. также в статье Е. Торчинова «Доктрина происхождения зла в лурианской и саббатрианской Каббале и в буддийском “Трактате о пробуждении веры в Махаяну”» (Солнечное сплетение. 2002. № 20/21).

## Семья без урода\*. Образ еврея в литературе русского романтизма

Основной вывод российской антисемитской литературы и публицистики последних десятилетий XIX и первых десятилетий XX столетия (Буренин, Меньшиков, А. Столыпин, Шабельская, Бостунич, Винберг и т.д.)<sup>1</sup> сводился к исключению евреев из состава общечеловеческой семьи — к объявлению их «врагами рода человеческого». Этот подход, еще более радикальный, чем старая религиозная юдофобия, поддерживался, помимо нее, западноевропейскими расовыми теориями и производным от них «научным» антисемитизмом, возникшим в Германии в 1870-е годы. Усвоение новых доктрин заметно облегчалось в России также благодаря родственной им традиции антинигилистического романа и юдофобской публицистики пореформенной эпохи; но это охранительное направление, в свою очередь, во многом представляло собой актуализацию схем, созданных русской культурой на ее предыдущей, романтической и постромантической стадии. Под очевидное воздействие модных расистских концепций подпал на склоне лет, в частности, Достоевский, тесно связанный как

---

\*Новое литературное обозрение. 1998. № 28.

<sup>1</sup> В русской литературе того же периода существовало и философское направление (от Мея, Марко Вовчок и Д. Мордовцева в 1860—1890-х гг. до Андреева и Горького), превратившееся в важный фактор культурной жизни лишь в начале XX века. См.: *Брамсон Л., Бруцкус Ю. и др.* Систематический указатель литературы о евреях на русском языке, 1708—1889. СПб., 1892. Об изображении еврейских персонажей в русской беллетристике николаевской эпохи см.: *Гинзбург С.М.* Забытая страница // *Минувшее*. Исторические очерки, статьи и характеристики. Пг., 1923. С. 15—19. См. также соответствующий раздел, подготовленный мною, в статье «Русская литература» (*Краткая еврейская энциклопедия*. Иерусалим, 1994. Т. 7. С. 494—500). Образ еврея в русской драматургии, включая Золотой век, изучен в ценной по материалу работе Виктории Левитиной «Русский театр и евреи» (Иерусалим, 1988).

с романтической, так и с антинигилистической традицией. Воспевая в своей Пушкинской речи (1880) христианскую «всемирную отзывчивость» русских людей и их тягу к братскому слиянию со всеми народами (модификация старой официозно-романтической идеи о необычайной восприимчивости и широте русского человека), он всякий раз противоречиво — и не совсем по-евангельски — ограничивает их круг только арийской расой:

«Мы <...> уже высказали готовность и склонность нашу <...> ко всеобщему *общечеловеческому* воссоединению со всеми племенами великого *арийского рода*. Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать *братом всех людей* <...> Для настоящего русского Европа и удел всего *великого арийского племени* так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей»<sup>2</sup>.

Здесь уже вполне различимы отзвуки популярных теорий насчет «арийского Христа», а вопрос о том, насколько другие, неарийские народы пригодны к христианскому братству, окутан флером патриотической элоквиции. Вероятнее всего, Достоевский просто не успел дать более отчетливое развитие этой интригующей расовой иерархии, подсказанной современной ему «наукой». Что касается его мистически аранжированной еврейской темы, то в более ранних пассажах «Дневника писателя» (за 1877 г.) она, выказывая порой четкую типологическую близость к надвигающемуся расовому антисемитизму, одновременно смягчается гуманными оговорками. Как бы то ни было, само заглавие последней и резюмирующей из серии соответствующих заметок в «Дневнике» — «*Но да здравствует братство*» — словно обозначает всю меру авторского скепсиса по поводу включения евреев в общечеловеческую семью народов. И в этом пункте публицистика Достоевского, как и питавшая ее охранительно-юдофобская тенденция пореформенной эпохи, обнаруживает непреходящую

<sup>2</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1984. Т. 26. С. 147. Здесь и далее во всех цитатах курсив мой.

зависимость от русской романтической или околоромантической литературы 1820—1840-х годов, наметившей все основные негативные параметры еврейского образа.

Вообще говоря, тема эта — образ еврея в русском романтизме — чрезвычайно обширна, многосоставна, а главное, плохо изучена, поскольку упорно табуировалась российским литературоведением (ситуация, вполне естественная в стране, где во всех без исключения переводах «Робинзона Крузо» опускается указание на еврейское происхождение героя). Предлагаемая статья призвана обозначить лишь некоторые подступы к данной теме, и я сосредоточусь на одном ее аспекте: место еврея в общечеловеческой семье или, точнее, возможность еврейского «братства» с другими этносами. Но сперва — несколько вступительных замечаний относительно той роли, которую в организации еврейских типажей играла Библия.

Еврейские персонажи — в духе модного ориентализма, подсказанного отчасти «Еврейскими мелодиями» Байрона и романами Вальтера Скотта, — были сплошь и рядом стилизованы под своих библейских предков. Однако если речь не шла о прекрасных еврейках (см. ниже), то этот генезис расценивался крайне одиозно. Дело в том, что православная (и католическая) экзегетика обязывала рассматривать т. н. Ветхий Завет не столько в качестве самоценного, самодостаточного повествования, сколько на зыбких правах некоего предуготовления, «прообразования» евангельского рассказа и христианских истин (переход через Черное море и пустыню как победа над страстями, Авель, Исаак или Иосиф в яме и темнице — прообразование Христа и т. п.). При такой методе живая и полнокровная еврейская история превращалась в вереницу фантомов, сомнамбулически шествующих к неведомой для них цели. Параллельное существование иудаистской интерпретации Священного Писания, дополненного огромным корпусом раввинистических текстов — прежде всего зловредным, но никому в России не известным Талмудом, — воспринималось христианской традицией и ее литературными адептами с тревогой и крайним раздражением. (К таинственной каббале русские романтики относились иначе — боязливо и уважительно.) Прообразовательно-аллегорическое толкование Ветхого Завета подсказывалось, конечно, несокрушимой верой в бесконечное превосходство над ним Завета Нового. Это убеждение, восходящее к знаменитой дихотомии апостола Павла, применительно

к нашей теме трансформировалось в почти манихейское отвержение еврейской Библии, подкрепленное богомильскими рефлексам восточного христианства. Ведь при всем своем прообразовательном значении Ветхий Завет был книгой именно еврейской, во многом разительно расходящейся с Евангелием, а потому издавна считался на Руси текстом опасным, недозволенным для мирян, которых он мог побудить — и действительно побуждал — к еретическим умствованиям. Вместе с тем ряд ветхозаветных сюжетов — сотворение мира, история Адама и Евы, Каина и Авеля, рассказ о потопе, злключения Иосифа, повествования о Давиде и Соломоне и т.д. — всегда обладал для русского читателя огромной притягательностью, которая в эпоху секуляризации обретала собственно литературное закрепление: достаточно сослаться на бесчисленные переложения популярнейшей Псалтыри с их обильным аллюзионным слоем. Прообразовательный потенциал еврейского Писания, выходящий за рамки строго новозаветных ассоциаций, со времен Петра I (изображавшего себя в облике библейского Самсона) проецировался на актуальные события отечественной жизни. Незадолго до рассматриваемой нами эпохи, в 1810-е годы, появились «Дебора» Шаховского и «Маккавеи» Корсакова, которые уже всецело ориентировали библейско-еврейскую историю на образ православной России как Нового Израиля (подхваченный затем доктриной официальной народности).

Появление подобных сочинений следует соотнести также с идеологическими сдвигами александровского времени. Я подразумеваю ту весьма необычную ситуацию, когда интерес к историческому еврейству подогревался беспрецедентным распространением Библии и всевозможных комментариев к ней (правда, уже в 1825 г., в разгар православно-националистической реакции, весь тираж переведенного на русский язык Пятикнижия был предан сожжению на кирпичном заводе Александро-Невской лавры). Большое внимание уделялось и еврейству современному. Как известно, с самого начала александровского царствования, и особенно после 1812 года, в период деятельности Библейского общества и теософского правления Голицына, власти прилагали немало усилий к тому, чтобы «цивилизовать» — то есть в перспективе окрестить евреев. Некоторым стимулом послужила тут самоотверженная помощь, которую они оказывали русским войскам во время вторжения Наполеона. Вскоре после Отечественной

войны миссионерская работа принимает мистическую окраску, обусловленную эсхатологическими упованиями, стремлением «уготовить стезю» для скорого пришествия Христа. В 1817 году по инициативе английского миссионера Л. Вей, убежденного филосемита, мечтавшего о возвращении евреев в Палестину, и под эгидой Голицына было создано специальное Общество израильских христиан, долженствовавшее экономически и юридически способствовать их скорейшему массовому крещению (затея, впрочем, дала почти нулевые результаты).

Важнейшей особенностью этого периода был нескончаемый поток т. н. мистической литературы. Едва ли не самым авторитетным ее представителем выглядел Генрих Юнг-Штилинг, деятельность которого способствовала созданию Священного Союза для противоборства с грядущим Антихристом<sup>3</sup>.

Штилинг очень много внимания уделял еврейской теме, подавая ее в подчеркнuto юдофильских тонах, непривычных для тогдашнего русского, да и не только русского читателя. В своих сочинениях он, как и Л. Вей, даже предсказывал возвращение евреев в Землю Обетованную, где они создадут свое государство («город»).

Бог, пишет Штилинг, устами пророков предсказал, что «народ Израильский соберется от всех четырех ветров и в последние времена преселится паки в землю, которую Он обещал даровать в вечное наследие пращурам их и потомкам.

И так некогда, а может быть и скоро Палестина будет в христианских руках и возвратится Иудейскому народу, который, будучи от природы столь способен к торговле, оснует там торговый город, и по выгодному его положению привлечет к себе промышленность всех частей света»<sup>4</sup>.

Можно представить себе, как должен был реагировать на эту протосионистскую идею, довольно распространен-

<sup>3</sup> Об этой эпохе и, в частности, о Юнге-Штилинге см.: *Прот. Георгий Флоровский*. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 130—169, 147, 198, 247; там же (С. 401—402) говорится о воздействии его «Победной повести» на русское народное сектантство; *Эткинд Александр*. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996. С. 144 и сл. (приводится обширная библиография); *Чижевский Д. И.* Неизвестный Гоголь // Новый журнал. Нью-Йорк, 1951. № XXVII. С. 139—141; *Виницкий И.* Николай Гоголь и Угроз Световостоков (К истокам «идеи ревизора») // Вопросы литературы. 1996. Сентябрь—октябрь. С. 178—183.

<sup>4</sup> *Штилинг Г.* Тоска по отчизне. М., 1817. Ч. 3. С. 22.

ную среди протестантских мыслителей первой половины XIX столетия, российский «искатель мудрости», знавший, что святоотеческое учение решительно не признает за евреями никаких прав на Сион, навеки объявленный достоянием «нового Израиля».

В «Победной повести» (оригинал — 1799 г.) — пожалуй, самом шумевшем своем труде, представлявшем собой толкование Апокалипсиса, — Юнг-Штиллинг обратился к теме биологического, кровного родства христиан с евреями. Ссылаясь на Четвертую книгу Ездры, отцов церкви и Гиббона, он утверждал, что десять колен Израилевых, уведенных в Ассирию, затем «пошли дальше на север, северо-восток и северо-запад, в места не населенные, дабы спокойно служить Богу своим образом. Посему, может быть, христианские нынешние народы происходят от сих десяти колен <...> Ибо народы, от коих нынешние обитатели Европы происходят, пришли именно из этих стран, и весьма вероятно, что остаток или рассадник сего племени Авраамова и теперь находится в Тибете под правлением Далай-Ламы. По сим соображениям, большая часть оных десяти колен поселилась в России, Польше, Богемии, Венгрии, Греции, Германии, в Северных землях, в Великобритании, Франции, Испании, Португалии и Италии».

Как видим, Юнг-Штиллинг полностью порывает с чисто аллегорической трактовкой понятия «Израиль», настаивая на буквальном его значении. Примирение же этого «ветхозаветного» понимания с традиционно-христианской герменевтикой достигается за счет прямого, «плотского» отождествления обоих Израилей, чем обеспечивается и возможность грядущей христианской репатриации на Святую Землю.

«Ежели мы также Израильяне во плоти, то великие утешительные обетования, прореченные в пророках Ветхого Завета Израилю, и до нас касаются, и *иудеи суть наши братья во плоти*. И ежели когда они обратятся и возвратятся в Иерусалим, то и мы имеем право идти туда же с ними, понеже Авраам столько же Отец и наш, как и их.

Все содержание всей Библии состоит в следующем: что *весь человеческий род* в падении, и что Христос жизнью своею на земли, страданием и смертью искупил его из оногo»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Юнг-Штиллинг Г.И. Победная повесть, или Торжество веры христианской. СПб., 1815. С. 101, 102.



Однако теософская мысль касательно всечеловеческого братства с евреями должна была казаться дикой и парадоксальной тогдашнему обществу. Так, вскоре после выхода цитированного мною русского издания «Победной повести» (1815) в «Сыне отечества» завязывается дискуссия по вопросу, можно ли считать еврея, хотя бы и выказавшего себя русским патриотом, — сыном отечества. В заключительный период александровского царствования, когда возобладала православно-патриотическая линия Фотия и Шишкова, а также в последующие годы, отмеченные подъемом националистических настроений, сам идеал космополитического сообщества представлялся уже вредным анахронизмом.

Популярность Юнга-Штиллинга, снизившаяся было в 1820-е годы, все же заново возросла к середине следующего десятилетия. Огромный успех его «Победной повести» в России<sup>6</sup> — несмотря на резкие выпады автора против православия — объяснялся тем, что Штиллинг, поддерживая и уточняя вычисления швабского пиетиста Бенгеля (начало XVIII в.), предсказывал здесь битву с Антихристом, которая должна была состояться в 1836 году в Средней Азии, на южных окраинах Российской империи. Драматическое впечатление, произведенное этим пророчеством, в сочетании со страхами, вызванными кометой Галлея, стимулировали хорошо известный и описанный многими исследователями эсхатологический взрыв в русской культуре — включая такие ее явления, как показ потопы в «Медном всаднике», картина Брюллова «Последний день Помпеи», рецензия на нее Гоголя, стихотворение Пушкина «Везувий зев открыл...» и множество других произведений первой половины 1830-х годов.

Д. Чижевский в свое время высказал убедительное предположение, что первая редакция гоголевского «Портрета» с его центральным образом Антихриста была навеяна «Победной повестью»<sup>7</sup>. Поддерживая Чижевского, И. Виноцкий продемонстрировал сквозное влияние Юнга-Штиллинга — в данном случае «Тоски по Отчизне» — также на символику гоголевского «Ревизора» (вместе с его «Развязкой») и родственных сюжетов 1820—1830 годов, в

<sup>6</sup> См.: Эткинд А. Указ соч. С. 146, 194; Виноцкий И. Указ соч. С. 180—181.

<sup>7</sup> Чижевский Д.И. Указ. соч. С. 140—141.

которых начальственная ревизия рисовалась как бюрократический аналог Страшного Суда<sup>8</sup>

Зато другая штиллинговская идея — братство с евреями — по-прежнему бескомпромиссно отметалась крепнущим патриотическим сознанием, обретавшим адекватное административное выражение. С начала 1820-х годов позиция александровского правительства в еврейском вопросе явственно ужесточается. При Николае I преследования нарастают уже лавинообразно — свыше половины законодательных актов, принятых в его царствование, посвящены евреям. В 1827 году выходит свирепый указ о рекрутах, затем, с середины 1830-х и вплоть до Крымской войны, следует эскалация всевозможных репрессивных и «воспитательных» мер. Все это время цензура запрещает изображение положительных еврейских персонажей, ибо «жиды не могут и не должны быть добродетельными»<sup>9</sup>, — ограничение, которое нельзя не учитывать при изучении еврейской темы в русской литературе. Ее разработка в огромной степени подсказывалась извне, но польские и прочие западные влияния<sup>10</sup> (вбиравшие в себя мощные реликты средневековой и барочной юдофобии) в России встретили подготовленную почву — они синтезировались с древней отечественной враждой к иудаизму и к еврею как выражению предельной чуждости. Само собой, в этом юдофобском контексте Библия обретает роль прямо противоположную той, какую она получила у Юнга-Штилинга и других западных филосемитов.

Злостно игнорируя христианский догмат о замене упраздненного еврейского закона Евангелием, а ветхого Израиля — новым, еврейские персонажи все еще претенду-

<sup>8</sup> Веницкий И. Указ. соч. С. 177, 183—194. О влиянии Юнга-Штилинга на другие произведения Гоголя см.: *Hippisley Anthony. Gogol's «The Overcoat»: a Further Interpretation // Slavic and East European Journal. 1976. Summer. V. 20; Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 155, 165, 473.*

<sup>9</sup> Булгарин Ф. О цензуре в России и о книгопечатании вообще // Цит. по: Левитина В. Русский театр и евреи. С. 137. Там же приводятся два случая, когда театральная цензура допустила положительное освещение еврейских образов — но только в пьесах западных авторов (один из них — Камберленд).

<sup>10</sup> Наибольшее воздействие, видимо, оказывали с XVIII века польские книжные и фольклорные схемы. Характерно, что основные мотивы польского антисемитского фольклора сохраняют поразительную застылость до сегодняшнего дня. См.: *Čala Alina. The Image of the Jew in Polish Folk Culture. Jerusalem, 1995. Гл. 4 и 5.*

ют на свою избранность, продолжая апеллировать к древним обетованиям из той Книги, к протагонистам которой они себя возводят. Резко отрицательное освещение таких фигур прямо или косвенно означало дискредитацию самого Ветхого Завета: ср., например, у Пушкина в «Скупом рыцаре» жид Соломона или у Гоголя в «Тарасе Бульбе» Мардохая, которого за мнимую мудрость его соплеменники сравнивают с прославленным библейским царем. (Насмешки над ветхозаветной премудростью, посрамляемой Христом, были общим местом старой, в частности, барочной антииудаистской полемики; но по средневековой традиции Соломон воспринимался и как персонаж, связанный с еврейским чародейством и бесовщиной, противостоящей христианству<sup>11</sup>.) И наоборот: пороки современного еврея открыто или прикровенно выводились из Священного Писания. Его неизменные и всегда взаимосвязанные амплуа (имевшие и комическо-трагедийные аналоги, подсказанные народными сказками о глупом черте) — алчный торгаш и ростовщик либо, в лучшем случае, контрабандист; шпион и предатель, вражеский лазутчик, соглядатай (помесь Иуды-христородавца с ветхозаветным конспиратором Мордехаем); отравитель — если не в прямом («Его червонцы будут пахнуть ядом, / Как сребреники прашура его» — Пушкин), то в переносном смысле: «Вино омрачает разум, следовательно, оно есть самое надежное оружие в руках плута, живущего на счет других» (Булгарин, «Мазепа») <sup>12</sup>. Позднее — в 1860—1870-е годы — еврейским

<sup>11</sup> Трахтенберг в своей классической книге отмечает, что в период Средневековья фигура Соломона как повелителя демонов, ввиду отождествления последних с евреями, была переосмыслена в качестве сатанинского еврейского владыки. См.: *Trachtenberg Joshua. The Devil and the Jews. The Medieval Conception of the Jew and Its Relation to Modern Anti-Semitism.* Philadelphia; Jerusalem, 1983. P. 25. Следы этого восприятия ощутимы и в пушкинском, и в гоголевском тексте.

<sup>12</sup> Булгарин *Фаддей*. Сочинения. М.: Современник, 1990. С. 510. (О еврейских персонажах «Въжигина» см. также: *Гинзбург С. М.* Указ. соч. С. 16—19.) Эти обвинения закрепляются в русской публицистике и литературе, конечно, гораздо раньше. Ср. хотя бы в «народной повести» Ф. Глинки «Лука да Марья» (1818), где автор курьезным образом произвел некрещеного еврея в православные «целовальники»: «А беда ведь беду родит: откуда ни возьмись, вдруг приехал из Польши некрещеный жид Янкель <...> И почал неверный кутить и мутить <...> Напрасно приходской поп, отец Поликарп, говорил поселянам и наказывал: «Эй, миряне, миряне! Не ходите к жиду некрещеному, не губите вине православных душ!» <...> Год прошел, кажись, немного, а село Хле-

персонажам будут приписаны и другие способы отравления разума и расшатывания духовных устоев русского общества. Суммарный типаж тяготеет к черной магии, и, действительно, романтическая литература облюбовала средневековой по происхождению портрет еврейского колдуна, ворожеи или злодея-лекаря (возродившийся затем в сталинском Деле врачей)<sup>13</sup>. Ср., например, в романе Е. Гребенки «Чайковский» (1843) безжалостную убийцу Рохлю, которая мстит всем христианам за гибель ее мужа и похищение детей: «Скоро после этого появилась за Днепром ворожея, знахарка <...> и стала шептать православным людям и лечить православных, и кому ни пошепчет, кого ни напоит зельями — все умирают, никто не выскочит, лоском ложатся, словно тараканы от мороза в московской избе. И много уже лет ходит она, изводит честной народ. Приходит ночью на свежую могилку и хохочет окаянная, и веселые песни поет»<sup>14</sup>.

Непрерывное свойство романтического еврея — бездонное властолюбие, сопряженное с этой жгучей ненавистью к христианству. Точно так же как еврей идентифицирует себя с ветхозаветными праотцами, он уравнивает и современные ему народы со своими древними врагами, обзывая христиан филистимлянами, исчадьями Амана и пр. Но его мечты об историческом реванше, о победе над христианством и всемирном владычестве чаще всего облачаются теперь в формы сатанинского экономического заговора.

Уже в 1820-е годы в русской прозе проступает — под сказанная прежде всего польской интерпретацией Пурима — идея «тайного еврейского правительства», участвующего, обычно вместе с другими злокозненными силами, в заговоре против всего человечества, — тема, заимствованная антиинигилистическим романом и доведенная до тотального завершения в «Сионских протоколах».

Первым переведенным на русский язык трактатом, где затрагивалась идея заговора, направленного на возвращение

---

бородово уже обесхлебело, а ухлебился один *целовальник жид!* <...> Чужим хлебом отъелся и стал ходить Янкель, заложив руки за пояс, увалень увальнем. Мало на кого еврей смотрит и ни перед кем уже шапки не заламывает» (*Глинка Ф.Н.* Письма к другу. М., 1990. С. 381).

<sup>13</sup> Средневековый генезис этого еврейского образа, как и всех его составных элементов, см.: *Trachtenberg Joshua*. Op. cit. P. 57 ff.

<sup>14</sup> *Гребенка Е.П.* Полн. собр. соч. СПб., 1902. Т. 4. С. 82. Ср.: *Trachtenberg J.* Op. cit. P. 97—108.

евреев в Сион и на воссоздание Иерусалимского Храма, был объемистый труд аббата Огюстена де Баррюэля «*Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*», дважды, причем анонимно, изданный в начале XIX века в Москве. Впрочем, этот замысел приписывается здесь не самим евреям, а их приверженцам — юдофильствующим масонам и просветителям, мечтающим, согласно автору, заменить христианство «естественным» культом ветхозаветного Бога, покровителя социального равенства. По своему полицейско-мистическому духу это сочинение в полном объеме предвосхищает грядущие «Протоколы Сионских мудрецов»<sup>15</sup>.

В повести Булгарина «Эстерка», основанной на предании о любви польского короля Казимира (XIV в.) к прекрасной еврейке, изображено собирающееся по ночам в лесу «ужасающее еврейское судилище, Санхедрин», которое приговаривает было героиню к смерти за нарушение Моисеева закона. По поручению Санхедрина некая Рифка (sic!) тщетно добивается у добропорядочной Эстерки, чтобы та побудила короля предоставить иудеям всевозможные торговые льготы, потребные для полного захвата власти в государстве: «Тогда народ Израильский воскреснет, тогда все золото перейдет в наши руки, тогда положен будет первый камень новому Иерусалиму»<sup>16</sup>. (Правда, по убеждению других персонажей повести, гайдамаков, евреи и без того уже достигли своей цели.) В еврейскую интригу вовлекаются посланцы Ватикана — комбинация, тоже

<sup>15</sup> См.: Записки о якобинцах, открывающие все противу Христианские злоумышления и таинства Масонских лож, имеющих влияние на все Европейские державы. [Изд. второе]: В 6 ч. Ч. I. М., 1807. С. 113—114; Ч. III. 1806. С. 47—49, 54—55. Несколько сходные обвинения выдвинул в России против Наполеона Синод, когда этот «лжемессия» и «предтеча Антихриста» в начале 1807 года созвал в Париже т.н. Сангедрин для определения гражданского статуса евреев Франции. Любопытно вместе с тем, что Россию, кажется, почти не затронула интенсивная юдофобская кампания, разразившаяся в конце 1810-х годов в соседней Германии и сопровождавшаяся еврейскими погромами. Молодой консерватор Загоскин в «Соревнователе просвещения и благотворения», доказывая превосходство российской жизни над западной, строго осуждает «просвещенную Германию», где «бьют жидов за то только, что они жида». (Обличительный пыл героя усугубляется тем, что его самого избивают, приняв за еврея: «Лицо у вас походит несколько на жидавское».) См.: Загоскин М.Н. Полн. собр. соч.: В 2 т. СПб., 1902. Т. 2. С. 1483.

<sup>16</sup> Булгарин Фаддей. Соч.: В 5 т. (10 ч.). СПб., 1828. Т. 3. Ч. 6. С. 49.

канонизированная потом антинигилистическим романом, прибавившим сюда происки революционеров и польскую крамолу.

Булгарин, неизменно сочетавший верноподданнический пафос с запоздалой просветительской тенденцией, к католицизму, да и вообще к церкви, относился без особого пиетета. В романе «Мазепа» (1833—1834) противогосударственный заговор принимает несколько иные очертания, еще в большей мере предвосхищающие антинигилистическую фантастику. Героиня, крещеная еврейка Мария Ломтиковская, открывает своему возлюбленному — Богдану Огневичу страшную тайну:

«Я вошла в связи с польскими жидами. Ты должен знать, Богдан, что миром управляет не сила, как думают непосвященные в таинства политики, но хитрость, владеющая силою. Католическою Европой управляют жиды, духовенство и женщины — то есть деньги, предрассудки и страсти. Сии пружины соединяются между собою невидимо в чудной машине, движущей миром! Я знаю склад ее, и в моих руках ключ. Сам Мазепа, мечтающий о власти <...> есть не что иное, как слабое орудие, приводимое в движение главными пружинами. Польские жиды, ксендзы и женщины вознамерились сделать его независимым владетелем Украины для личных выгод»<sup>17</sup>.

Но и современная Западная Россия, по Булгарину, также порабощена евреями: «В самом деле, помещики наслаждаются одним только звуком металлов и видом ассигнаций, а в существе своем они принадлежат жидам» («Иван Выжигин», гл. VII)<sup>18</sup>.

В своем интимном кругу еврейские конспираторы охотно подтверждают правоту юдофобов (тем самым аттестуя себя на манер поганого царя в русской былине: «Я, собака Калин-царь»). Согласно О. Сомову («Гайдамак. Малороссийская быль», 1826), евреи именуют себя «сынами Иуды». Это самоназвание в романтической прозе всякий раз балансирует между отсылкой к библейскому патриарху и к евангельскому предателю; вернее сказать, первый Иуда легко трансформируется во второго, которого он «прообразует» и с которым тогдашние литераторы постоянно отождествляют евреев. Ср. там же у Сомова за-

<sup>17</sup> Булгарин Фаддей. Соч. М., 1990. С. 516—517.

<sup>18</sup> Там же. С. 62.

душевные признания такого рода: «Бог отнял у нас силу и смелость, и мы поневоле взяли за хитрость и пронырство»; господская челядь «жадна, как наши праотцы в пустыне»<sup>19</sup>. Иначе говоря, инкриминируемая евреям алчность, в данном случае по собственному их свидетельству, стереотипно возводится к библейскому рассказу о поклонении золотому тельцу<sup>20</sup>. Торговая сметка и хитрость проецируются на биографии патриархов (Иаков, Иосиф-царедворец). Ростовщичество, в силу известных исторических обстоятельств действительно практиковавшееся у евреев, явственно прослеживалось к библейскому обещанию: «И будешь давать займы многим народам; а сам не будешь брать займы» (Втор. 28:12); но за еврейскими «процентами» всегда мерцали и сребреники Иуды (показательно, однако, что остальные апостолы того же происхождения, неповинные в предательстве, с современным еврейством никогда не ассоциировались). Каноническим можно считать итоговый портрет, запечатленный, например, у П. Голоты:

«— Дзенькую за ласку, — подхватил жид, — и пустился изменять и предательствовать, как предок его Иуда»<sup>21</sup>.

Функция шпиона представляла из себя примечательное сочетание греха Иуды с тенденциозно препарированной реальностью: в войну 1812 года еврейское население Западного края, как уже говорилось, поддерживавшее русские войска, усердно снабжало их разведывательной информацией<sup>22</sup>. Тем не менее в беллетристике еврей-шпион охотнее всего обслуживает именно противников русско-

<sup>19</sup> *Сомов О.М.* Были и небылицы. М., 1984. С. 24, 25.

<sup>20</sup> Еврейская мечта о возвращении на родину явно увязывается в подобных сочинениях с библейским рассказом о том, как сыны и дочери Израиля, отправляясь в Землю Обетованную, обобрали своих египетских соседей, выпросив у них серебряные и золотые вещи (Исх. 11:2). Ср., например, в известной «Песни Рахили» Н. Кукольника (1840): «И серебро, / И добро, / И святыню // Понесем / В старый дом, / В Палестину» — и очень характерный комментарий к ней Достоевского в «Дневнике писателя» (Полн. собр. соч. Т. 25. С. 82).

<sup>21</sup> *Голота П.* Иван Мазепа. Исторический роман, взятый из народных преданий. Ч. 1. М., 1832. С. 43.

<sup>22</sup> См.: *Гинзбург С.М.* Отечественная война 1812 г. и русские евреи. СПб., 1912; а также компилятивные «Очерки времен и событий» Ф. Кандела (Иерусалим, 1990. Т. 2. С. 74—77).

го либо другого симпатичного автору христианского воинства.

Сходное совмещение евангельской модели и деформированной исторической действительности просвечивает в описаниях кары, неотвратимо наступающей еврея. Обычно обсуждаются два варианта казни — еврея собираются либо повесить, в память об Иуде («Повесьте его на осине: на ней и брат его Иуда повесился». — Сомов, «Гайдамак»<sup>23</sup>), либо утопить. Самую богатую вариацию кар дает здесь тот же Голота: «Так вот он, иуда! <...> На дерево жиды, щипцы, клещи, опценьки, гвозди, молоток, вот мы тебя!»<sup>24</sup> Но порой предпочтение отдается водной казни, ибо тут срабатывает историческая память, подправленная нечистой совестью. В средние века евреев часто ставили перед выбором: крещение или смерть; упорствующих топили целыми толпами, как бы обрекая на крещение смертью. В 1563 году тот же опыт проделали в захваченном Полоцке стрельцы Ивана Грозного — несколько сот евреев, отказавшихся креститься, они утопили в реке. У Сомова дана вполне характерная инверсия мотива: еврея хотят утопить, и тогда он в ужасе предлагает «сделаться христианином», что ему, впрочем, не помогает спастись от казни.

Реальное изображение многовекового героического противостояния еврейства насильственному крещению, включая неоднократные массовые самоубийства, табуировалось русской литературой, так как шокирующе расходилось с облюбованным ею стереотипом «трусливого жидка», а главное, обводило его мученическим нимбом, приличествующим только христианину. Нельзя было говорить о деятельнейшем участии евреев в обороне поль-

<sup>23</sup> Сомов О.М. Указ. соч. С. 31. Ср. повешение как кару за распятие Иисуса в болгаринском «Димитрии Самозванце» (1829): «— Что я сделал? Чем я виноват? — кричал жид в отчаянии. — А зачем Христа мучил? — сказал Жлопка с зверскою усмешкою. — Я не мучил никого, — сказал жид, заливаясь слезами. — Все верно, ты или твой дед, прадед. На сук его, Ерема! <...> Жид вскрикнул в последний раз, а Ерема запел с адским смехом: “Вечная память!”» (*Булгарин Фаддей*. Димитрий Самозванец. М., 1994. С. 141). В сюжетах такого рода смертный приговор еврею выносят заведомо жестокие казаки или разбойники, чем обеспечивается нравственное алиби для сострадательного автора, увлеченно, но как бы со стороны живописующего подробности казни (непременно сопровождаемой смехом); необходимость самой экзекуции он, по существу, никогда не оспаривает.

<sup>24</sup> Голота П. Указ. соч. Ч. 2. М., 1832. С. 21—22.



ских городов (например, Львова и Варшавы в XVIII в.). Исключения встречались только в публицистике и историографических сочинениях, особенно иностранных. В одном из них так описывался знаменитый суворовский штурм Праги, пригорода Варшавы:

«Ужасно свирепствовали здесь русские штыки. Поляки <...> почти все до одного легли на месте, между прочим, и полк евреев, который, против всякого чаяния, сражался с большою храбростью: ему тем менее оказано пощады, что солдаты видели в нем не только неприятелей, но еще и жидов. Только один из них остался жив — полковник Гиршко, который очень благоразумно оставался в Варшаве»<sup>25</sup>.

С другой стороны, по сходным причинам не полагалось рассказывать и о тех многочисленных (кстати, не только крещеных) евреях, которые вошли в состав и в самую элиту (старшину) запорожского и гетманского казачества; среди них были куренные атаманы, полковники и даже генеральный есаул Мазепы — Григорий Герцик. Памятуя о нем, Гребенка в «Чайковском» назвал своего злодейского казака — крещеного сына Рохли — Герциком. Еврей в таких ситуациях подавался лишь в виде переодетого соглядатая или расчетливого негодяя, недостойного примкнуть к вольному воинству. (Кое-что, вероятно, объяснялось и простой неосведомленностью: трудно сказать, например, знал ли Пушкин, что его лихой казак в «Полтаве», везущий царю донос Кочубея — «Кто при звездах и при луне / Так поздно едет на коне?» — на самом деле был крещеным евреем.) В то же время «еврейская трусость», клишированная в этих текстах, была производной от реальной забитости еврейской массы, подвергавшейся повсеместному духовному, административному и физическому террору; но кроме того, эта робость была прозрачной аллегорией и на библейское проклятие (за неисполнение законов Торы), сопряженное с изгнанием на чужбину: «Оставшимся из вас пошлю в сердца робость в земле врагов их, и шум колеблющегося листа погонит их» (Лев. 26:36). Ср. у Сомова: «Жид Гершко шел одиноко по дороге; он часто останавливался, вслушиваясь в вой ветра

<sup>25</sup> Штурм Праги 24 октября (4 ноября) 1794 года (Из биографии Суворова, сочиняемой на немецком языке г-ном Шмитом) // *Сын отечества* и Северный архив. 1831. Т. 18. № 9. С. 108.

и шелест желтых осенних листьев, падавших на землю и крутившихся по дороге; *робея при малейшем шорохе, он готов был затаиться в глуши*». Та сцена у Гоголя, где Янкель понапрасну убегает от Бульбы — «Долго еще бежал он без оглядки между козацким табором и потом далеко по всему чистому полю, хотя Тарас вовсе не гнался за ним», — и все ее последующие вариации, вплоть до чеховской «Скрипки Ротшильда», — есть сюжетная реализация другой угрозы из Пятикнижия: «*И побежите, когда никто не гонится за вами*» (Лев. 26:17).

Бесприютность, скитальчество, изнурительные странствия (в поисках грошового заработка) воспринимались как реализация предсказанного Библией изгнания, рассеяния Израиля, принимающего обличье Вечного Жида<sup>26</sup>; но одновременно показ этого бродяжничества представлял собой завуалированную попытку морально оправдать беспрестанные административные депортации еврейского населения России (указы 1807, 1816, 1822, 1825, 1827, 1829, 1830, 1837, 1843 гг.). Вдобавок требовалось как-то разъяснить то загадочное обстоятельство, что предполагаемые обладатели несметных богатств страдали от безысходной нищеты, ютились в жалких лачугах. Сомов в «Гайдамаке» легко выходит из этого затруднения: оказывается, евреи «почти

<sup>26</sup> Этому персонажу, внедрившемуся в христианское мифологическое сознание с начала XVII века, посвящен сборник: The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend / Ed. Galit Hasan-Rokem and Alan Dundes. Bloomington, 1985. Ср. здесь, в частности, Агасфера как олицетворение еврейства, уже бесповоротно отторгнутого от христианского мира (в отличие от средневековой модели, сулившей евреям спасение): *Leschnitzer Adolf L.* The Wandering Jew. The Alienation of the Jewish Image in the Christian Consciousness. P. 230—234. В другой статье (*Maccoby Hyam.* The Wandering Jew as Sacred Executioner. P. 237—261) подчеркивается символическая роль Вечного Жида в качестве живого свидетеля евангельских истин и победы христианства; он предстает одновременно и как орудие богоубийства, от вины за которое тем самым очищаются христиане. Согласно автору, сюжет об Агасфере — христианская фантазия, компенсирующая отказ еврейства взять на себя бремя ответственности за распятие. Что касается русской литературы, которую сборник обходит вниманием, то в ней наиболее известна поэма Жуковского (начало 1850-х гг.). Его Агасфер, приобщенный к типу кающегося романтического скитальца, также свидетельствует о правоте и достоверности христианства; он подчеркивает при этом свой абсолютный разрыв с родным народом, пребывающим в ветхозаветном мраке: «Но мне он был уже чужой; он чужд И всей земле был <...> В упорной слепоте еще он ждет Того, что уж свершилось и вновь не совершится <...> Его надежда ложь, его без смысла вера».

всегда под ветхою кровлею прячут от любопытных и завистливых глаз накопленные ими богатства». Булгарин столь же решительно толкует еврейскую бездомность: «Для жида, как известно, нет ничего заветного. Он всегда готов продать из барышей, и самый богатейший из них всегда откажется за деньги от удобств жизни, от спокойствия под домашнею кровлею» («Мазепа»).

Мстительность еврея неизменно апеллировала к ветхозаветному «око за око, зуб за зуб». Религиозно-национальному самолюбию льстил контраст между этим жестоким законом о возмездии и христианской кротостью русского общества. Сквозь облик «жестоковыйного» еврея, гордившегося своей богоизбранностью, просвечивал образ манихейски демонизированного, безжалостного Бога-Отца<sup>27</sup>.

В силу какой-то непостижимой аберрации никому, в том числе и церкви, не приходило в голову всерьез сопоставить, например, отечественную привычку мордовать крепостных («Были зубы — били в зубы, / Нет — трешит скула». — Некрасов) с ветхозаветной юридической нормой, которая соседствовала с пресловутым «око за око, зуб за зуб»: «Если кто раба своего ударит в глаз, или служанку свою в глаз, и повредит его: пусть отпустит их на волю за глаз; и если выбьет зуб рабу своему или рабе своей, пусть отпустит их на волю за зуб» (Исх. 21:26—27). Обычай убивать людей, засекая их тысячами шпицрутенов, почему-то не сравнивали с иудейской карой: «Сорок ударов можно дать ему, и не более, чтобы от множества ударов брат твой не был обезображен пред глазами твоими» (Втор. 25:2). (Раввинистическое право убавило это число до тридцати девяти, во избежание ошибки при счете.) Да и само крепостное право никто не решился соотнести с еврейским законом, который ограничивал срок рабского состояния шестью годами (Втор. 15:12—15), предписывая вдобавок щедро одаривать раба, отпускаемого на волю. (Если же он отказывался от свободы, то становился полноправным членом семьи.)

<sup>27</sup> Говоря о дуалистической основе средневековой юдофобии, Трахтенберг связывает христианскую демонизацию ветхозаветного Бога-Отца не с манихейско-катарской традицией, а, среди прочего, непосредственно с новозаветной антиеврейской полемикой: «Ваш отец дьявол» (Ин. 8:44) и «синагога Сатаны» (Отк. 2:9. 3:9; в русском переводе — «сборище сатанинское») — Op. cit. P. 20.

Временами в портрете сатанинского еврея (или еврейки) акцентировалась вовсе не национальная специфика, а безлично-шаблонные приметы романтических чужаков, сближавшие его с условными цыганами, немцами и пр.<sup>28</sup> Романтизм, которому вообще импонировали все медиативные и тем самым амбивалентные фигуры, прибежал и к некой служебной утилизации подобных персонажей, связанных с границей между враждебными пространствами. Еврейский шпион или контрабандист использовался порой как проводник героя или посредник (письмоносец и пр.) в любовных делах<sup>29</sup>. Еврейский колдун или ворожея могли приносить некие блага христианину — допустим, безошибочно предсказывали ему будущее (гадалка в «Черной женщине» Н. Греча<sup>30</sup>) либо исцеляли его раны («знающая жидовка», излечившая Тараса Бульбу).

В романтической поэтике, превыше всего ставившей могучие страсти, властолюбие и мудрость еврея, как и весь его каббалистически-колдовской антураж, изредка могли получать торжественную интерпретацию — так, причем не

<sup>28</sup> Ср.: «Мадам Розенберг, по словам ее, родом была швейцарка, переселившаяся в Россию во времена французской эмиграции; но она походила более на смесь жидовки с цыганкою, нежели на землячку Вильгельма Телля. В чертах ее проглядывало что-то египетское» (*Петров И.* Предсказательница // *Телескоп*. М., 1835. Ч. XXX. [Ц. р. 22 августа 1836]. С. 279).

<sup>29</sup> Ср. в известном «рецепте» «Москвитянина» относительно типовой исторической повести: «При описании осады было всегда много боевого стука и грома, вводились при этом два любовника, у которых одно лицо принадлежало осажденным, другое осаждающим. Между историческими лицами появлялось лицо вымышленное, чудесное, колдун, цыган или жид. Этот жид являлся повсюду, как *deus ex machina*, связывая или развязывая все узлы происшествия» (цит. по: *Замотин И.И.* Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20—30-х гг. XIX столетия // *Записки Историко-филологического факультета Имп. С.-Петербургского университета*. 1908. Ч. LXXXVII. С. 334).

<sup>30</sup> Портрет здесь дан в буднично-бытовом освещении: «Старуха жидовка вожжит солдатам на картах, предсказывает одному генеральский чин, другому отставку, третьему молодую жену. Служивые смеются и шутят друг над другом: “Полно слушать ее!” говорит один голос: “все пустяки врет! Ну как ей, старой хрычовке, знать, что нашему брату на роду написано! Пойдем домой! Пусть новобранцев морочит!” — “Нет, Спиридонич!” говорит другой голос: “не шути этим. Сам бес у ней под языком! Добро бы толковала о будущем; ан и прошлое как по пальцам считывает. Мне все рассказала: как меня в солдаты отдали, как под шведом ранили!”» и т.д. (*Греч Николай*. Черная женщина. 2-е изд. СПб., 1838. Ч. I. С. 115—116).

без симпатии, обрисован в романе Лажечникова «Басурман» (1838) каббалист и заговорщик Захарий (Схариа). Но в целом благожелательная трактовка резервировалась за прекрасной еврейской девушкой, наделенной экзотическим обаянием и пылкостью библейской Суламифи. (Ее сниженные подвиды — юные «миловидные жидовки» — мелькают в бытовых зарисовках 1820—1840-х гг.) Неизменно тянущаяся если не к христианству, то хотя бы к христианину, она словно замещала собой Богородицу, давая тем самым намек на разгадку того парадокса, каким образом в недрах столь презренного народа могло зародиться христианство. Привлекательная героиня противопоставлялась хищному иудейскому окружению или, по модели, унаследованной от «Венецианского купца» Шекспира и смягченной в вальтер-скоттовском «Айвенго», — своему старому, злобному и корыстолюбивому отцу, ненавидящему христиан: см., например, в «Балладе» Лермонтова («Куда так проворно, жидовка младая?»). В основе своей это был конфликт свирепого закона и эротизированной благодати<sup>31</sup>.

Поскольку прообразованием Богородицы считалась Эсфирь, именно к ней подтягивался портрет еврейской красавицы, оснащенной знойно-ориенталистскими аксессуарами из «Песни песней». Зато еврейка демоническая, пусть даже обратившаяся в христианство, несет на себе скорее печать коварной и жестокой Юдифи, ее удел — быть искусительницей, роковой женщиной. Но ей тоже не противопоставлены благородные порывы. Такова у Булгарина в «Мазепе» по-восточному пламенная Мария Ломтиковская, шпионка, авантюристка и отравительница, способная, однако, ввиду своего экзотического темперамента, на бескорыстную и самоотверженную любовь к христианину<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Сказывалось тут, конечно, и давление смежных, наподобие «Кавказского пленника» (но не только ориенталистских), сюжетов о любви экзотической девушки к герою — представителю вражеского стана.

<sup>32</sup> Ср. ее монолог: «В жилах всех европейских женщин течет не кровь, а молоко, подслащенное изнеженностью. В моих жилах льется пламя <...> Во мне кипит целый ад, Богдан; но через этот ад проходят в рай наслаждений!..» Еврейская роковая женщина и тут традиционно вбирает в себя черты ведьмы, «провозвещательницы или волшебницы, совершающей чары»; однако этот магический гарнир не выходит за пределы метафорики. Условный и поверхностный романтизм Булгарина, как и многих других писателей той поры, был прагматической данью вальтер-скоттовской моде, и его подлинные пристрастия всегда

Перефразируя Карамзина, автор мог бы сказать, что «и жидовки чувствовать умеют». В близких тонах обрисована у Гребенки в «Чайковском» крещеная еврейка (дочь Рохли) Татьяна — блудница, возвысившаяся до страстной и беззаветной любви к казаку. Другие еврейские женские образы могут быть гибридными, производными от этих схем. Так, в рассказе молодого Тургенева «Жид» (1847) будет сохранено традиционное распределение: корыстный еврей-шпион и его прекрасная дочь, но вторая жестко локализована в контурах профессиональной соблазнительницы. Значительно позднее Чехов в «Тине» соединит в образе Сусанны черты — издевательски поданные — героини, будто бы тянущейся к христианству, с повадками блудницы и отравительницы-шинкарки<sup>33</sup>.

В. Соколовский, обратившийся, по примеру Расина, непосредственно к библейской Книге Эсфирь («Хеверь», 1837), почел необходимым, в согласии с церковной традицией, солидаризироваться с израильским народом и Эсфирью, не забывая в то же время о всецело прообразовательном с христианской точки зрения смысле этой истории, в котором растворяется ее специфически национальное событийное содержание. Но такое возвышенное толкование доступно только Эсфири-Хевери, уже мисти-

---

лежали в сфере «нравственно-сатирической» просветительской дидактики. Его персональное Просвещение было культом полицейского разума — приземленного, расчетливого и благонаравно-критического. Это разум *умеренный во* всех смыслах. Соответственно еврейская колдунья со своим возлюбленным предпочитает у него изъясняться на рационалистическом жаргоне XVIII столетия: «— Ужели ты не свободен от детских предрассудков? — спросила Мария, — неужели и ты веришь, что одно племя лучше создано Богом, нежели другое?» Сам просвещенный автор, конечно, тоже «не свободен» от этих «детских предрассудков», но, со своей стороны, «засилье евреев» толкует рационалистически, всегда признавая за ними необыкновенный «ум» и «смьшленность». На романтически-амбивалентное восхищение возлюбленного, прозревающего в Марии «силы ада или неба», та отвечает в том же скептическом ключе: «Сила ума, — возразила она, улыбаясь» (*Булгарин Фаддей*. Соч. М., 1994. С. 515, 518, 524). В неуверенном рационализме Булгарина-юдофоба угадывается уже специфическая двойственность, и более обстоятельный анализ выявил бы тут потенциальную связь еврейского «ума» как со старыми благочестиво-охранительными филиппиками насчет «сатанинского самоуправного разума», так и с грядущим антисемитским тезисом относительно бескрылой рассудочности евреев и их склонности к мертвящему анализу.

<sup>33</sup> См.: *Толстая Елена*. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х гг. М., 1994. С. 28—34.

чески прозревающей истины Нового Завета, а не прочим евреям, трактующим происходящее со свойственной им национальной узостью; об этом противостоянии свидетельствует спор героини с Мордехаем (выведенным под видом Асадая, ее приемного отца). Он требует казнить Дедала, то есть Амана, главного врага и губителя евреев. Хеверь, напротив, призывает к милосердию в духе Нового Завета: «Заплатим же за пагубу добром / И, вознесясь над *ветхими* страстями, / Возьмемтеся за *новое* теперь. Простим им...» — и далее: « — Остановись, отец! <...> Ты *ветх* уже, а та заря *нова*». Возражая ликующему Асадаю — «Да знают все, что за Иуду — Бог!» — Хеверь говорит: «Нет!... Бог за всех! Он всех зовет на небо»<sup>34</sup>. Такой вариант — прощение вместо казни, действительно реализованный в поэме, — означал осуждение не только приемного отца Хевери, но, в сущности, и самого Бога-Отца, распорядившегося с Аманом совсем иначе, чем хотела того героиня Соколовского.

Понятно, что, перемещаясь в новое, христианское время, сюжет об Эсфири (на иврите — Эстер) представлял уже иудейским заговором против человечества, и это прочтение неизбежно вступало в конфликт с темой прекрасной еврейки, влекущейся к христианству. Любезные автору гайдамаки в болгаринской «Эстерке» отождествляют себя именно с Аманом, мечтая доверить его дело:

«Недаром назвали нашего короля Артаксерксом <...> Казимир приглашает жидов отовсюду в Польшу, защищает их привилегиями и — для большего сходства с царем ассирийским — имеет также свою Эстерку и своего Мардохея. Недостает только Амана <...> Она делает что хочет. Жиды овладели всем. Жиды захватили все золото <...> Надобно на них Амана, надобно Амана! Аман <...> не любил жидов и хотел их всех истребить <...> Дай Бог здравия этому Аману!»

В конце концов Булгарин от имени потомства вынужден даже оправдывать Казимира за его любовь к изумительной, добродетельной Эстерке, которая, увы, так и не пожелала стать христианкой: «Благодарное потомство простило королю Казимиру любовь его к прекрасной жидов-

<sup>34</sup> *Соколовский Владимир*. Хеверь. Драматическая поэма в трех частях. СПб., 1837. С. 227, 242, 243. Далее цитируется по этому изданию.

ке <...> И в солнце есть пятна; и герои подвержены слабостям человеческим»<sup>35</sup>.

В «Хевери» кровожадные монологи язычника Дедала-Амана вбирают в себя широкий набор современных юдофобских инвектив:

Д е д а л

Иуда — тот пришлец!.. Его извлечь и выбросить мне надо;  
Он корень зла и общего вреда <...>

Р а ф и м (сострадательный персонаж. — *М.В.*)

<...> Все сотни тысяч?

Д е д а л

Да.

Р а ф и м

А жены их?.. А бедные их чада?..

Д е д а л

Всех, всех, Рафим, всех истребить должно! <...>  
На тех бичей всеобщей тишины,  
На шайку злых и пагубных евреев,  
Дерзающих во тьме своих путей  
Не уважать ни трона, ни властей,  
Велели бы опасных сих злодеев  
Колоть и жечь, и вешать, и давить.

Официальные симпатии автора принадлежат все-таки библейским иудеям, но уж, конечно, не их нынешним потомкам, закоснелым в «ветхих страстях».

Впрочем, еврею, особенно западному, позволено быть добродетельным если не в литературе, то хотя бы в публицистике. В одном из своих ранних номеров «Московский вестник» печатает, например, благодетельную переводную заметку о братьях Ротшильдах, где с уважением отмечается, что они строго придерживаются «обета никогда не переменять своей религии»<sup>36</sup>. В 1831 году известный педагог И.М. Ястребцов, под явным влиянием Юнга-Штиллинга, предсказывает еврейскому народу, со ссылкой

<sup>35</sup> *Булгарин Фаддей*. Соч. СПб., 1828. Т. 3. Ч. 6. С. 7, 62. Сведения о том, что подданные «называли Казимира Артаксерксом за его любовь к жидовке», даны со ссылкой на исторические источники (С. 63).

<sup>36</sup> *Московский вестник*. 1827. Ч. 3. № 11. С. 303—309.



на Библию, всемирную будущность<sup>37</sup>. В 1835 году «Библиотека для чтения» публикует известную филосемитскую статью Т. Грановского «Судьбы еврейского народа»<sup>38</sup>; чуть позже надеждинский «Телескоп» печатает переводную статью А. Пишара «О торговле древних евреев» — автор (вопреки популярному предрассудку) доказывает, что у тех не было никакой особой склонности к коммерции<sup>39</sup>. Этот, достаточно случайный, список можно было бы значительно расширить, но примечательно, что в беллетристических произведениях соответствующие настроения почти не отразились. Юдофильская позиция Лермонтова, заявленная им в «Испанцах» и «Еврейских мелодиях», остается поистине уникальной. В основе ее, как полагал Л. Гроссман, лежит реакция на т.н. Велижское дело, закрытое было, но в 1825 году возобновленное по распоряжению Александра I<sup>40</sup>. То был первый кровавый навет, поддержанный, и притом очень энергично, российской администрацией и затянувшийся почти на десятилетие (только в начале 1835 г. все подследственные были оправданы, и те, кто уцелел после истязаний, выпущены на свободу). Легенда о еврейских ритуальных убийствах просачивается тогда же и в собственнo литературные публикации. В 1827 году «Московский вестник» печатает переведенный Титовым отрывок из романа Морьера «Приключения Хаджи-Баба из Исфагана», очень быстро завоевавшего в России ошутимую популярность (в 1831-м перевод именно этих фрагментов дает «Сын отечества и Северный архив»; в 1830 и 1831 гг. выходят отдельные издания романа). Отсюда любознательный читатель мог уразуметь, что евреев издавна уличали в ритуальном убийстве не только христианских, но и мусульманских младенцев: «Известно, что в Турции и в Персии евреи нередко отправляли сей обряд, по их мнению, набожный»<sup>41</sup>. (К слову сказать, исламский Вос-

<sup>37</sup> О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества. Сочинение доктора Ястребцова. Второе, умноженное и переработанное издание. М., 1833. С. 31—32, прим.

<sup>38</sup> См.: Грановский Т. Н. Соч. М., 1866. Ч. I. С. 155—186.

<sup>39</sup> Телескоп, 1835. Ч. XXVIII. С. 404—410.

<sup>40</sup> Об этом, как и вообще о еврейской теме у Лермонтова, см. в замечательной работе Леонида Гроссмана «Лермонтов и культуры Востока» (Лит. наследство. Т. 43—44: М.Ю. Лермонтов. Кн. I. М., 1941. С. 715—735).

<sup>41</sup> Московский вестник. 1827. Ч. 4. № 13. С. 29.

ток вообще не знает этого навета.) Все же никаких специально антииудейских целей редакция «Вестника» при этом не преследовала, да и процитированная фраза была здесь просто проходной, слабо связанной с общим развитием сюжета.

Совершенно иной характер носила зато опубликованная в том же году и в том же журнале первая часть — «Татарский стан» — драматической трилогии кн. А. А. Шаховского «Керим-Гирей», полностью поставленной еще в 1825 году и снискавшей огромный, продолжительный успех (отрывки из других частей печатались в болгаринском альманахе «Русская Талия» незадолго до постановки, а целиком трилогия была издана только в 1841 г. в театральном журнале «Пантеон»). Авторитетность сочинению Шаховского придавало то соображение, что пьеса представляла собой открытую — хотя и достаточно свободную — вариацию на тему «Бахчисарайского фонтана» и воспринималась театральной публикой, при молчаливом одобрении Пушкина, как прямая инсценировка поэмы<sup>42</sup>. Все сцены «Татарского стана», да и ряд других, принадлежали, однако, самому драматургу.

Убежденный консерватор, приверженец Шишкова, ненавистник протестантизма и космополитической теософии, Шаховской к концу 1820-х годов становится одним из самых шумливых глашатаев православно-националистического направления. В «Керим-Гирее» его охранительный напор принял радикально-антиеврейские формы. У Шаховского евреи безоговорочно изымаются из общечеловеческого единства — причем на этот раз их претензии на братство отвергают даже не христиане, а мусульмане, на которых возлагается тем самым пикантная миссия по оспариванию Ветхого Завета, зафиксировавшего общий генезис евреев и измаилитов как потомков Авраама. К татарам заявляется еврейский шпион Хаим, наделенный подлостью до того феерической, что он отрекается даже от самого себя:

- Ах, это ты, Хаим!
- Не я.
- Да вот лица и борода твоя.
- Так почему же ты не ты?

<sup>42</sup> Подробнее о «Керим-Гирее» см.: *Дурылин С.Н.* Пушкин на сцене. М., 1951. С. 23—28.

- Не я, и только.  
— Нет, ты Хаим, корчмарь, грабитель и богач.

Несмотря на столь сдержанное приветствие, Хаим дерзко набивается в родню к потомкам Измаила:

Х а и м

И можно ль не радеть за добрых басурман  
Честным евреям;  
*Они нам братья.*

М а х м е т (*вскакивая и хватая кинжал*)  
Жид!

Х а и м

Что сделал я?

М а х м е т

*Как смел  
Брататься с нами?*<sup>43</sup>  
<...>

Х а и м

Не я! Я слышал от народа,  
Что будто Измаил из наших же людей.  
И будто ваш пророк Измаильского рода.

М а х м е т

Ну что ж!

Х а и м

Так он и сам есть крошечку еврей.

М а х м е т (*бежит с кинжалом*)

Еврей! исчезни, нечестивый!

От неминуемой гибели Хаима спасает пленник, христианин Ян, предлагающий взамен собственную жизнь: «Хоть он и жид, да у него жена, / Толпа детей <...> / То дело доброе, что, правда, хоть жида, / А все же человека / Моею смертью спас».

Этот тщетный призыв к родовой человеческой солидарности у Шаховского тоже дезавуирован. Христианское самопожертвование и человеколюбие применительно к

---

<sup>43</sup> Ср. тот же сквозной мотив в лермонтовских «Испанцах» (сон Нозми): «Оставь меня, прекрасная еврейка: / *Я христианин — и не брат твой; / Я над тобой хотел лишь посмеяться!*»

евреям совершенно неуместны, ибо спасенный Яном неблагодарный Хаим преисполнен лишь яростной ненависти к христианам. Он помогает татарам их уничтожить, предлагая свои услуги в каноническом амплуа соглядатая и проводника. Наградой за его усердие все равно должна стать традиционная гибель в воде:

Х а и м

Да я же вам служу  
И рад за вас в огонь и в воду.

Г и р е й (*вослед жиду*)

И будешь там!

Тема чуждости облекается здесь и в иные формулировки:

Х а и м

*Наши.*

Ю с у ф

А ваши кто?

Х а и м

*Да то же, что и ваши.*

М а х м е т

Опять?

Х а и м

Мы бедные скитальцы на земле;  
Кто любит нас, тот наш.

М а х м е т

Я всех вас ненавижу.

Х а и м

А молим Бога мы за вас.

Ю с у ф

Кто просит вас молить?<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Драма Шаховского имела еще одно программное значение. Ее герои глумятся заодно и над еврейской мечтой о возвращении в Сион, так воодушевлявшей Юнга-Штиллинга и Байрона: «Они <христиане> в своей земле. А ваша где? — Мы, бедные, рассеяны везде / И плачем об отчизне нашей. — И плачьте!.. Так она прекрасна» (Московский вестник. 1827. Ч. 3. № 11. С. 228—229, 230, 241—243).

С «Татарским станом» Гоголь должен был ознакомиться, скорее всего, в Нежинской гимназии, где он пристрастился к чтению «Московского вестника», еще до того, как стал завзятым петербургским театралом. Мотив «ваших» и «наших» получил у него чисто комическое обрамление в диалоге Тараса Бульбы с Янкелем, не слишком различающим эти категории: «— Что ж ты делал в городе? Видел наших? — Как же! Наших там много: Ицка, Рахум, Самуйла, Хайвалох, еврей-арендатор... — Пропади они, собаки! — вскрикнул, рассердившись, Тарас. — Что ты мне тычешь свое жидовское племя! Я тебя спрашиваю про наших запорожцев. — Наших запорожцев не видел. А видел одного пана Андрия».

Важнее, что из пьесы Шаховского Гоголь заимствует, как мы далее увидим, мотив отвергаемого братства с евреями в сцене погрома. Другим ее источником послужил болгаринский «Мазепа», где казачий атаман Палей, весьма симпатичный автору, приказывает утопить еврея, слезно молящего о милосердии. Мне уже приходилось отмечать это воздействие, но в данном случае стоит произвести более детальное сопоставление обоих текстов, предлагающих однородное решение еврейского вопроса. Булгаринский еврей и гоголевский Янкель обращаются к убийцам с одинаковым призывом:

**«Мазепа»**

— *О вей!* — *закричал жид.* — *Ясновельможный пане, выслушай!.. Я тебе скажу... большое дело, важное дело... весьма тайное дело... только помилуй... пожалей жены и сирот!*

— Я не пан и даже не шляхтич, а простой казак запорожский, — сказал Палей, — однако же выслушать тебя готов.

**«Тарас Бульба»**

— *Ясновельможные паны!* Слово только дайте нам сказать, одно слово! Мы такое объявим вам, что еще никогда не слышали, такое важное, что не можно сказать, какое важное!

— Ну пусть скажут! — сказал Бульба, который всегда любил выслушать обвиняемого.

Если у Сомова еврей, упрасивая палачей, объявляет им о своей готовности стать христианином, то у Булгарина мольба принимает другой оборот: «важное дело» формально состоит в том, что еврей, для спасения семьи, готов открыть Палею некую военно-политическую тайну. Однако суть эпизода совсем в ином, и подлинное «дело»

есть напоминание о простых, главных, общечеловеческих чувствах, то есть о родовом единстве человечества: это те самые «жена и дети» казнимого еврея, которых жалеет чересчур сердобольный христианин Ян из пьесы Шаховского:

«— У меня бедная жена и четверо бедных деток... Они помрут без меня с голоду... Прости! Помилуй! — Жид снова бросился в ноги Палею и зарыдал.

— Так это-то твое важное и великое дело! — возразил Палей. — Жизнь твоя, жена и дети важны для тебя, а не для меня. Из твоих малых жиденков будут такие же большие жиды-плуты, как и ты <...> В воду его!..»

Тогда еврей, в надежде на спасение, действительно выдает свой секрет, но его все равно топят: «— В воду его, детки! <...> — Вечный шабаш! — накричали казаки. Гул повторил их *хохот*»<sup>45</sup>.

Ср. далее у Гоголя заявление Янкеля, вызывающее у казаков аналогичную реакцию:

«— Мы никогда еще, — продолжал длинный жид, — не снюхивались с неприятелем, а католиков мы и знать не хотим: пусть им черт приснится! мы с запорожцами *как братья родные*...

— Как? *чтобы запорожцы были с вами братья?* — произнес один из толпы. — *Не дождетесь, проклятые жиды!* В Днепр их, панове! Всех потопить, поганцев!

Эти слова были сигналом. Жидов расхватили по рукам и стали швырять в волны. Жалобный крик раздался со всех сторон. Но суровые запорожцы только смеялись, видя, как жидовские ноги в башмаках и чулках болтались на воздухе».

Не вызывает сомнений, что ключевое, неимоверно «важное», по выражению Янкеля, слово для эпизода — это подсказанное Шаховским слово «братья» (ассоциативно связанное вдобавок со всей символикой повести, рассказывающей о братском «товариществе», а с другой стороны, о трагическом распаде казачьей семьи). Тот же пас-

<sup>45</sup> Прочитированные отрывки содержатся в пятой главе «Мазепы», которую Булгарин, очевидно, рассчитывая на ее рекламную завлекательность, опубликовал отдельно еще до выхода романа: Комета Белы. Альманах на 1833 год. СПб., 1833. С. 309—310, 314.

саж Гоголь сохранил и в расширенном издании 1842 года, которое готовил приблизительно в одно время с текстом «Шинели», посвященной теме братолюбия; ближний опознается здесь в убогом, затравленном Акакии Акакиевиче, который трогательно просит: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — «и в этих проникающих словах звенели другие слова: *я брат твой*».

Тот факт, что «проникающие слова», в отличие от «важного слова» Янкеля, становятся здесь главенствующей моралистической установкой, объясняется самой принадлежностью Акакия Акакиевича христианскому обществу. После «Шинели» филантропический настрой окрашивает собой все творчество Гоголя. На евреев такое отношение ни в коем случае не распространяется, однако любопытно, что, помимо отрицательного решения, в «Бульбе» все же угадывается и возможность другого подхода. Ср. здесь же диалог Янкеля с Тарасом:

«— Великий господин, ясновельможный пан! *я знал и брата вашего*, покойного Дороша! был воин на украшение всему рыцарству. Я ему восемьсот цехинов дал, когда надо было выкупиться из плена у турка.

— *Ты знал брата?* — спросил Тарас.

— Ей-Богу, знал! великодушный был пан.

— А как тебя зовут?

— Янкель.

— Хорошо, — сказал Тарас и потом, подумавши, обратился к козакам и говорил так:

— Повесить жида будет всегда время, когда будет нужно, а сегодня отдайте его мне. Ну, полезай под телегу, лежи там и не шевелись; а вы, братцы, не выпускайте жида»<sup>46</sup>.

Бескомпромиссно отвергнутое, казалось бы, братство переведено в метонимический план: оно замещается спасительным знакомством с братом. Подобная двойственность связана, вероятно, с ветхозаветными реминисценциями Гоголя. Картина «речного» погрома и вызволения Янкеля содержит аллюзию на те библейские стихи, в которых описываются состоявшиеся у реки встреча и примирение двух братьев — хитроумного, расчетливого Якова,

<sup>46</sup> Этот эпизод симметрично отразится в последующем, когда Янкель, в свою очередь, спрячет на дне воза Тараса, чтобы помочь тому пробраться в Варшаву для спасения сына.

или, в русской традиции, Иакова (он же Израиль), и порывистого, экспансивного и прямодушного Исава, жителя степей (ср. степной образ жизни вольнолюбивого Тараса). Янкель — идишизированная форма имени Яков (Иаков), и потому персонаж олицетворяет весь народ Израиля (это была уже устоявшаяся символика, пришедшая из Польши, — ср. Янкеля у Ф. Глинки и у Рылеева в набросках трагедии «Богдан Хмельницкий» или положительного еврея Яньку у Нарезного в «Российском Жилблазе»). Соответственно в соседних строках высмеиваются «бедные сыны Израиля, потерявшие все присутствие своего и без того мелкого духа», — но сам «Израиль» помилован Гоголем, хотя бы для того, чтобы служить информатором и проводником его герою.

Знаком некоторых колебаний в проведении еврейской темы можно были бы счесть и явные отголоски знаменитого апологетического монолога Шейлока, встречающиеся у Шаховского, Лажечникова, Кукольника, Гоголя, даже у Булгарина. Но, по-видимому, то были лишь тематические клише; вдобавок ламентации евреев сразу же дискредитировались ближайшим контекстом и потому выглядели не слишком убедительно.

За вычетом восхитительных жидовок, провожатых и полезных колдунов-врачевателей — а также безобидно шаржированных бытовых фигур (извозчики, ремесленники и т.п. у раннего Гоголя, Вельтмана и др.) — еврейство *en masse* в текстах 1820—1840-х годов утрачивает элементарные антропологические приметы, набирая взамен свойства сатанинских рептилий и хтонических монстров: «Жида толпами показали среди народа, как гадины, выползающие из нор при появлении света» («Мазепа»<sup>47</sup>). Жидов-

<sup>47</sup> Булгарин Фаддей. Соч. М., 1990. С. 493. Справедливости ради надо сказать, что почти столь же теплые чувства Булгарин питал и к другим народам — например, к этнически обособленным жителям константинопольского квартала Пера, у которых «единственная цель жизни — накопление денег». Да и «армяне занимаются только торговлею, променом и переводом денег». По части служения золотому тельцу всем им не уступают греки: «Выгода есть одно их божество, которому они постоянно поклоняются». Сурово третирует Булгарин и «азиатов»: «Невежество, жестокость, грубость нравов составляют главнейшие свойства сих народов» (Там же. С. 164—167). На этом монотонном фоне несколько экстравагантно смотрится заявление М. Альтшуллера: «Булгарин был одним из немногих русских писателей, в произведениях которых нет национальной спеси, ксенофобии <...> В национальной терпимости, толерантно-



ка-отравительница радостно шепчет своей жертве: «Это яд змеихи, у которой отняли детей» («Чайковский»; мстительница по ошибке убивает здесь своего сына). В этой литературе, как в видении пушкинского Гусара, «жида с лягушкой венчают», да и сам шабаш проходит под музыку еврея, гиперболизированного трепещущим юдофобским воображением: «Великан-жид сидел на корточках перед цимбалами величиною с барку, на которых струны были не тоньше каната; жид колотил по ним большими граблями, потряхивая остроконечную своей бородою, хлопая глазами и кривляя свою рожу, и без того очень гадкую» (Сомов, «Киевские ведьмы»)⁴⁸. Нечистым еврейским духом пропитывается лес: «Вот, едут они в Польше густым лесом, а в лесу пахнет луком не луком, чесноком не чесноком, нехорошо пахнет. “Гей, хлопцы, — сказал полковник, — чуете ли вы, пахнет неверною костью?” — “Чуем, — отвечали молодцы: — жидом пахнет”» («Чайковский»). Даже исконный русский домовый и тот обзаводится еврейскими повадками, подступая «с еврейской ухмылкой, с злодейской ухваткой» (бар. Розен, «Домовой»)⁴⁹.

В лажечниковском «Басурмане» черно книжник Захарий, впрочем, выказывает способность к подлинно человеческим чувствам — он питает горячую признательность к своему спасителю-христианину. Подвизаясь как бы в фольклорной роли благодарного помощного зверя, Захарий тайно ему покровительствует, оберегая от различных опасностей. Прощаясь с ним, герой тем не менее решается на проявление ответных дружеских эмоций только под покровом ночной темноты:

«— Чем могу благодарить тебя, добрый Захарий! — отвечал Антон, пожав ему с чувством руку. Это изъяснение было сделано ночью; никаких сокровищ не взял бы молодой человек, чтобы днем, при свидетелях, дотронуться до руки жида, несмотря на все, чем был ему обязан».

Но еврей и сам с полным пониманием относится к этой брезгливости, зная свое место в иерархии человечества:

---

сти, отсутствии национальной спеси Булгарин был ближе к Скотту, чем другие русские писатели» (*Альтшуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х гг. СПб., 1996. С. 124—125).

⁴⁸ Новоселье. СПб., 1833. [Ч. I]. С. 348. Рассказ напечатан под псевдонимом Порфирий Байский.

⁴⁹ Там же. С. 321.

«Позволь на прощанье... еврею... здесь никто не увидит... я потушу свечу... позволь обнять тебя, прижать к своему сердцу в первый и последний раз».

Далее — ослепительный, почти утопический апофеоз межрелигиозной и межнациональной дружбы:

«Молодой человек не допустил, чтобы Захарий потушил свечу... Он обнял его при свете... с чувством любви и истинной благодарности <...> Возвращаясь домой, он разбирал благородные чувства жида с особенной благодарностью, но обещал себе сделать приличное омовение от нечистоты, которою его отягчили руки, распинавшие Спасителя»<sup>50</sup>.

Множество других сочинений, лишенных такой сложной психологической гаммы, приближаются скорее к утопии Амана.

В русской беллетристике, как и в российской внутренней политике, еврею теоретически предоставлялась лишь одна возможность приобщиться к полноценному человечеству — перейти в христианство. Однако (если только речь не шла об очередной Эсфири) крещение почти не отражалось на литературном статусе неопитов, которые злостно продолжали удерживать в своем образе все пороки отверженного племени. Естественно, что само их признание в еврейском происхождении вызывало у природного христианина оторопь:

«— Слушай меня! <...> Я жидовка! — Огневик невольно отступил назад» («Мазепа»).

«— Что вы так смотрите? что глядите? Я еврей!.. — С ужасом все отступили от Герцика» («Чайковский»).

Казалось, над еврейскими персонажами, как и над их реальными прототипами, воистину тяготело библейское проклятие: «Отведет Господь тебя <...> к народу, которого не знал ни ты, ни отцы твои, и там будешь служить иным богам, деревянным и каменным; и будешь ужасом, притчею и посмешищем у всех народов, к которым отведет тебя Господь» (Втор. 28:36—37).

У Сомова выкрест Лейба, ставший гайдамаком, сохраняет еврейское корыстолюбие и потому навлекает на себя

---

<sup>50</sup> Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 630, 638—639.

насмешки товарищей: «Видно, ты и теперь еще такой же жид: у тебя все для золота». В «Мазепе» алчный «перекрест из жидов, любимец гетмана» продолжает промышлять традиционными национальными занятиями — «шпионством» и коммерцией: «Перекрест, отрекшись от веры отцов своих, придерживался, однако же, их обычая: он торговал всем <...> и, усыпив раз и навсегда свою совесть, во всем искал одних барышей, обращаясь с людьми, как с товаром». (Постоянные у Булгарина высоконравственные изобличения евреев в шпионстве и торгашестве звучали особенно впечатляюще в устах агента III Отделения и главного представителя «торгового направления» в русской литературе.) Между прочим, согласно Булгарину, и обращение в ислам ничего не меняет в сущности еврейства. В «Иване Выжигине» выведен «жид-ренегат», ставший магометанином и сурово порицающий вчерашних единоверцев за служение золотому тельцу; на поверку оказывается, что и сам ренегат — вор, обманщик и торговец живым товаром. Германизированную разновидность выкреста (Элиас Никласзон) мы встретим в «Последнем новике» Лажечникова (1831—1833): внешне это вполне уважаемая личность, а на деле все тот же вымогатель, льстец и мошенник — «водочный заводчик (усовершенствованный вариант шинкаря. — М.В.) <...> молодой, ловкий еврей, принявший христианство и готовый каждый день переменять веру, лишь бы эти перемены приносили ему деньги»; «потомок Иуды был скрытен, умен, лукав»<sup>51</sup>.

Большинство вышеприведенных примеров относятся, однако, к историческому жанру, а потому было бы интересно проследить, как подается образ выкреста в литературе, претендующей на показ современности. Весьма примечательна в этом плане повесть популярного драматурга и беллетриста Р. Зотова «Приезд вице-губернатора», включенная в компендиум «Сто русских литераторов» (1839). Утопия братства обретает здесь благонамеренно-бюрократическое обличье; повесть, как бы деликатно подправляющая сюжет гоголевского «Ревизора», рассказывает о честном и усердном молодом чиновнике Владимире, который

<sup>51</sup> Лажечников И.И. Указ. соч. Т. 1. С. 375, 378. Ср. в том же портрете демонические и разбойничьи приметы: «Лицо его всегда улыбалось, хотя в груди его возлились адские страсти <...> Черты лица его вообще были правильны, но обезображены шрамом на лбу, этим неизгладимым знаком буйной жизни» (С. 120—121).

вознамерился навести порядок в своем родном городе, куда он перебрался из Петербурга, чтобы занять должность вице-губернатора. Среди прочих он встречает здесь своего давнего петербургского знакомого, отвратительного проходимца и интригана, бывшего Лайбу, а ныне Льва Львовича:

«— Ах, Боже мой! да этот жид здесь? Теперь я вспомнил о нем. Он везде вертелся по передним... Его звали Лайбою, но он, кажется, перекрестился и ходит во фраке <...> — Он у вас там понажился у откупов, — поясняет Владимиру его собеседник, — записался в гильдию и сюда уже приехал чиновником. Он уже, брат, канцелярист, почти офицер».

Зотов живописует коварство, подлость, искательность нового христианина. Вдвоем с некоей немкой Каролиной Карловной (темной авантюристкой, тоже прибывшей из столицы) они успели до времени появления Владимира захватить всю власть в городе — чета, вполне созревшая для антинигилистического романа и шаржей Достоевского.

Патриотический герой избавляет город от их нечистого владычества. Читая благонравные наставления чиновникам и сплачивая их в единую семью горожан, он величаво игнорирует только жалкого, подобострастного Льва Львовича (которого, впрочем, упорно продолжает называть Лайбой):

«Обходя во время этого разговора все собрание и видя последнего Лайбу, который все это время кланялся ему, Владимир молча прошел мимо него и не обратил на него ни единого взгляда. Но Лайба был не из тех людей, которые пришли бы в замешательство от подобной встречи. Он преследовал Владимира самыми низкими поклонами, и, наконец, коснувшись рукою сапогов, принудил остановиться».

Раболепный выкрест тут же обращается к новому начальнику с доносом на одного из присутствующих. Напрасно — Владимир по-прежнему не замечает его; разоблачительная информация, полученная от еврея, даже будучи истинной, заведомо не заслуживает никакого внимания, и вице-губернатор немедленно успокаивает жертву доноса: «— Я даже не слыхал слов Лайбы и, разумеется, гораздо более поверю вам»<sup>52</sup>. В этом просветленном чиновничьем

<sup>52</sup> Сто русских литераторов. СПб., 1839. Т. 1. С. 202, 273—274.

граде Лайба — пришелец из царства мертвых, призрак, непричастный духовному возрождению его обитателей. В русской литературе второй четверти XIX столетия еврей оставался маргиналом — но та периферия, куда он отбрасывался, была крошечной зоной, достоянием самого ада.

Не все, однако, обстояло так мрачно. На исходе этого периода гуманный и в меру либеральный Лажечников, неизменно сохранявший расположение к еврейской проблематике, переключает ее наконец в положительный регистр. Героиня его драмы «Дочь еврея» (1849) — бывшая *Эсфирь*, а ныне Наталья Ивановна Гориславская, крещеная и добродетельная еврейская девушка, выросшая в христианской семье (очередная версия традиционной и очень популярной тогда темы иноплеменного подкидыша — ср., к примеру, в «Испанцах» или в том же «Чайковском»). Она скрывает от жениха свое постыдное происхождение, но накануне свадьбы ее шантажирует некий негодяй. Тем временем из Белостока приезжает ее отец, который торжественно сообщает собравшимся о своем намерении принять христианство. Однако измученная героиня умирает, не узнав вовремя об этом спасительном решении<sup>53</sup>.

В поздней и более оптимистической редакции драмы, названной уже «Вся беда от стыда» (1858), предсвадебная коллизия разрешается счастливо благодаря той же проникновенной отцовской сентенции:

«— Не стыдитесь меня, господа, не презирайте меня. Завтра же я буду христианином, и тогда, может быть, вы протянете мне руку, как *брату своему*»<sup>54</sup>.

Такова была наивысшая форма братолюбия, которую могла позволить себе по отношению к евреям русская литература на закате николаевской эпохи и на заре великих реформ. Вскоре после них в ней возобладала отрицательная — «зотовская» — линия, с теми или иными перебоями просуществовавшая, наряду с более гуманной, «лажечниковской», до наших дней.

<sup>53</sup> Отечественные записки. 1849. № 1. С. 209—210.

<sup>54</sup> *Лажечников И.* Соч.: В 12 т. Посмертное полное издание. СПб., 1884. Т. 11. С. 112—113.

## «Солнцев дом» Веры Павловны\*

«Роскошный пир», пригрезившийся героине Чернышевского, в своих отдаленных истоках определенно восходит к «Пиру» Платона, хотя вместо философского диалога в «Что делать?» дан поэтический монолог, а вместо семи сталкивающихся определений Эроса тут представлена серия из четырех женских портретов, знаменующих прогрессивную эволюцию: от сладострастной рабыни Астарты к идеальному образу Равноправности. Однако краски для последней из этих картин, изображающей свободную любовь в социалистическом обществе, заимствованы вовсе не у Платона.

В августе 1867 года Герцен писал Огареву: «Когда ты начнешь роман Чернышевского? <...> Он оканчивает фаланстером, борделью — смело. Но, боже мой, что за слог...»<sup>1</sup> Цитируя это высказывание в «Даре», Набоков прибавил: «Ибо, конечно, случилось неизбежное: чистейший Чернышевский — никогда таких мест не посещавший, — в бесхитростном стремлении особенно красиво обставить общинную любовь, невольно и бессознательно, по простоте воображения, добрался как раз до ходячих идеалов, выработанных традицией развратных домов; его веселый вечерний бал, основанный на свободе и равенстве отношений (то одна, то другая пара исчезает и потом возвращается опять), очень напоминает, между прочим, заключительные танцы в Доме Телье»<sup>2</sup>. Само собой, у Чернышевского были и другие творческие импульсы — его социальная и эротическая идиллия типа той, что дана в «Четвертом сне», опирается на заданную тем же Платоном нескончаемую утопическую традицию («Город

---

\*Впервые: Вопросы литературы. 1997. № 6.

<sup>1</sup> Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1963. Т. 19. Кн. 1. С. 167.

<sup>2</sup> Набоков В. Дар. Нью-Йорк, 1952. С. 309.

солнца» и пр.), включавшую в себя многочисленные русские образчики, которые зародились в XVIII веке. Архетипом для утопий всегда оставался Эдем либо созвучный ему «золотой век» античности<sup>3</sup>, блаженное владычество Астреи, соединявшее в себе дом (город), сад и пир. Это сочетание обретало декоративную явь в придворной садово-парковой культуре классицизма, увязывающейся с духом помпезных открытых праздников, фейерверков и пиришественных ликований<sup>4</sup>. Изобильный дворец, окруженный садом, дворец, как бы размыкавшийся в сад, служил идеальной моделью природы и космоса, воплощением все того же золотого века, олицетворяемого носителем светозарной небесной Премудрости — солнечным монархом (версальская аллегорика) или монархиней. В России, по понятным причинам, данная роль закреплялась за Екатериной II.

Среди литературных произведений XVIII столетия, повествующих о дворцовых празднествах, почтенное место занимало сочинение Державина, представляющее собой комбинацию прозы с хвалебными стихами, — «Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила». Именно этот текст, посвященный празднику, который триумфатор-Потемкин устроил в честь своей августейшей возлюбленной, чтобы подогреть ее остывающее чувство, и оказал, как мне кажется, самое внушительное воздействие на «Четвертый сон» героини Чернышевского. Примечательно уже то, что воспетый Державиным захват Измаила, знаменовавший окончательное присоединение к империи так называемой Новороссии и поставленный в непосредственную связь с запечатленной утопией, имеет свой мирный аналог в «Что делать?»: существенная часть идиллии Чернышевского разворачивается тоже на юге, в преображенной, процветающей «Новой России»; его «Сон» — это, среди прочего, некий гимн (обобществленному) труду-победителю, наслаждающемуся своим триумфом. Приведу теперь перечень конкретных совпадений в обоих текстах.

<sup>3</sup> Этой теме, на обширном литературном материале XVIII века, посвящена ценная книга С. Баера: *Baehr S.L. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopia Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*. Stanford, 1991.

<sup>4</sup> См., в частности: *Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. Изд. 2-е. СПб., 1991. С. 89—91.

**Чернышевский<sup>5</sup>**

«Здание, громадное, громадное здание, каких теперь лишь по нескольку в самых больших столицах, — или нет, теперь нет ни одного такого!»; «Но кто же живет в этом доме, который великолепнее дворцов?»

«Громаднейший, великолепный зал <...>. В зале около тысячи человек народа, но в ней могло бы свободно быть втрое больше».

**Державин<sup>6</sup>**

«Пространное и великолепное здание, в котором было празднество, не из числа обыкновенных. Кто хочет иметь об этом понятие, прочти, каковы были загородные дома Помпея и Мецената». «Едва ли где есть ныне такой властитель, которому бы столь обширное здание жилищем служило». «Длинная овальная зала или, лучше сказать, площадь, пять тысяч человек вместить в себя удобная». «В доме такой был простор, что можно было, без сомнения, пригласить такое же или еще большее число гостей».

За вычетом таких технических новшеств, как электричество и экзотический алюминий, прельстивший Чернышевского, основные приметы солнечных домов совпадают — это обилие стекла и льющийся свет. «Хрустальный дворец» Веры Павловны выстроен не только из лондонского, но и из потемкинского хрусталя («кристалл» у Державина):

**«Что делать?»**

«Хрустальный громадный дом».

«Все алюминий и хрусталь».

«Как ярко освещен зал <...> в куполе зала большая площадка из матового стекла, через нее льется свет <...> совершенно как солнечный».

«Все промежутки окон одеты огромными зеркалами.

И какие ковры на полу!»

**«Описание...»**

«Везде блистает граненый кристалл».

«Все низы, окна, простенки, все усыпано чистым кристаллом».

«Какой блеск!»; «обширный купол».

«Не так ли солнцев дом стоит среди небес, / Весь радугой объят и весь покрыт зарями!»

«Невероятной величины зеркала!».

«Драгоценные ковры».

<sup>5</sup> Все цитаты даны по изд.: *Чернышевский Н.Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1976.

<sup>6</sup> Здесь и далее тексты цитируются по изд.: *Державин Г.Р.* Соч.: В 4 т. СПб., 1895. Т. 1. С. 118—139.



Сходны и масштабы пиршества:

«Столы уже накрыты — сколько их! Сколько же тут будет обедающих? Да человек тысяча или больше».

«По данному от хозяина знаку <...> являются вдруг для 600 человек столы».

В обоих текстах дано, разумеется, и ботаническое благоденствие<sup>7</sup>, окружающее дворцы. У Чернышевского говорится:

«И повсюду южные деревья и цветы; весь дом — громадный зимний сад». «*Неужели* это пшеница? *Кто же видел* такие колосья? *Кто же видел* такие зерна <...> Сады, лимонные и апельсиновые деревья, персики и абрикосы, — как же они растут на открытом воздухе? О, да *это колонны вокруг них*, это они открыты на лето».

Упомянутые здесь колонны уже предугаданы в «Описании...» Державина:

«Сквозь *оных столбов* виден обширный сад <...> Ароматные рощи обрамлены золотозрачными померанцами, лимонами, апельсинами; зеленый, червлёный и желтый виноград <...> ананасы и другие плоды пламенностью своею неизреченную пестроту и чудесность удивленному взору представляют. *Где находишься? Что видишь? Не обманываешься ли? Сам себе не веришь!*»

И, конечно, одинаков у обоих авторов пасторальный ландшафт: «Горы, одетые садами, меж гор узкие долины, широкие равнины» — в «Что делать?»; «Цветы пестреют <...> Возвышаются холмы, ниспускаются долины» — в «Описании...». С тем же усердием, хотя и с меньшим размахом, воспроизводит Чернышевский зачин самого праздника: «И какой оркестр, более ста артистов и артисток, но особенно какой хор!» Державинская картина пышнее: «Вдруг загремела голосовая и инструментальная музыка, из трехсот человек состоявшая!» Зато и «царица» Чернышевского подчеркивает, что тут проходит не бал, а «простой будничныи вечер»; однако именно в этом утверждении

<sup>7</sup> Об утопическом показе сада в державинском «Описании...» см.: Baehr S.L. Op. cit. P. 85.

сквозит память о придворном празднестве как о прообразе ликования счастливых тружеников: «А по-нынешнему, это был бы придворный бал, так роскошна одежда женщин», — возражает Вера Павловна «светлой красавице». В обоих сочинениях эта одежда, к слову сказать, стилизована под греческую.

Что же касается «хора», то в «Описании...» он действует куда активнее, чем оркестр у Чернышевского, постоянно исполняя гимны Екатерине и счастливым «россам», сочиненные Державиным: «Гром победы, раздавайся! / Веселися, храбрый Росс! / Звучной славой украшайся: / Магомета ты потрес»; «В лаврах мы теперь ликуем, / Исторженных у врагов; / Вам, Россиянки, даруем / Храбрых наших плод боев. / Разделяйте с нами славу; / Честь, утех и забаву».

Все же без гимнов не смог обойтись и Чернышевский, поскольку они были принадлежностью самого утопического жанра, заменяя собой «аллилуйю», небесные славословия ангелов Всевышнему. Роль гимнов в «Четвертом сне» выполняют цитаты из «Фауста» и «Майской песни» Гете: «O Erd! O Sonne! O Glück! O Lust!» и т.д., из эпикурействующего Шиллера, а затем и отечественного Кольцова: «Будем жить с тобой по-пански...»

Естественно, не забыт Чернышевским и другой аспект державинского «торжества», получающий в «Что делать?» социально-программное значение: речь идет о свободе выбора, пользуясь которой участники вечера переходят в «чертоги», приспособленные к их склонностям (в «Описании...» это как бы земная реализация слов Иисуса: «У Отца Моего обителей много»). В романе Чернышевского свобода предпочтений рисуется так:

«Шумно веселится в громадном зале половина их, а где же другая половина?»<sup>8</sup> «Где другие? — говорит светлая царица, — они везде: многие в театре, одни актерами, другие музыкантами, третьи зрителями, как нравится кому; иные рассеялись по аудиториям, музеям, сидят в библиотеке: иные в аллеях сада, иные в своих комнатах, или чтоб отдохнуть наедине, или со своими детьми, но больше всего — это моя тайна».

---

<sup>8</sup> Любопытно, что эта фраза перешла к другому российскому утописту — и поклоннику «Что делать?» — Маяковскому, в данном случае выступавшему в качестве сатирика: «И вижу: сидят людей половины. / О дьявольщина! Где ж половина другая?» («Прозаседавшиеся»).

В исходном державинском тексте показ, как обычно, носит более обстоятельный и развернутый характер:

«Там отделено довольное пространство, где мужественная юность может упражняться в <...> гимнастических играх; здесь любящие музыку, пение и пляску найдут себе место для увеселения. Там пленяющиеся живописью могут заниматься творениями Рафаэля, Гвидо-Рени и иных славнейших художников всея Италии; здесь эстампы с оных взоры привлекают. Там азиатской пышности мягкие софы и диваны манят к сладкой неге; здесь европейские драгоценные ковры и ткани внимание на себя обращают. Там уединенные покои тишиною своею призывают к себе людей государственных беседовать о делах, им порученных; здесь обсаженная древами прямовидность представляет гульбище, где бы и Платон с удовольствием мог собирать академию и преподавать свою философию. Словом, для всякого возраста, пола и состояния находятся чертоги, в которых, по склонностям каждого, с приятностию каждого время проводить можно».

Утопия Чернышевского неуклонно смещается к той самой сладострастной «тайне», которая и побудила Герцена сопоставить его эротический рай с борделем. В державинском же панегирике соответствующая тема дается, напротив, лишь вскользь и туманным намеком, взывающим к элементарно-фрейдистской расшифровке:

Над возвышенными стенами  
Как небо наклонился свод.  
Между огромными столпами  
Отворен в них к утехам вход.

Заветным альковом с «роскошными ксврами», пленившим сексуальную фантазию Чернышевского, отведена у Державина более скромная роль: «В продолжение танцев августейшая гостья, оказав свое благоволение участвовавшим в оных, уклонилась для отдохновения в чертог, устланный коврами и обитый драгоценными тканями». Но в «Что делать?» такие исчезновения — смысловой и сюжетный центр эротического заповедника, процветающего под неусыпной опекой «светлой царицы». «Они уходили — это я увлекла их: здесь комната каждого и каждой — мой приют, в них мои тайны ненарушимы, занавесы дверей, роскошные ковры, поглощающие звук, там тишина, там

тайна; они возвращались — это я возвращала их из царства моих тайн на легкое веселье. Здесь царствую я».

С учетом специфической репутации Екатерины и гривуазного подтекста «Описания...» (помпезная встреча двух любовников) типологическая близость «светлой царицы» к российской монархине выглядит достаточно прозрачной. Вообще говоря, «царица» из «Что делать?» — это очередная ипостась масонско-теософской Софии или Вечной Женственности Гете, идеального образа немецких предромантиков и романтиков, адаптированная к фурьеризму и женской эмансипации 1860-х годов («равноправность»). На шиллеровское стихотворение «Четыре века» как на историсофский источник темы Чернышевского прямо указывает цитата, включенная в «Сон». Столь же ощутима известная символика Елены из Гете, предложенная еще в романтическую эпоху Шевыревым (и одобренная самим автором «Фауста»)<sup>9</sup>: переход от чувственного рабства женщины к ее обожествлению; у Чернышевского сходная эволюция, состоящая из четырех, а не из двух этапов, как было у Шевырева, завершается равенством полов. В то же время необходимо учитывать обширную отечественную разработку образа библейской Премудрости или столь же мудрой античной богини, с которыми во второй половине XVIII века в парадно-монархических сочинениях отождествляется именно Екатерина — «венчанная Премудрость», «Минерва», «Астрея» и пр. Ее неустанное эротическое радушие, окутанное в подобных текстах осторожным флером деликатнейших намеков, не только не препятствовало возвышенной трактовке, но и прибавляло к ней подразумеваемые смежные черты Афродиты, втягивавшейся в куртуазный библейско-античный комплекс. Как бы то ни было, «царица» Чернышевского функционально замещает реальную царицу из текста Державина, повелительницу пышного празднества, устроенного ее фаворитом.

«Я царствую здесь, — возглашает мистическая монархиня Чернышевского. — Здесь все для меня. Труд — заготовление свежести чувств для меня, веселье — приготовление ко мне, отдых после меня. Здесь все для жизни, здесь я — вся жизнь».

<sup>9</sup> См.: Дурьлин С. Русские писатели у Гете в Веймаре // Литературное наследство. М., 1932. Т. 4—6. С. 454—463.

Эта тирада звучит как отголосок державинского апофеоза в стихах:

«Зри, великая жена, / Что твой взгляд, твоя десница — /  
Наш закон, душа одна / <...> Всех сердца твои и взоры /  
Оживляются одной. / Славься сим, Екатерина, / Славься  
нежная к нам мать!» —

и в прозе:

«Виновица блеска сего, достойная, чтоб и в позднейшие времена такие храмы в честь ее воздвигаемы были, ходит вокруг, осматривает все с обыкновенною ей милостью. Перед нею, кажется, все живее становится, все приемлет большее сияние <...> Светлое лицо ее ободряет улыбки, игры, пляски, лики, забавы».

Таким именно «храмом», воздвигнутым для потомства по завету Державина, и оказался «хрустальный дворец» революционера-шестидесятника. Скорее уже по странному совпадению, выдающемуся, впрочем, за зависимость Чернышевского от просветительной дидактики XVIII века, его повеленческий идеал, рассудительно уравнивающий труд и утехи («Кто не наработался вдоволь, тот не приготовил нерв, чтобы чувствовать полноту веселья»), перекликается и со столь же благоразумным девизом Екатерины из «Описания...» (представляющим собой перевернутую пословицу):

И нимф и сильф соборы  
Ее все пели хоры,  
Ее твердили глас,  
Плясали, бегали, скакали,  
Качались в воздухе, летали  
И все согласно восклицали:  
«Утехам время, делу час!»

Сочиняя в одиночке Петропавловской крепости свой роман, Чернышевский вернулся к стародавним литературным впечатлениям, точнее, к тем «роскошным» картинам, которые, по-видимому, когда-то заворожили его отроческое воображение, взлелеянное на уроках словесности в саратовской семинарии. Увы, нам остается признать, что провинциальные краски его социалистической грезы оказались куда тусклее имперской реальности, воспетой Державиным.

# ВО ВЕСЬ ЛОГОС

## Во весь логос: религия Маяковского\*

### Истоки

Сердце святой Урсулы пылало такой жгучей любовью к Богу, что изо рта у нее шел пар, а после ее кончины обнаружилось, что от сердца остался лишь обугленный клочок<sup>1</sup>. Но от внутреннего огня страдают и злодеи. Святой Юлиан навел огненную порчу на грешника, и тот дымился, как печь<sup>2</sup>.

Знаменитые метафоры Маяковского, «которые изрыгает обгорающим ртом он», преемственны по отношению к этим вещественным преобразованиям Средневековья, типологически однородны с ними:

Люди нюхают — запахло жареным! / Нагнали каких-то.  
/ Блестящие! / В касках / Нельзя сапожища! / Скажите пожарным: / на сердце горящее лезут в ласках. / На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный поцелуишко броситься вырос.

В католическом требнике рассказано, что от избытка любви к Христу сердце святого Филиппа расширилось настолько, что не уместилось в груди и выломало два ребра. Герой или поэтическая ипостась Маяковского (далее обе фигуры суммарно обозначаются словом «Маяковский»), пытается сам вырваться из этого гигантски разбухшего сердца:

Глаза наслезенные бочками выкачу. / Дайте о ребра опереться. / Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу! / Рухнули. / Не выскочишь из сердца!

---

\*Отдельное издание: М.; Иерусалим: Изд-во «Саламандра», 1997.

<sup>1</sup> См.: *Михневич Д.* Очерки из истории католической реакции (Иезуиты). М., 1955. С. 111. (Ссылка на «Христианскую мистику» Герреса.)

<sup>2</sup> *Гуревич А.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1982. С. 87.

Когда в поэме «Владимир Ильич Ленин» Маяковский пишет о горце, нацепившем на себя ленинский значок: «Не булавка вколота — значком прожгло рубахи / сердце, полное любовью к Ильичу», — предусмотрительно добавляет: «Этого не объяснишь церковными славянскими крюками», то он в принципе прав: здесь не православная церковнославянская традиция, — это мистика католического Средневековья, его *cor ardens*. Впрочем, тема божественной любви в сердце ведома и восточному христианству в его исихастском изводе; удерживается она и святоотеческой традицией, общей для православия и католицизма. Имя Христово физически запечатлевается в сердце праведника. После того, как святой Игнатий Богоносец в Риме съеден был зверями, «при оставшихся его костях, по изволению Божию, сохранилось целым сердце». Палачи «нашли внутри, на обеих половинках разрезанного сердца, надпись золотыми буквами: Иисус Христос»<sup>3</sup>. Ср. у Маяковского: «Здесь / каждый крестьянин / Ленина имя / в сердце / вписал / любовней, чем в святцы».

Народная, стихийная культура Средневековья, однако, не только славословила Господа, но и, предваряя Маяковского, нередко унижала Всевышнего, оплевывала Его в самом прямом смысле слова. Когда герой «Облака» и «Флейты» оскорбляет Бога и ангелов, то неизвестно для себя он лишь подражает своим средневековым предшественникам, заметно перешеголявшим его по части богоборческого глумления, — например, тому дворянину, который показал Господу зад, а потом справил нужду на алтарь. С другой стороны, Маяковский, угрожающий «распороть» Саваофа сапожным ножом, да и сам Саваоф, показывающий кулак соглашателю в «Мистерии-Буфф», ведут себя примерно так же, как Бог и святые Средневековья: Криспин и Криспиниан оторвали у провинившегося епископа руку и ногу; Иоанн Креститель двинул каноника ногой в живот; Мадонна дала оплеуху канонику и согрешившей монахине, а сам Распятый сошел с креста, чтобы ударить в челюсть богохульника<sup>4</sup>.

Все эти переключки — вехи на пути к основному выводу, который я считаю необходимым декларировать с самого начала настоящей работы. Гениальный новатор

<sup>3</sup> *Святитель Игнатий Брянчанинов*. Аскетические опыты. СПб., 1886. Т. II. С. 236—237.

<sup>4</sup> *Гуревич А.* Указ. соч. С. 306, 314—315.

Маяковский по своему мирозерцанию, по всему складу своего мышления, всей своей личности — поэт глубоко архаический<sup>5</sup>.

Того же древнего происхождения и его пресловутый дуализм, вечное раззятие мира на абсолютные плюсы и минусы: это бескомпромиссное раздвоение показательно именно для архаики, для средневековья русского, продолжающего, кстати, оказывать мощное воздействие и на нынешнюю культуру России.

В дуализме и богоборчестве Маяковского иногда просвечивают какие-то смутные следы опосредованного знакомства с гностическими доктринами (столь близкими сердцу символистов). Так, в «Облаке» герой бросает упрек Богу: «Я думал — ты всеильный божище, / а ты недоучка, крохотный божик». Это, конечно, отголосок универсального гностического представления о Демиурге-невежде, создателе несовершенной Вселенной. В «Мистерии-Буфф» Маяковский даже кодирует «зоны» — века, понимаемые в гностической традиции, среди прочего, как совокупность космических тюрем: «Чего полезли губерний туши / из *веками* намеченных губернаторами *зон*?» Но чаще его дуализм вызывает все же к какому-то довольно элементарному манихейству. Ярчайший образчик такой манихейской поляризации являет собой «Мистерия-Буфф»: «Вдруг / уничтожились все середины — / нет на земле никаких средин. / Ни цветов, / ни оттенков, / ничего нет — / кроме / цвета, красящего в белый цвет, / и красного, кровавящего цветом крови./ Багровое все становилось багровой./ Белое — все белей и белее».

В сущности, Маяковский лишь инвертировал главенствующую иерархическую оппозицию Средневековья — дух и плоть, отдав решительное предпочтение «вещественности». Тут он находится под сильнейшим влиянием

<sup>5</sup> См.: *Вайскопф М.* Барочно-религиозные темы в поэзии Маяковского // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Москва, 4—7 января 1993. С. 106—107. За основу настоящей работы взяты, помимо этой публикации, мое сообщение «Религиозное мирозерцание Маяковского» и серия лекций о жанровых истоках манихейско-архаической мифологии и телесной космогонии Маяковского, читавшихся мною в конце 1980-х — начале 1990-х годов в Иерусалимском филологическом семинаре и в 1994 году в Тель-Авивском университете (см.: *Сирин И.* Иерусалимский филологический семинар: история и перспективы // Обитаемый остров. Иерусалим. 1991. № 1).



русского магического материализма — и, среди прочего, как постоянно утверждается, под влиянием Федорова<sup>6</sup>.

В придачу у Маяковского наличествует и полярное расщепление самих плотских образов: к негативному семантическому полю относится все инертно-разбухающее, внутренне статичное, «жирное» (отношение Маяковского к памятникам носит зато амбивалентный характер), а также оснащенное чуждыми, консервативными эстетическими ценностями. (В этой вражде к красотам — немало от православно-аскетического и идолоборческого утилитаризма шестидесятников и Чернышевского, романом которого Маяковский увлекался.) Как давно указывалось в литературе, позитивные образы у него наделяются чисто количественным превосходством над негативными: все прекрасное отождествляется с огромным, а кроме того, по футуристическому канону, с энергетизмом, динамикой, внутренним активизмом, резко повышающим статус материальных объектов<sup>7</sup>. Их главное преимущество — в грубой, агрессивной, непосредственно-убедительной осязаемости, которую он придаст и своей советской утопии. Используя, по беглому замечанию Чуковского, «прием конкретизации отвлеченностей», душу и прочие туманные понятия Маяковский заменяет их физическим эквивалентом (или, если угодно, суррогатом): «Вместо вер — в душе

<sup>6</sup> Более ослепительную и скептическую позицию занял в этом вопросе М. Хагемейстер, который, в частности, отметил, что не очень мотивированное соотнесение Маяковского с «материалистической мистикой Федорова», впервые произведенное Якобсоном в статье 1931 года, постепенно (с 1933—1934 гг.) развивается в критической литературе в некую догму о влиянии федоровского учения на Маяковского. См.: *Hagemeister M. Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung.* München, 1989. S. 276.

<sup>7</sup> См.: *Чуковский К.* Ахматова и Маяковский // Дом искусств. № 1. Пг., 1921. С. 33; *Тастевен Г.* Футуризм (На пути к новому символизму). С приложением перевода главных футуристических манифестов Маринетти. М., 1914. С. 37, 45—46. Тастевен отмечает также тягу футуризма к «первобытному, варварски-цельному, стихийному», но, в отличие от Е. Радиана, считает ее внешней, «эстетской» (С. 47). Об энергетизме Маяковского см. также в двух статьях Кристины Поморской: *Поморска К.* Маяковский и время (К хронологическому мифу русского авангарда) // *Slavica Hierosolymitana.* 1981. Vol. V—VI; *Pomorska K.* Majakovskij and the Myth of Immortality in the Russian Avant-Garde // *The Slavic Literatures and Modernism.* Stockholm, 1987. (Там же, особенно во второй статье, утопический энергетизм Маяковского возводится к Федорову.)

электричество, пар». Вместо «умерщвления ветхого Адама» — буквальное физическое истребление «старья», в согласии с футуристическим экстремизмом («Стар — убивать. / На пепельницы черепа!»); вместо мистической (в том числе символистской) вражды к времени как темнице духа — буквальная же победа над «веками»; вместо христианской вечности, «мира грядущего», — истерическое стремление приблизить Будущее как футуристический аналог рая. На религиозные и метафизические обертоны русского футуризма (включая поэзию Маяковского) указывал уже один из первых его серьезных критиков — Генрих Тастевен: «Футуристы создали какую-то имманентную метафизику. В pendant к обычаю символистов обозначать прописными буквами слова: “Вечность”, “Тайна” и т.д., футуристы пишут с прописной буквы Электричество, Машина, Энергия». В главе, названной «Религиозные и идеалистические моменты в футуризме», Тастевен говорит: «В этой любви к будущему, пусть фанатичной и непросветленной, чувствуется религиозный пафос». Ср. наблюдения Е. Радина (1914): «Мистики и интуиты, они (футуристы. — *М.В.*) сближают себя со спиритизмом, теософией, гипнозом, религиозным экстазом хлыстов»<sup>8</sup>.

Однако футуристический религиозный материализм Маяковского, вера в телесное осязуемое бессмертие (Якобсон<sup>9</sup>) и в земной, осязаемо-вещественный рай, представленный, например, в финальных сценах «Мистерии-Буфф», есть тоже, хотя и односторонне воспринятое, наследие архаики, как и непримиримая вражда поэта-авангардиста ко всему спиритуально-абстрактному, отвлеченному, утонченному. Сытый Эдем Маяковского — тот самый, куда мечтали попасть люди Средневековья. Но в равной мере и его олицетворенные напасти, — Разруха, эпидемии из «150 000 000» и «Мистерии-Буфф», пришедшие к нему через посредство русского барокко, — были бы близки и понятны средневековому человеку с его персонифицированными грехами, болезнями и легендой о 12 лихорадках — дочерях Ирода. Абсолютно прав был Г. Шенгели, заявивший (1927): «В революционных стихах

<sup>8</sup> Тастевен Г. Указ. соч. С. 37, 51; Радин Е. Футуризм и безумие. Параллели творчества и аналогии нового языка кубофутуристов. СПб., 1914. С. 47.

<sup>9</sup> Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов (1931) // Смерть Владимира Маяковского. Гаага; Париж, 1975. С. 22.

Маяковский как бы повторяет изобразительный метод средневековых теологических поэм: метод беспредельной аллегории»; ср. там же о «Мистерии-Буфф»: «Какая-то поемь «Синей птицы» Метерлинка со средневековым мираклем»<sup>10</sup>.

Конечно, в медиевистскую культурологию вписался бы и столь излюбленный прием Маяковского, как агрессивное снижение, осмеяние не только Бога, но и прочих понятий, обладающих высоким ценностным статусом (Солнце, Пушкин, стаскиваемый с пьедестала, Петр Великий, Венера Милосская и т.п.): по определению А. Гуревича, для средневековой массовой культуры весьма показательно «снижение великого и священного до малого и земного». Маяковскому несомненно присуща и другая «органическая черта религиозного сознания, которое воспринимает сакрально-возвышенное в единстве с “низовым” и грубо-материальным». Говоря о средневековом гротеске, Гуревич подчеркивает «парадоксальное сочетание высшей благости с крайней жестокостью, предельной дистанцированности с предельной близостью». В качестве иллюстрации он упоминает историю о том, как сопли прокаженного, вылизываемые благочестивым священником, превращаются в жемчужины<sup>11</sup>. Можно было бы привести и другие примеры, скажем из жития св. Бернарда Клервоского, сплетавшего себе венок из оскорблений, плевков и оплеух. Многим, вероятно, припомнятся тут «плевочки-жемчужины» или тирада в «Облаке»: «И когда мой голос / похабно ухаёт — / от часа к часу, / целые сутки, / может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки». Но разве не к тому же средневековому гротескно-оксюморонному слою апеллирует и сам жанр «Мистерии-Буфф»?

Ю. Тынянов, первым указавший на переключку русских футуристов с XVIII веком, соотнес именно с этим столетием напряженное совмещение контрастных планов, свойственное Маяковскому:

«Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века».

<sup>10</sup> Шенгели Г. Маяковский во весь рост. М., 1927. С. 34, 36. Со средневековой аллегорией автор сравнивает и «150 000 000» (С. 38).

<sup>11</sup> Гуревич А. Указ. соч. С. 89, 230—233, 269, 317, 321.

И ниже:

«Хлебников сродни Ломоносову, Маяковский сродни Державину <...> Как и Державин, Маяковский знает, что секрет грандиозного образа не в высоте, а *только в крайности связываемых планов высокого и низкого* (“далековатые идеи”)<sup>12</sup>.

Допустимо и другое толкование этого совершенно бесспорного родства, которое Тынянов констатировал с присущим ему блеском и точностью. Быть может, в своей поэтике сталкивания контрастов Маяковский «через голову XVIII века» подает руку Средневековью? Быть может, XVIII век сродни русскому футуризму уже потому, что то была наиболее архаичная, начальная стадия русской светской литературы, сохранявшая зависимость от средневековой культуры с ее манихейско-богомильским субстратом? Многие поздние исследователи Маяковского (В.В. Иванов, Л. Сталбергер, И.П. Смирнов, А.М. Панченко, К. Поморская и др.) не раз выявляли те или иные архаические реликты (а также барочные элементы) в его произведениях<sup>13</sup>. После Шенгели к выводу о средневековом генезисе поэзии Маяковского вплотную подошел Р. Якобсон (1931), рассуждая уже не о взаимосвязи, а о динамической взаимообратимости в ней высокого и низкого рядов:

«Первоначально юмористически осмысленный образ потом подается вне такой мотивировки, или же напротив, мотив, развернутый патетически, повторяется в пародийном аспекте. Это не надругательство над вчерашней верой, это два плана единой символики — трагический и комедийный, *как в средневековом театре*»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Тынянов Ю. Промежуток [1924] // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 175—176.

<sup>13</sup> Когда настоящая книга была уже близка к завершению, я ознакомился с яркой статьей Ольги и Сергея Гончаровых «Маяковский и утопическое сознание (тезисы)» // Włodzimierz Majakowski I jego czasy. Warszawa, 1995, — где дана генерализация этого архаизирующего подхода. Совершенно независимо от меня авторы (работавшие с учетом семиотических исследований А. Хан и О. Ханзен-Леви) приходят к тем же, что и я, выводам относительно гностико-архаической природы персональной космогонии Маяковского (разрушение и собирание, «перекрывание» мирового тела).

<sup>14</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 10.

При иной, менее доброжелательной, трактовке заведомая взаимообратимость, чуть ли не предательская текучесть антитез Маяковского, позволявшая ему достаточно оперативно подстраиваться под переменчивые политические и социокультурные обстоятельства, вносит заметные индивидуальные коррективы и в само его манихейство (в котором, кстати, идеологической жесткости было гораздо меньше, чем заурядной жестокости).

Статья Якобсона, педалирующая в этой диалектике «необычайное единство символики» Маяковского, отчасти полемизирует с позицией Троцкого-критика, заострявшего, напротив, постоянную фрагментарность его творчества:

«У Маяковского каждая фраза <...> хочет быть максимумом, пределом, вершиной <...> целое ускользает от него <...> Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою. Каждая развертывает собственную динамику, не считаясь с волей целого. Оттого нет целого и нет динамики»<sup>15</sup>.

Между тем эта автономность частей — такая же принадлежность средневекового мифопоэтического мышления, как и их символическое единство и взаимосоотнесенность, акцентируемые у Маяковского Якобсоном. Троцкий, несомненно, ощутил — хотя и не решился манифестировать — именно средневековый дух его гротескного пафоса, ибо приведенный мною фрагмент представляет собою явную, почти цитатную реплику на незадолго до того вышедшую книгу П. Бицилли о средневековой культуре (1919), где сказано, что младенческий дух архаики не способен охватить единство, «ибо едва только он начинает фиксировать часть, как она уже закрывает от взоров все остальное, заполняет собой целиком поле зрения»; «Мир есть целое лишь постольку, поскольку он весь, целиком зависит от Бога <...> Это ключ свода; как только он выпадает, все рассыпается, и мира — как целого — не существует; каждая вещь довлеет самой себе»<sup>16</sup>.

Утверждение Троцкого о сепаратизме поэтических фраз Маяковского и тезис Якобсона о сквозном единстве его символики, состоящей из тех же самых автономных час-

<sup>15</sup> Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 121.

<sup>16</sup> Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919. С. 61, 87.

тей, однако, вполне совместимы, если принять в расчет, что символика, связующая фрагменты, — не на внешнем, композиционном, а на ассоциативно-семантическом уровне — и есть «ключ свода». Символика Маяковского, при всех ее зияниях и противоречиях, тяготеет к связному мифологическому сюжету, в центре которого, как не раз отмечалось, — эгоцентрическое божество этого поэтического мира, его искупительная жертва и его Демиург — сам Маяковский. Наша работа посвящена собственно религиозной структуре его произведений, рассматриваемых с учетом их жанрово-стилистического и сюжетного генезиса.

В методологическом отношении вполне пригодным представляется здесь подход И. Смирнова. Перечислив возможные источники одного из стихотворений Маяковского (и переходя к архетипическому смыслу — «универсалии» текста), он замечает: «Нас не обязательно должно интересовать, присутствовал ли весь этот художественный материал в оперативной памяти поэта или нет, поскольку ближайший литературный контекст формируется и за счет прямых и за счет косвенных зависимостей между отдельными произведениями, соприкасающимися друг с другом через тексты-посредники»<sup>17</sup>.

Стремясь установить набор подобных, релевантных для настоящей работы, текстов-посредников, я заведомо исключаю отсюда хорошо изученные источники<sup>18</sup> (или, по выражению Синявского, «ориентиры»): авангардистскую живопись, произведения коллег-футуристов, сатириконовцев, а также «проклятых» поэтов и почти всего Ницше (так как о последнем в этой связи уже писал Б. Янгфельдт); к рабочему минимуму, во избежание дублирования темы, сведен вопрос о воздействии Розанова, ибо этой проблематикой (как и влиянием Достоевского) плодотворно занимался Л. Кацис<sup>19</sup>. Таким же минимумом и по ана-

<sup>17</sup> Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (О стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 194—195.

<sup>18</sup> См. прежде всего: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М. 1970. На ряд «парнасских» и символистских источников русского футуризма (Малларме, Брюсов и пр.) указано уже в книге Г. Тастевена, как и во многих других дореволюционных публикациях.

<sup>19</sup> Кацис Л. Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это») // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 6. *Его же*. Древний Египет у русских футуристов

логичной причине ограничен вопрос о литературной зависимости Маяковского от его коллег в советское время.

Интертекстуальный ряд в данной работе сдвинут, с одной стороны, к демонстрации постоянной связи, существовавшей между Маяковским и массовой культурой первых десятилетий XX века, а с другой — к показу его внутренней, сущностной укорененности в самом мифологическом субстрате этой культуры. Маяковский-мифотворец — и об этом надо сказать сразу — специфичен крайне заостренной, утрированной, космически-гиперболизированной подачей самых расхожих тем и мотивов своей эпохи<sup>20</sup> (и дореволюционной, и советской), также тянувшейся к актуализации все той же седой архаики. Его «средневековье» было изначально экзальтированным и одновременно упрощенным выражением ведущих тенденций Серебряного века, как бы спародированных позднее большевистским магизмом 20-х годов. И в то же время его приверженность XVIII столетию, выявленная Тыняновым, отмечена глубочайшей соприродностью Маяковского духу древних культур, донесенному до его творческого сознания посредством одических жанров. Сопричастность Маяковского этой поэтике и ее религиозным истокам будет подробно рассматриваться в дальнейших главах нашей монографии.

---

(К семантике футуристического текста) // Русский авангард в кругу европейской культуры. Гейне. Розанов. Маяковский (К иудео-христианскому диалогу в русской культуре XX века) // Лит. обозр. 1993. № 1. Подробнее см.: *Кацис Л.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2000. (На тему «Маяковский и Достоевский» см. также работы К. Тарановского и I. Shapiro-Korten.)

<sup>20</sup> «Главная черта его поэзии: простое преувеличение самых ходячих интеллигентских чувств и мыслей того поколения, к какому он принадлежит». — *Аничков Е.* Новая русская поэзия. Берлин. 1923. С. 128. В какой-то мере предсказывая книжку Шенгели «Маяковский во весь рост» и известные статьи Ходасевича («О Маяковском» и др.), а также генетически связанные с этими текстами выводы Жолковского («примитивность, злоба, мучительство», смердяковско-шариковский типаж Маяковского), Аничков утверждает, что главный нерв поэзии Маяковского — «злоба», слившаяся «с по-штирнеровски, упрощенно понятым, нищешанством». — Там же. С. 129. (Анахронизм, сопряженный с представлением о штирнеровской версии нищешанства, был, кстати, показателем для русской критики.) Интеллектуальную вторичность и масовидность Маяковского — «вдохновенного громилы» — Чуковский в 1921 году толковал как его вечную зависимость от толпы: «Все его творчество приспособлено только к ней». — Указ. соч. С. 34.

## Массовый фон

В известном смысле, уже сам футуризм, с его принципиальной приземленностью, грубостью, объектностью, с его культом звуковой фактуры слова, текста как «вещи», с его урбанистическим антиэстетизмом, был магически-материалистической профанацией символизма, мечтавшего о преобразении искусством косного быта и с середины 1900-х годов обратившегося к урбанистической топике нового Вавилона (Белый, Брюсов, Блок). Об этой зависимости футуризма, включая и Маяковского, от отвергаемых им символистских моделей написано много<sup>21</sup>, но постоянно игнорируется то обстоятельство, что и сам символизм был окружен морем незатейливой интеллигентской культуры, и даже третируя ее, сознательно либо бессознательно выражал ее настроения, выраставшие из общей эсхатологической почвы. Так, профанно-нищенский имморализм послужил питательной средой не только для эгоцентрической похвалы Минского, Брюсова, Бальмонта или З. Гиппиус («Но люблю я себя как Бога»), а также нарциссизма Северянина и Маяковского («Себе любимому...») — еще в 1895 году какой-нибудь А. Емельянов-Коханский посвящает свой стихотворный сборник (украшенный, кстати, портретом автора, стилизованным под лермонтовского демона) самому себе — «Мне и египетской царице Клеопатре».

Установка футуристов на архаизацию, на древние жанры, подогреваемая апокалиптическим ожиданием, была в равной мере свойственна и массовой культуре XX века, возродившей в лице леворадикальных поэтов (Лукьянов, Черемнов, Скиталец, Шкулев, Филипченко и пр.) библейские и эпические сюжеты, иеремиады, напыщенные оды, заклинания, проклятья и т.п.; оживляются и старинные обличительные жанры вроде басен. Иначе говоря, по-

<sup>21</sup> См., например, характерную компиляцию *Синявским А.*: Рефлексы символизма в поэме Маяковского «Человек» // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 8. Themes and Variations. In Honor of L. Fleishman / Stanford, 1994. Пользуюсь случаем, чтобы исправить одно недоразумение. Синявский (С. 318) — повторяя, по сути, наблюдения К. Петросова — связывает с Гофманом не только «Флейту», но и «Человека», а также либретто «Закованная фильмой» (1918), возводя к гофмановскому «Повелителю блох» такие мотивы, как шляпные булавки или кастрюльки вместо сердца и т.п. Источник — не Гофман, а сказка Андерсена «Калоши счастья».



этическая культура второго и третьего ряда задолго до Маяковского обращается к XVIII веку. Свои «оды» Черемнов создает в период первой русской революции, Модест Гофман выпускает «Гимны и оды» в 1910 году — ср., с другой стороны, пародийные гимны сатириконовца В. Князева. Мощный дополнительный стимул к развитию эпической и одической топики дала Мировая война.

«Проклятые поэты» или бельгийские модернисты влияли не только на русских «декадентов» — ими вдохновлялось леворадикальное направление (П. Якубович и прочие революционные подражатели Бодлера). Вкусы элиты и «демократии» совпадали гораздо чаще, чем принято думать: их объединяла, например, общая любовь к Верхарну, в которой Брюсов сближался со всевозможными поэтами левого лагеря. Сходным образом Бальмонт аукался со Скитальцем — и не в одних только революционных стихах, но и в общей теме эгоистического волонтаризма. Уже в 1910 году в стихотворении «Я хочу веселья, радостного пенья...» Скиталец своими бесчисленными «хочу» («Я хочу веселья, я хочу свободы»; «И хочу любви я, и хочу я счастья») упреждает скандальное «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым» Бальмонта, изданное лишь два года спустя. Если Солугуб проклинает злое Солнце, то ему вторят не только футуристы с их «победой над солнцем»<sup>22</sup> и анти-солярным мифом Маяковского: сходные обличения тиражирует и Горький (Солнце — «рыжий черт» в «Матери», солнце — «злое око» в пьесе «Дети Солнца»).

В массовой культуре рафинированный гностицизм символистов (описанный в известных работах Хансен-Леве) встречает своего утилитарного двойника в леворадикальном мифе, заданном еще традицией шестидесятников: миром социального зла правит некое враждебное божество («Бог тьмы», «Владыка тьмы», Дракон, Змий — у Скитальца, Черемнова и др.); его воплощением служит фабрика или шахта (из «Жерминаль» Золя), машины, наделенные злой бесчеловечной волей, — короче, индустриальный Вавилон, принимающий черты бестиального или паукообразного существа; этот ненавистный город населен бездушными «идолами», пьющими кровь из народа-страдальца и

<sup>22</sup> См., в частности: *Hansen-Löve A.* Антимифологизм как поэтический принцип в футуризме Крученых // *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honor Jan Van der Eng on Occasion of His 65-th Birthday/ Amsterdam. 1990. P. 291—308; Pomorska K.* Op. cit. P. 52—54.

из оскверненной, опошленной земли, — ср. тот же мотив, например, у Фофанова или землю как «труп блудницы» у Кисина (Муни). Там, где символисты описывают вечное возвращение, губительную монотонную власть мертвых эонов, знаньевцы рисуют «черное рабство веков», «старый ржавый меч веков» и т.д. (А. Лукьянов), предвосхищая футуристическую войну с временем и «старьем».

И народническому и марксистскому крылу левой поэзии присущ социально-метафизический эдипов комплекс, получающий гностическое и прометеевское звучание. Бог, отождествляемый со всевозможными российскими властями и мраком российской жизни, — это страшный Отец; поруганная родина (она же — рабочие массы или земля) — Мать, революционная Богородица, благословляющая героя на борьбу с Ваалом, идолами и вампирами, представляющими отцовское начало (см. роман «Мать» Горького, стих. «Мать» И. Воронова, стих. «Мать» И. Филипченко и пр.). Одновременно сам образ Отца претерпевал расслоение: вместо отвергаемого злого родителя мятежная стихия избирает для себя нового демиурга, Кузнеца — Прометея и Гефеста грядущего обновленного мира. Этот титан, четко прослеживаемый к Кузнецу Золя и Верхарна, в марксистском литературном мифотворчестве станет олицетворенным гением пролетариата и в этом качестве перейдет в «Мистерию-Буфф», где Маяковский изобразит Кузнеца, перековывающего тела и души<sup>23</sup>. Его миссия, воспеваемая пролеткультом, — закалять себя и других в суровой борьбе, чтобы выковать нового, металлического Адама и новый, стальной мир. В 1901 году Скиталец уже идентифицирует с кузнецом своего Поэта, кующего «новые слова». (В символизме, например, у Блока Кузнец получает черты вагнеровского мифа.)

Наряду с этим Демиургом в революционной мифологии начиная с народовольческого периода доминирует другая — жертвенная, страдальческая — фигура революционера в «терновом венце», нового Христа. Как бы пародируя религиозные искания символистов, социал-демократы занимаются марксистским богостроительством, увенчанным, среди прочего, «Человеком» Горького, в котором сквозь фейербаховско-антропософский слой скво-

<sup>23</sup> О парадигматическом значении «кузницы» и смежных мотивов для утопических моделей применительно к Маяковскому см. статью Гончаровых. С. 115.

зит традиция просвещенческого гнозиса XVIII—XIX веков (можно было бы указать на ряд переключек между поэмой Горького и «Человеком» Пнина), вступившая в союз с позднеромантической тургеневской риторикой («Русский язык»).

Верхарн, упрощенно воспринятый Метерлинк, вульгаризированные Ницше и Штирнер, выродившиеся в «Санина», экспрессионисты Пшибышевский и Андреев, с их тягой к авангардистско-архаическому и вместе примитивному воплощению метафор, мелодраматический Юшкевич, удешевленный символизм, разлившийся в «Чтецах-декламаторах», леворадикальные вирши и т.п. и составили основной фонд массовой интеллигентской культуры. Популистский футуризм 1910-х годов (Д. Бурлюк, В. Каменский), отчасти в силу мешанско-провинциального происхождения своих лидеров, оказался чрезвычайно чуток именно к этой социально и духовно родственной ему среде, завоевать которую он стремился посредством эпатажа. Сплошь и рядом этот эпатаж («небо — труп», «звезды — черви, пьяные туманом», и т.п. у Бурлюка) сходилась не только с богоборчеством «проклятых поэтов» или русских символистов, но и с социальным напором леворадикальной поэзии — ср. хотя бы «Степана Разина» Каменского<sup>24</sup>. Скандальные стихи Бурлюка: «Каждый молод, молод, молод. / В животе чертовский голод» подхватывают эстафету, брошенную знаньевцем Е. Тарасовым в стихотворении «Весенние ручьи»: «Просыпайтесь все, кто молод, / Все, кого измучил голод». В то же время постоянное местоимение «мы» в стихах Тарасова и прочих знаньевцев отозвалось позднее и в футуристическом «Мы» Маяковского, и в коллективистской мистике Пролеткульта (см. целую серию стихотворений с одинаковым названием «Мы» у В. Кириллова, М. Герасимова, В. Александровского, С. Малашкина — и итоговое преломление этой темы в одноименном романе Замятина). Но и то, и другое, и третье звучит как нечаянная пародия на символистско-соловьевско-ивановскую «соборность».

<sup>24</sup> Один марксистский критик посвятил целую книжку изобличению этой непреходящей зависимости В. Каменского и других футуристов от народнической традиции. См.: *Шапирштейн-Лерс Я.* (печально прославившийся впоследствии под другим именем — Я. Эльсберг). Общественный смысл русского литературного футуризма (Неонародничество русской литературы XX века). М., 1922. (Любопытно, что в подборе «поэтического материала» автору помогли как раз приверженцы футуризма О. Брик и Р. Якобсон — см. с. 6.)

## Пшибышевский

Как вкратце уже говорилось, прием реализации метафор развертывается в творчестве Маяковского и прочих футуристов, в частности, под теснейшим влиянием авторитетных представителей массовой культуры, разработавших ту же весьма архаическую по происхождению технику. Часто вспоминают о воздействии Л. Андреева, например, по поводу экспрессионистских образов в трагедии «Владимир Маяковский». Но несравненно более весомой, особенно в плане гиперболизации образов, мне представляется роль очень популярного в 1910-е годы символиста и экспрессиониста С. Пшибышевского, надрывные тропы которого по смелости не уступают новаторству Маяковского, хотя и отличаются истерической напыщенностью. Во многом эти приемы были подсказаны Пшибышевскому ницшеанской риторикой и различными еретическими традициями; его гностицизм носил декларативно-агрессивный характер, отвечавший общему настрою массового декадентства. Вот образчики его метафор, взятые, к примеру, из книги «День Судный»<sup>25</sup>; «челюсти неба» (у Маяковского — «небо-рот»), веки «как крышка гроба» (ср. «ямами двух могил вырылись в лице твоём глаза»; «черная пещера век»), «карманы сердца» и т.д. Сходен весь ряд садомазохистских образов: «проклятая луна рассвета в мозгу его»; в мозг вонзается «острый винт боли»; «окровавленные растерзанные глаза» (ср. «глаза наслезенные бочками выкачу»); «глаза как стилет», «крик глаз», мысль — «острая булавка, вонзающаяся в сердце»; «сердце билось о медный потрескавшийся колокол; каждый удар — сплошная боль, дикий конвульсивный скрежет»; «острый крючок вонзался в широко раскрытые глаза» (ср. в «Облаке»: «Видишь — натыканы / в глаза из дамских шляп булавки»); «ползая на обнаженных коленях от одной остановки страданий до другой»; «боль утихнет, притухнет, повыламываешь себе зубы, острия их струтятся о камень сердца»; крик, «как топор, рухнувший на голову» (у позднего Маяковского — «слова Ильича / ударами топора»), «нагайка ядовитых слов»; «плеть насмешки»; сердце стучится в углы груди — «сводчатой риги» (ср. у

<sup>25</sup> Все цитаты из «Дня Судного» здесь и далее даются по изд.: *Пшибышевский Ст.* Полн. собр. соч. Изд. третье: В 10 т. М., 1911. Т. IX. День Судный. Пер. П. Левицкого (на переплете книги — «Судный День»).

Маяковского сердце-здание в «Облаке», «сердца дом» в поэме «Люблю»); «скрылась в темную ночь отчаяния, сама вырыла себе яму и в диком исступлении погреблась в ней». Этот аляповатый метафорический набор перетекает даже в барочную витиеватость: «Охватило ее пламя восхищения, высеченное из огнива самого нежного отчаяния»: ср. далее: «глаза впивались в нее острыми булавками», «кололи тупыми иголками, продевали в ее душу тонкие волокна, копошились в гное ее кровавых мук»; «мысли, как отрывающиеся от вершин камни, как обвалившиеся глыбы» (ср. «бульжник дум» во «Владимире Маяковском»); «вонзить огромные, острые как бритва шпоры» в «дикого жеребца — мозг»; «через мозг проходит индусский воз с ножами» и т.п.

После этого «воза с ножами» «мысли-ножи» или «плача ножи» у Маяковского выглядят довольно безобидно. Но вот несколько конкретных параллелей между «Днем Судным» Пшибышевского и «Облаком в штанах»:

#### Пшибышевский

«Это страшное всхлипывание окровавленного сердца, которое наконец-то может прикоснуться к чему-то теплему, мягкому».

«Казалось <...> что он сидит, дряхлеет и горбится под гнетом этих мыслей».

«В диком, разнузданном беге через мозг пробежала тысяча страшных мыслей, и каждая из них все более и более мучительная»; «В мозгу скрипело, словно рвался один нерв за другим»; «клещи вырывали в ее мозгу одно волокно нервов за другим, — свивалась от боли, хотела бежать, — но ноги вязли в каком-то болоте».

«Через узкие трещины» души «уже начало вырываться пламя».

#### Маяковский

«Окровавленный сердца лоскут»; «ночью хочется звон свой / спрятать в мягкое, / в женское».

«И вот, громадный, горблюсь в окне»; «стонет и корчится»; «В дряхлую спину хохочут и ржут / канделябры».

Нервы: «сначала прошелся / едва-едва, / потом забегал, / взволнованный, / четкий. / Теперь и он и новые два / мечутся отчаянной четкой <...> / Нервы — / большие, / маленькие, / многие! — / скачут бешеные, / и уже / у нервов подкашиваются ноги».

«На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный пощелушко броситься вырос».

«Ее душа была истоптана, словно по ней пробежало стадо буйволов»; «Я разорвала свою душу, отравила, осквернила ее <...> Я вырвала из моего сердца то, что для меня дороже всего, я разорвала его».

«Я выжег души, где нежность растили <...> Вам я / душу вытасу, расточу, / чтоб большая! — / и окровавленную дам как знамя». (Ср. также в стих. «Мысли в призыв»: «Нежность / из памяти / вырвать с корнем»); «Душу цветущую любовью выжег». (Душа-знамя позаимствована, как известно, у Горького, но сходные образы встречаются и у Пшибышевского в других вещах, например в эссе «Памяти Юлия Словацкого».)

Тот же общий мотив кражи (души, женщины, земли) у героев или у Бога, мстящего за преступления:

«Ха-ха!.. Вор, который у кого-то что-то украл! Ничтожное “что-то”, — меня!..»; «Земля, которую украли у Бога <...> бичевание его ожесточенной мести»; «человек, который украл у Бога кусок солнца»; «Ты понимаешь теперь, что я хочу украсть у Бога? Не землю-женщину — а кусочек земли-подвига?» (Ср. у Маяковского: «Вся земля поляжет женщиной».)

«А я видел: / вы Джиоконда, / которую надо украсть! / И украл!»; «Бог, ограбленный идет карать!» (Ср. во «Владимире Маяковском»: «Это я / попал пальцем в небо, / доказал: он — вор».)

«Земля <...> корчилась от боли под безжалостной плетью Божьего или Дьявольского гнева».

«Пусть земле под ножами припомнится, / кого хотела ополить».

В зачине «Облака в штанах» поэт, собираясь «изыдаться», обещает дразнить мысль читателя, мечтающую «на засаленной кушетке», «об окровавленный сердца лоскут», — как дразнят быка красным платком. Метафора взята отчасти у Пшибышевского, у которого она отнесена, однако, к состоянию самого героя; последнего, подобно быку, «доводят до бешенства красными платками». Ср. в другом месте: «под плетью насмешки» польский народ

«соскочил с мягкого пышного ложа». Но отзвуки Пшибышевского различимы и во многих других текстах Маяковского — так, самоотождествление с замученным быком дано в стихотворении «Анафема» («Ко всему»), «Лиличка!», в поэме «Про это».

Примечательно здесь стихотворение «Несколько слов обо мне самом» со скандально-кровожадным зачином: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Этот стих принято возводить — по подсказке Сергея Боброва — к Анненскому<sup>26</sup>. Впрочем, как свидетельствовал Р. Якобсон, строка достаточно адекватно отражает действительное отношение автора к детям<sup>27</sup> (эта вражда, кстати, отнюдь не опровергается неуклюжей бутафорией последующих строк с их несуразным «тоски хоботом»). И. Серман, призывая ввести высказывания Маяковского в контекст эпохи, вспоминает о показе детских страданий и смерти у Сологуба и уточняет:

«Да только ли у Сологуба? Не говоря уже об очень популярных в России начала нашего века романистах, вроде Гюисманса, тему ребенка, жертвы темных страстей взрослых, и тему детской смерти можно найти у многих авторов, может быть, не самого первого ряда, но все же в свое время очень популярных»<sup>28</sup>.

В числе этих «очень популярных» авторов, несомненно, присутствовал и Пшибышевский, в националистическо-мессианской риторике которого истязания и гибель детей являются необходимым условием Искупления, причем в «Дне Судном» эта тема перетекает у него в столь же банально-гностическую вражду к жизни вообще и к детям как ее олицетворению:

<sup>26</sup> См. возражение Харджиева, отметившего здесь «чисто внешнее сходство». — Указ. соч. С. 197. Кацис, напротив, предпочел поддержать бобровское замечание, дополнив его другими сопоставлениями с Анненским: *Кацис Л.* «...Но слово мчится, подтянув подпруги...» Poleмические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях // Изв. РАН СЛЯ. 1992. Т. 51. № 3. С. 52—53.

<sup>27</sup> «Его передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш. В конкретном ребенке Маяковский не узнает своего же мифа о будущем. Это для него лишь новый отпрыск многоликого врага». — Указ. соч. С. 23.

<sup>28</sup> *Серман И.* Маяковский и товарищи потомки // Грани. № 139. 1986. С. 125.

«Прежде всего создадим новые правила для крестной смерти невинных младенцев»; «Святою была религия, повелевавшая бросать в раскаленную пасть Молоху первородных детей, но святее та, что разрешает и требует, чтобы детей бичевали, — великолепная выдумка, вполне достойная большого преступника-благодетеля. Прежде всего перебить всех детей — умертвить жизнь и камнями уничтожить противные плевелы жизни».

(Правда, чисто интонационно строка Маяковского под-сказана была, видимо, сентенцией Розанова, который при-писал больному Чехову, предпочитавшему в Италии архи-тектурным красотам «плоть», следующую мысль: *«Люблю видеть, как человек умирает»*<sup>29</sup>.)

К прикладному садомазохистскому ницшеанству и эпа-тажному имморализму примыкает у Пшибышевского по-веденческая стилистика персонажей, подсказанная Досто-евским, — например, их манера со смехом плевать в лицо собеседнику:

«Рассмеялась одна из них и плюнула ему в глаза <...> Присела к нему со злым и наглым смехом. — Не плюнуть ли в тебя еще раз? <...> Плюнула второй раз и исчезла. В отдалении послышался дикий, пьяный смех».

По наблюдению Жолковского, «излюбленное орудие самовозвеличивания Маяковского за счет окружающих — плевки <...> По богатству это семантическое поле не усту-пает лексикону убийства. “Верба плеванди” описывает раз-ной степени буквальности плевки как негигиенический акт с коннотацией снижения, вызова, глумления, агрессии»<sup>30</sup>.

Из обширной коллекции цитат, подобранной Жолков-ским, ограничимся двумя, отсылающими нас к тексту Пшибышевского:

«Я захохочу и радостно плюну, / плюну в лицо вам»;  
«И в сердце насмешку плюну ей».

Квазиницшеанский культ злобы, мести и убийства в «Мистерии-Буфф» восходит тоже к «Дню Судному», где

<sup>29</sup> Розанов В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 477.

<sup>30</sup> Жолковский А. О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // А. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 266–267.



герой в «грязном, вонючем кабаке», заимствованном, опять-таки, у Достоевского, восхищается обществом грабителей и убийц — этих, по его словам, «действительно добрых» людей:

«Убьет сразу и идет дальше — идет, весело посвистывая».

Ср. монолог Человека в «Мистерии-Буфф»:

«Ко мне — / кто вонзил спокойно нож / и пошел от вражьего тела с песнею!»

Стоит отметить и общий мотив заполнения души или мозга праздничными толпами, которые одаривает герой. У Пшибышевского: «Через душу мою прошли шеренги людей <...> Проходили целые хороводы процессий мимо этого котла, в который я бросил свои прекраснейшие драгоценности». Ср. во «Флейте»: «Память! / собери у мозга в зале / любимых нескончаемые очереди», а с другой стороны, в «Нате!» — «бесценных слов транжира и мота», открывающего толпе «стихов шкатулки». (Ср. у Пшибышевского также «стихотворение в прозе» «Памяти Юлия Словацкого»: «Щедрыми руками разбрасывал Ты перлы и золото, и драгоценные камни вокруг себя, а толпа извивалась и клубилась у Твоих ног».)<sup>31</sup>

Богоборческая линия «Флейты» выказывает несомненную зависимость от богоборчества и демоноборчества Пшибышевского. В «Дне Судном» говорится: «Господин сатана! (Ср. заодно начало обличительной тирады в «Облаке»: «Послушайте, господин бог!» — М.В.) Придержи палачей — на, жги меня, бей, прикажи поджаривать на горячем железе, колесовать <...> но не мсти невинным за мой грех, за мой проступок!» (Так в «Войне и мире» Маяковский принимает на себя все грехи человечества.) Во «Флейте» герой обращается к Богу с целым набором предлагаемых пыток:

«Слушай, / всевышний инквизитор! <...> / Делай, что хочешь. / Хочешь, четвертуй. / Я сам тебе, праведный, руки вымою. / Только — слышишь! — / убери проклятую ту, / которую сделал моей любимой!»

<sup>31</sup> Пшибышевский Ст. Полн. собр. соч. М., 1910. Изд. третье. Т. VII. С. 53.

Да и зачин первой главы «Флейты» также свидетельствует об аналогичной преемственности тропов Маяковского, сопряженных с показом мучений героя: «Мысли, крови сгустки, / больные и запекшиеся, лезут из черепа». Ср. в «Дне Судном»: «Боль терзала мозг, из хаотического клубка мыслей начала мучительно тянуться нитка <...> О, как это было больно!»; «Ей казалось, что череп ее готов лопнуть. Обрывались нитка за ниткой. Кровь заливала мозг»; «мысли — отвратительные черви»; «облепляли ее жадные, язвительные рои болезненных мыслей, копошились омерзительные червяки печальных воспоминаний!»; «Это была бездна бешеной боли, которую сам причиняешь себе, чего-то такого, что, казалось, обрушивалось потоком кровавой мести, готово было плетями кровавых зарниц растерзать на куски весь мир». Ср. здесь же одинаковый мотив предсмертного праздника, который устраивает человек, решившийся на самоубийство, — у Шибышевского речь идет о его намерении «великолепно веселиться», у Маяковского — о «прощальном концерте» и «буре веселья».

Между тем Маяковский внимательно читал не только прозу, но и критические статьи Шибышевского, — к примеру, «Ола Ганссон», где о туманном, хмуром колорите шведского новеллиста сказано: «Случится ли увидеть клочок чистого неба, это напоминает пятна на щеках чахоточного»; в другой статье, «Шопен и Ницше», говорится, что сознание декадента, парящее в предгрозовой атмосфере, — «нечто близкое к болезненному трепету сладострастного бреда бессилия, нечто подобное чахоточному румянцу»<sup>32</sup>. Ср.:

«И небо, / в дымах забывшее, что голубо, / и тучи, ободранные беженцы точно, / вызарю в мою последнюю любовь, / яркую, как румянец у чахоточного». И снова: «Слушайте ж, забывшие, что небо голубо, / выщетинившиеся, / звери точно! / Это, может быть, последняя в мире любовь / вызарилась румянцем чахоточного».

Родственна Маяковскому и мегаломания, вселенское шествие героев Шибышевского, один из которых «в кровавом поте волочился через удушливейший сор жизни, через Гималаи болота, чтобы плавать в луже Ориноко»

<sup>32</sup> Шибышевский Ст. Указ. соч. М., 1910. Т. VI. С. 16—17, 73.

(«День Судный»). Ср. во «Флейте» и ряде других текстов Маяковского: «Если б был я / маленький, / как Великий океан»; «Пройду, / любвищу мою волоча: / в бреде ль Сахар, / в помешанном зное / есть приют для ревнивых?» и т.д. Обещая распороть Бога «отсюда до Аляски», Маяковский воспроизводит пространственную метафорику Пшибышевского, у которого Шопен «раскинул свои крылья от одного полюса к другому» («Памяти Шопена»).

Свой необъятный образ Маяковский, как мы увидим далее, строит на скрещении декадентско-символистского нарциссизма и гиперболических панегириков XVIII века, проецируя барочное восхваление Господа или государя на собственную персону. Что касается символистского ряда, то и здесь наиболее существенную помощь оказали ему гиперболы Пшибышевского. У последнего, развернувшего в ряде текстов шопенгауэровскую метафизику воли и эроса, «философию бессознательного» Эдуарда Гартмана и утилизированную буддийскую мистику в направлении психоанализа, философский субъект и субъект лирический постоянно меняются местами, переливаются друг в друга, граница между ними исчезает, и герой тогда впадает в некий пантеистический солипсизм. См., например, в «Requiem aeternam», где герой, грезящий об андрогинном синтезе природы, выдает себя за психическое воплощение мирового эроса: «Я начинаю принимать впечатления так, словно я распростерся площадью в тысячу квадратных метров <...> я праздную в себе возрождение всех народов и всех культур»; «чувствую, как в жилах моих бьется пульс вселенной!» — или, допустим, монолог героини из пьесы «Вечная сказка»:

«Я могу чуть не звезды срывать с неба и бросать их в темноту, чтобы они слились в одно нераздельное солнце — тогда я чувствую такой восторг вознесения и так обнимаю все миры и все солнца, что в сравнении с ними наше королевство кажется мне таким маленьким, таким жалким, что даже пылинки золота, которые украшают мое платье, кажутся огромными в сравнении с ним».

Самая великолепная футуристическая похвальба не превосходит таких образов Пшибышевского: «И с диким разворотом я бросаюсь, закрыв глаза, в бездны пространства и времени. Я — ассирийский король с тиарой, упирающейся в самое небо, в блестящих, сотканых из света

одеждах; на моей груди алмазное солнце»; «я выпрямляюсь, расту, ухожу головой в небо...»; «я низвергнул уже одно небо, чтобы схоронить тебя под ним», и т.д., в том же духе.

На место олицетворенного философско-эротического субъекта Маяковский подставил самого себя, и если первый, обращаясь к мистическому первообразу вечной женственности — Софии, Астарте, — говорит о своей страсти, которая «все обнимает и все в себя вмещает: и Тебя, и меня, и весь мир»<sup>33</sup> («Вечная сказка»), то второй в «Человеке» лишь проецирует свою индивидуальную любовь, любовь Маяковского к некоей конкретной женщине, на все человечество («я бы всех в любви моей выкупал»), чтобы затем, в «Про это», раствориться в стихии большевистско-космического эроса, став «земной любви искупителем». У нас еще будет возможность дополнительно проследить мотивы Пшибышевского в предоктябрьских поэмах Маяковского, но предварительно следует оговориться, что те или иные отзвуки «Requiem aeternam» пробиваются и в «Котике Летаеве» А. Белого, и в «Ламарке» Мандельштама. Темы: Пшибышевский — и русский символизм, футуризм, акмеизм — открыты для исследователей. Открыта и тема «Пшибышевский и Розанов», ибо знаменитые антихристианские филиппики последнего и его пресловутый «культ плоти» перекликаются с «Синагогой Сатаны» Пшибышевского (как, кстати, и с пародийно-гностическими романами Анатоля Франса). При изучении розановского слоя у Маяковского, например, в «Про это» тоже было бы целесообразно, мне кажется, делать поправки на воздействие Пшибышевского — как прямое, так и опосредованное текстами Розанова, исключительно важную роль которого применительно и к утопической тематике Маяковского и ко многим его приемам справедливо отмечает Л. Кацис.

## Розанов

Влиянием Розанова, действительно, поддерживалась у Маяковского установка на снижение, на грубость, на капризный субъективизм, примат своевольного и переменчивого «я». Эпатирующе-бесцеремонная стилистика Розанова,

<sup>33</sup> Пшибышевский Ст. Указ. соч. Т. VII. С. 50, 74—75, 127, 147—148.

сочетавшаяся со сгущенно-языческой «телесностью», как и многие элементы его мировоззрения, по всей видимости, произвели весьма серьезное впечатление на футуризм еще в период его становления. Даже знаменитый манифест 1913 года «Идите к черту!» стилистически подсказан розановским вступлением к «Уединенному» (1912):

«Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, — можешь и ты не церемониться со мной:

— К черту...

— К черту!»<sup>34</sup>

Розановские интонации ощутимы у Маяковского уже в самый ранний его период. О них напоминает, например: «Послушайте! / Ведь, если звезды зажигают — / *значит, это кому-нибудь нужно?* / Значит — *кто-то* называет эти плевочки жемчужинами? / <...> врывается к богу <...> просит — / чтоб обязательно была звезда!» Ср. в «Уединенном»: «*Зачем? Кому нужно?* Просто — мне нужно»; в «Опавших листьях»: «*Кому этот “ноль” нужен? Неужели Богу? Но тогда кому же?*» — или рассуждение об урнингах в «Людах лунного света»: «*Кому-то и они нужны*»; «где-то и у них есть место»; в статье о любви у Тургенева (1910): «*Кому-то это нужно, для чего-то это нужно. Для чего — никто не постигает. Но, верно, “нужно”. “Предмет” же часто совершенно обыкновенен... даже вульгарен*».

Конечно, очень близким оказалось Маяковскому постоянное влечение Розанова к соматизации духовного начала, отозвавшееся, например, в трагедии «Владимир Маяковский»: «Чтоб душа была бы нежнее, чтоб у нее было больше ухо, больше ноздри. Я хочу, чтобы люди “все цветы нюхали...”» (ср. снова в «Облаке» Христа, нюхающего «души незабудки»). Но он внимательно вчитывается в Розанова и когда тот говорит о «мясе» — там, где, допустим, неприязненно цитирует слова лесбиянки, называющей женские груди «отвратительным куском мяса»<sup>35</sup>; ср.

<sup>34</sup> Розанов В. Уединенное // Розанов В. Люди лунного света. М., 1994. С. 195. Впервые творчество Маяковского и Розанова сблизил Виктор Ховин на общей основе их культурологического нигилизма, тяги к вешественности и «неумной любви <...> к земному и человеческому за счет праведного и возвышенного». — Ховин В. На одну тему. Пг., 1921. С. 59.

<sup>35</sup> Люди лунного света. Там же. С. 112, 129; Опавшие листья. Короб первый // Там же. С. 276, 353. О писательстве и писателях. С. 441.

гораздо позже, в «150 000 000»: «выступ мяса облапив бабистый».

Воздействие Розанова прошло сквозь все творчество Маяковского и в советский период, пожалуй, только усилилось (ср. постоянный интерес к Розанову со стороны формалистов — сотрудников Лефа). Отголоски розановского трактата «В темных религиозных лучах», проницательно подмеченные Кацисом в «Во весь голос»<sup>36</sup>, задолго до того появляются уже в «Мистерии-Буфф»: «Наступил всеобщий п о т о п прежних вещей, этот потоп и называется христианством. Тонули “боги”, “Иеговы”, “Дианы”»<sup>37</sup>. Строки стихотворения «Жид» (1928): «Сегодня / шкафом / на сердце лежит / тяжелое слово — “жид”» — заимствованы из филосемитской статьи позднего Розанова «Надавило шкафом» («Апокалипсис нашего времени»): «Нельзя иначе, как отодвинув шкаф, спасти или вернее избавить от непомерной вечной муки целую народность, 5—8—10 миллионов людей, сколько — не знаем: но ведь даже и одного человека задавить — страшно. Но вот он хочет дышать и не может»<sup>38</sup>.

Многие стихи Маяковского советской поры вообще звучат как прямой цитатник из розановской статьи 1911 года «Загадочная любовь (Виардо и Тургенев)», где развертывается восходящая к шестидесятникам теория преобразования любви в «энергию» повседневного жертвенного труда. Картина этого превращения сквозит и в пресловутом «энергетизме» Маяковского, и в его теме эроса как овеществленного творческого бессмертия. По Розанову, энергия «“переходит в работу”. И любовь, давшая “крылья” любовникам, сдвинувшая их с места, связавшая в семью, далее одушевлявшая на *всякий подвиг и ежедневный труд* жизни (ср. в «Ленине»: «Не такой — / *чернорабочий, ежедневный подвиг* / на плечи себе взвалил Ильич». — М.В.), и “переходит в это” (ср. «*Про это*». — М.В.), в “*грудю сделанных дел*”, в детей»<sup>39</sup>. — Ср. «*грудю дел*» в «Разговоре с товарищем Лениным» или претворение личности в «*долгие дела*» в стих. «Товарищу Нетте».

Под явным влиянием розановских рассуждений о Некрасове выстраивает Маяковский и собственный образ

<sup>36</sup> Кацис Л. Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это»). Указ. соч. С. 60.

<sup>37</sup> Розанов В. В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 425.

<sup>38</sup> Розанов В. Избранное. Мюнхен, 1970. С. 499.

<sup>39</sup> О писательстве и писателях. С. 538.

поэта — глашатая своего времени. У Розанова относительно поэзии как «боевой публицистики времени» сказано: «Когда тема времени получает под собою стих поэта — она прививается вдохновенно»; в другой статье Розанов расширяет этот тезис: «"Горе от ума" написало время, и "Мертвые души" написало то же время, и "Дон Кихота" или нашего "Обломова" время же, эпоха». Ср.: «Это время гудит / телеграфной струной, это / сердце / с правдой вдвоем»; «Я сам расскажу вам / о времени / и о себе» и т.д. Ср. также постоянную, особенно у раннего Маяковского, тему «безъязыкой» улицы, которой поэт дарует слова, и его принципиальный лозунговый схематизм советского периода с замечаниями Розанова о том, что у Некрасова «все было ежедневно, *улично*, точно позвано сейчас с улицы к столу поэта-журналиста»; он «*называет вещи необыкновенно широкими именами*, говорит схемами, категориями, именно так, *как говорит толпа, улица*, говорит простонародье и говорят дети»; «У Некрасова, хотя и без гения, но зато *заговорил сам народ*; точнее, поэт сам, лично, заговорил как русский простолюдин, языком, прибаутками, юмором крестьянина, рабочего, наборщика, солдата и проч.»<sup>40</sup>. Сходную установку Маяковский в 1914 году приписывает другому автору: «И вот Чехов *внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению жизни "торгующей России"*. Чехов — автор разночинцев» («Два Чехова»).

Этим выводом предвещается принципиальная анонимность поэта, заслоняющего себя массами в «150 000 000». Именно в тот период Луначарский, в предисловии к книге Шапирштейна-Лерса, подчеркивает, что «Маяковский в последнее время довольно гордо называет себя некрасовцем, не в том смысле, конечно, чтобы он видел в Некрасове представителя деревни, своего предшественника, а в том смысле, что его поэзия все более и более проникается своеобразной напряженной публицистикой. Это особенно заметно в поэме «150 000 000» и, пожалуй, еще больше в недавнем слышанном мною введении в новую поэму «4-й Интернационал». Некрасов-сатирик, Некрасов-изобразитель города находится, несомненно, где-то на восходящей линии от этих произведений Маяковского»<sup>41</sup>. Но это Некрасов, пропущенный через Розанова.

<sup>40</sup> О писательстве и писателях. С. 110—112, 246, 248.

<sup>41</sup> Шапирштейн-Лерс Я. Указ. соч. С. 7—8.

И когда Маяковский горделиво пишет о своем советском паспорте, гипнотизирующем иностранцев, или о своем «грубом стихе» — «партийных книжках», предъявляемых потомкам, вспоминается розановское определение стихов Некрасова, восхваляемых им за «грубость»: «*Это как поэтический паспорт, где прописаны “приметы” народные и который придется предъявлять иностранцу или далекому потомку*». Между прочим, и сравнение собственной особы с «*чудовищами ископаемо-хвостатыми*» («Во весь голос») может проследиваться не только к отмеченным Харджиевым фрагментам из байроновского «Дон-Жуана»<sup>42</sup>, но и к сходным образам у Розанова в его заметках о Толстом, напомнимшем критику «допотопные формы ихтиозавров и плезиозавров»; в другой статье, цитируя засвидетельствованную К. Леонтьевым тургеневскую фразу о Левушке Толстом как «слоне», Розанов прибавляет: «Именно — слон! Или, если хотите, еще *чудовищнее: это ископаемый, с и в а т е р и у м* во плоти, которого огромные черепа хранятся в Индии, в храмах бога Сивы»<sup>43</sup>. Наконец, с учетом розановской статьи о Мережковском (1911) следует, видимо, скорректировать итоговый образ поэта — «ассенизатора и водовоза» в поэме «Во весь голос». У Розанова честный, но никому не нужный Мережковский мечтает принести реальную, осязаемую пользу обществу: «Добрые люди, припугните меня к себе: я что-нибудь доброе у вас сделаю, *выкопаю канаву, вырою колодец для питья*»; «*”шумят в России эс-эры, не понимаю — но все равно, буду возить как водовоз воду на эс-эров!” <...>* И, словом, по сознанию человеческого долга, он есть уже Водовозов, а не Мережковский»<sup>44</sup>.

### «Синяя птица» Метерлинка

«Синяя птица» Метерлинка отозвалась преимущественно в послеоктябрьском творчестве Маяковского, хотя ее контуры можно различить уже в общефутуристическом культе будущего. Из метерлинковского описания техниче-

<sup>42</sup> Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. С. 211.

<sup>43</sup> Розанов В. О писательстве и писателях. С. 110, 231, 521. Представление о своей могучей и дикой архаичности поддерживалось в сознании Маяковского и благодаря закреплению этих черт в обиходных критических отзывах. Так, Эренбург сравнивал его с «охотником на мамонтов», акцентируя силу и «дикость» Маяковского — «варвара и героя нашей эпохи». — Эренбург И. Портреты современных поэтов. М., 1923. С. 57.

<sup>44</sup> Розанов В. Там же. С. 500.



ки оснащенного Царства Будущего, куда героев вводит женский персонаж — Душа Света, он, видимо, почерпнул представление о грядущем как некоем обособленном, но доступном для проникновения и технически оснащенном пространстве, причем в «Бане» заместительницей Души Света станет Фосфорическая женщина. Само Царство Будущего, начиная с «Мистерии-Буфф», тоже рисуется Маяковским — при бесспорном содействии уэллсовских и прочих утопий — в виде машинного рая, населенного, как в «Синей птице», вдохновенными технократами-изобретателями (ср. в «Про это» и поздних пьесах), побеждающими голод, болезни и смерть. Вместе с тем футурологические мечтания Метерлинка, включая создание «Всеобщей Конфедерации Планет Солнечной Системы», должны были влиться и в советский «космизм» 20-х годов, существенно повлиявший на тогдашнего Маяковского (см. ниже).

На ранней стадии воздействию «Синей птицы» подверглись главным образом аллегорические приемы Маяковского. Ср. у Метерлинка реплику Материнской Любви о том, что ее платье соткано из поцелуев, или о том, что благодаря детским поцелуям слезы матерей превращаются в звезды, — и в трагедии «Владимир Маяковский» рассказ о человеке, обувшемся в поцелуи, которые, в свою очередь, жалобно зывают к «мамочке»; затем появляются резвые «дети-поцелуи», приносящие каждый по слезе. (Там же человек одевается в «лохмотья души»; в «Войне и мире» герой тоже облачается в одну «из своих душ».) Можно предположить и некоторое влияние метафизики вселенских странствий из «Синей птицы» на аналогичные сюжеты Маяковского в «Человеке» и «Про это».

В «Мистерии-Буфф» аллегорические мотивы «Синей птицы» (о которой Шенгели пронизательно упомянул в связи с пьесой Маяковского) будут приспособлены к мистико-протекткультовской теме освобождения материи человеком. «Еды» — хлеб и сахар, приветствующие героев, перешли сюда из текста Метерлинка, где людям служат одушевленные Хлеб и Сахар.

### Об интертекстуальном слое «Облака в штанах»

Что касается ранних вещей Маяковского, то удобнее всего получить представление о диапазоне использованного им материала, обратившись к «Облаку» и некоторым другим вещам той поры.

«Вашу мысль, / мечтающую на размягченном мозгу,  
/ как выжиревший лакей на засаленной кушетке, /  
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут».

Ср. у Гейне (который как раз в начале XX века вошел в массовую «декламаторскую» моду) в стих. «Коронование» («Венчание»), открывающем собой цикл «Северное море»:

«На бархатной красной подушке / Тебе поднесу я /  
Частицу рассудка».  
(Пер. П. Вейнберга)

(По поводу «окровавленного лоскута», а также мотивов быка и мучителя-тореадора у Пшибышевского см. выше.)

«У меня в душе ни одного седого волоса, / и старческой  
нежности нет в ней! / Мир огромил мощью голоса, / иду —  
красивый, двадцатидвухлетний».

В процитированной строфе угадывается полемическая переключка с «мистерией-шуткой» В. Соловьева «Белая лилия» (которую Харджиев связывал с другим текстом Маяковского — «Мистерией-Буфф»<sup>45</sup>):

«Мне двадцать лет, / И я поэт — / Поэт всемирной скорби.  
/ Мой волос сед, — / Мышленья след — / Хожу немного  
сгорбась».

Слово «огромив» изобрел А. Григорьев: «И страшным словом *огромленный*» («Видения»). Но сам мотив громового голоса, оглушающего мир, имеет библейское происхождение — Иов 37:2; 38:31; Пс. 28 (в еврейской и западной нумерации 29): 1—4 и, наконец, Сир. 43:18: «Голос грома его приводит в трепет всю землю». Допустимо также посредство державинской оды «Величество Божие», ориентированной на 28-й псалом.

Противопоставление нежности (скрипки) и грубости (литавры) в следующей строфе «Облака» обусловлено, помимо розановского культа «грубости», обширной лево-радикальной традицией. Последняя в данном случае сама восходит к эталонной для классицизма антитезе «лиры» и

<sup>45</sup> Указ. соч. . С. 114.

«трубы», отмеченной Б. Эйхенбаумом применительно к Маяковскому в 1918 году<sup>46</sup> и впоследствии подхваченной тем в «Во весь голос»). Ср. у Скитальца в «Колоколе»:

«Груб твердый голос мой, тяжел язык железный,/ Из меди — грудь моя». (Ср. «литавры» у Маяковского, а также «бронзу» и сердце-«железку» в его автопортрете.) —

и в программном «Кузнеце», навлекшем на себя поток пародий, свидетельствовавших, впрочем, о популярности стихотворения:

«Я хотел бы вас любить, / Но не в силах нежным быть: /  
Нет — я груб!/ Ласки сумрачны мои: / Не идут слова  
любви / С жарких губ».

Ср., к слову, ту же рифму в «Облаке»: груб (грубый) — губ (губы).

<sup>46</sup> Отзываясь на поэмы «Война и мир» и «Человек», Эйхенбаум в 1918 году писал: «Все в стихах Маяковского — от этого нового пафоса: пафоса не лиры, а трубы. Поистине — поэт нашего времени, наших дней, вышедший на улицу, вмешавшийся в толпу, оглушающий ее своим громовым голосом. Не поэт, а воин? Да, и воин, и поэт. Надо иметь богатырскую грудь и богатырский голос, чтобы сказать сейчас новое слово и чтобы его услышали». — *Эйхенбаум Б.* Трубный глас // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 295—296. В 1921 году о «зычном, площадном голосе» Маяковского упомянул в статье «В.В. Розанов и Владимир Маяковский» В. Ховин (Указ. соч. С. 54.), а Чуковский сравнил его с «митинговым оратором»: «Он не только не способен к тишине, он не способен ни к какому разговору. Вечно кричит и неистовствует»; «Он поэт-горлан, поэт-крикун, уличный, публичный поэт <...> Таков и должен быть поэт революции. Он Исая в личине апаша. Из его глотки тысячеголово ревет современная революционная улица, и его улица, и его ли вина, если порою он вульгарен, как матерная брань, и элементарен, как выстрел» (Указ. соч. С. 29, 34—35). Ср. полемическое использование этого образа Троцким: «Если форсировать свой голос на площади, то неизбежно будут хрипота и визгливые срывы <...> Маяковский слишком часто кричит там, где следует говорить <...> Пафос поэта подсекается надрывом и хрипотой» (Указ. соч. С. 120). Под явным влиянием Троцкого аналогичную метафору развертывает в «Промежутке» Тынянов: «митинговому, криковому», «площадному» стиху Маяковского «грозит опасность фальцета» (Указ. соч. С. 178). Тем не менее акустический портрет, созданный Эйхенбаумом и Чуковским и совпадавший с автопортретом Маяковского в «Облаке», воскресает у последнего в «Во весь голос» (поэт-горлан и воин).

«Сплошные губы» (как и «сплошное сердце» в поэме «Люблю») заимствованы зато у Северянина: это «сплошные глаза» в «Восторженной поэзе» (1914).

«И которая губы спокойно перелистывает, / как кухарка страницы поваренной книги».

Возможно, мотив перелистывания человека как книги подсказан стихотворением Волошина «Теперь я мертв. Я стал строками книги» (1910):

«Меня отныне можно в час тревоги / *Перелистать*».

(Следы знакомства с этим же текстом, где далее том стихов сравнивается с гробом — «Похоронил я сам себя в *гробницы / Стихов моих*», — заметны и в стихотворении «Несколько слов о самом себе»; Маяковский словно переворачивает метафору Волошина: «А я — / в читальне улиц — / так часто перелистывал *гроба том*».)

«Хотите буду безукоризненно нежный, / *не мужчина, а — облако в штанах*».

В соловьевской «Белой лилии» Поэт восклицает:

«Надеждой новою сияет *небосклон!* / Взошла моя заря в кармане *панталон*»<sup>47</sup>.

О «дряхлой спине», бегающих нервах и т.п. говорилось ранее в связи с Пшибышевским. Но в этих пассажах про-

<sup>47</sup> У Нарбута тучи разгуливают «на ходулях». Вообще же ироническое снижение неба (облака, ветра, души и т.д.) до «штанов» было уже привычным мотивом, вероятно, заданным Гейне («Сердитый ветер надел штаны»), хотя Маяковский сумел придать этой травестии драматическое звучание. Самую точную аналогию нашел Качис в «Уединенном» Розанова: «В вас мужского только...брюки». С другой стороны, еще у Семена Боброва появляются «чресла облаков» («Херсониада», 1804). Сопоставление души (сердца) с брюками мы найдем у футуриста С. Третьякова (многим образам и мотивам которого очень созвучны урбанистические картины Маяковского): «Сердце изношено, как синие брюки / Человека, который носит кирпичи» (1914). Далее очень сходная с манерой Маяковского — да и его предшественников вроде того же Пшибышевского — реализация метафоры сердце-здание: «И четко шагает гнев сухорукый / По пустому сердцу от угла к печи». См. также в книге Харджиева и Тренина. С. 78.

глядывает и влияние И. Северянина, столь экспансивно обруганного в поэме. Ср. угрожающе лязгающие двери в «Облаке» — и северянинское «как выстрел, шатнулись двери» (1912). Герой, сравнивающий себя с Везувием, штукатурка, рухнувшая от пляски нервов, даже реализованная метафора вулканического сердца отчетливо соотносимы с — правда, более тусклыми — стилистическими ходами Северянина: «Сердце, как Везувий, / Затряслось — и в раме два стекла / Дребезжали от его биения» (1909) — или «Сердце скорбью навеки вынется / Из своего гнездышка — <...> / Разбитое стекло в раме» (1914). Но наряду с этими уже общезнаменитыми приемами встречаются и непосредственные заимствования из Северянина, причем именно в антисеверянинском контексте. Ср. в начале второй главы «Облака»:

*«Никогда / ничего не хочу читать. / Книги? / Что книги?»*

И северянинские стихи:

*«Никогда ни о чем не хочу говорить»* (1910);

*«Не мне в бездушных книгах черпать / Для вдохновения  
ключи»* (1909).

Коллективистская фаустовская похвальба Маяковского: «Мы сами творцы в горящем гимне — / шуме фабрики и лаборатории» — как бы кубофутуристическая реплика на эгофутуристическую бравату Северянина: «Не мне расчет лабораторий». И когда Маяковский восклицает: «Я знаю — солнце померкло б, увидев / наших душ золотые россыпи!», то он лишь переводит на тот же коллективистский уровень нарциссизм своего соперника: «В моей душе такая россыпь / Сиянья, света и тепла» (хотя Маяковский тут одновременно подхватывает и близкую тему из стихотворения А. Белого «Солнце»: «Наши души — зеркала, / отражающие золото»).

Небеса предают не только Северянина, но и Маяковского, и если у первого сказано: «Лукавит солнце, как Пилат», то у второго «небо опять иудит / пригоршню обрызганных предательством звезд». В сущности, Маяковский нередко просто утрирует, гротескно нагнетает метафоры Северянина, сообщая им брутальный смысл. К примеру, там, где Северянин предается унылому сетованию о рутинной жизни (подслушанному у Боратынского: «На

что вы, дни?..» — и у французских и русских символистов с их идеей тягостной монотонности времени): «*Уйти. Куда? Все — среды, вторники <...> / В ад их дни!*» (1912) — Маяковский грезит о сладостно-кровожадной феерии: «*Идите! / Понедельники и вторники / окрасим кровью в праздники!*»

В ходе внутрифутуристической полемики Северянин, как известно, сам подсказал Маяковскому поэтический «кастет» («Они — возможники событий, / Где символом всех прав — кастет...»), которому тот вознамерился дать максимально широкое применение:

«Как вы смеее называться поэтом / и, серенький, чири-  
кать, как перепел! / Сегодня / надо / кастетом / кроиться миру  
в черепе!»

Между тем этот общий кастет только заменил собой другое орудие новой поэзии — кистень из очень популярного, доносившегося со всех эстрад, «Гусляра» Скитальца (1901):

«Песнь свободы не нравится вам. / Зазвенит она, словно  
кистень, / по пустым головам!»

Перспектива звонкого разбивания черепов, уже ранее увлекавшая футуристов, явно воодушевляла и Маяковского, ибо приведенную цитату из «Гусляра» он в том же 1915 году, когда было написано «Облако», включил в свою статью «Капля дегтя». Здесь он сетовал на то, что в аудиториях звучат «какие-то воробьиные истины вместо веселого звона графинов по пустым головам». В. Каменский, вспоминая о первой встрече с Маяковским, при которой он читал ему «Степана Разина», рассказывает, как бурно тот отреагировал на поэму: «Маяковский гремел: — Этот лапоть специально для бальмонтовских, северянинских парфюмерных девушек, а кистени для лысых голов их папаш!»<sup>48</sup>. Герой «Requiem aeternam» Пшибышевского кроиться в черепе — правда, собственном — предпочитает посредством совсем уж заурядного орудия: «Теперь я должен еще себя бить: *дубиной по черепу* так, чтобы осколки летели. Страшный удар по ламбовидному шву. Тогда затылочная кость отскочит и мозжечок освободится».

<sup>48</sup> Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 12.

В знаньевских кругах предпочтения, отдаваемые орудиям убийства перед лирикой, можно найти кроме Скитальца и у Черемнова в поэме «Красный корабль» (1906):

«Тогда удары мстящего кинжала / Земле нужней, чем песни о любви»<sup>49</sup>.

Религиозно-эротическая топка поэмы, как и следовало ожидать, наваяна Пшибышевским. Ср. у Маяковского мотив сексуальной евхаристии, отождествляющей тело с божественным Словом (именем любимой):

Мария, *ближе!* <...> / *Дай* твоих губ неисцветшую прелесть <...> / Тело твое просто прошу, / как просят христиане — / «хлеб наш насущный *даждь* нам днесь». / Мария — *дай!* / Мария! / *Имя твое* я боюсь забыть, / как поэт боится забыть / какое-то / в муках ночей рожденное *слово*, / *величи-ем* равное богу — <...> / Не хочешь! / *Ха!* —

и обращение к космической возлюбленной в прозаическом «стихотворении» Пшибышевского «Тоска»:

О, *дай* мне тот аккорд, который бы обнял всю твою мощь. *Дай мне то вселенское слово, то «да будет» первого дня создания*, в котором бы я мог *всю тебя высказать*<...>

Сильнее! *Ближе!* Страшнее! *Ха!* Кто же знает это *слово* <...>

*Дай* мне эту новую песнь

— Сильнее, *ближе!*

<...>

Аз есмь Господь Бог твой!

Определенные соответствия в эссе Пшибышевского «Памяти Юлия Словацкого» находит и кровавый страдальческий путь героя «Облака». Словацкий «бродит в крови», «истекая кровью», с истерзанным сердцем, повинуюсь «адской» воле Провидения<sup>50</sup>. У Маяковского «миллионном кровинком» устлан «след к дому» жестокого отца Бога. Но

<sup>49</sup> До 1917 года «Красный корабль», за исключением «Вступления», не публиковался, но Маяковский мог ознакомиться с ним в кратковременный период своей подпольной работы или же позднее при посредстве Горького.

<sup>50</sup> *Пшибышевский Ст.* Указ. соч. Т. VII. С. 19, 54—55.

текстуально к соответствующему фрагменту «Облака» ближе риторика Горького. Чуть выше в поэме сказано:

*«Кровью сердца дорогу радую».*

Ср. в горьковском «Человеке»:

*«Идет он, орошая кровью сердца свой трудный одинокий,  
гордый путь».*

Пример с «Человеком» Горького, открыто ориентированным на барочную архаику, напоминает о родственной жанровой установке «Облака», взывающей к традиции XVIII века (и, при ее посредстве, к гораздо более древним мифологическим конструкциям). Отмечу заодно два стилистических сигнала этой преемственности. У Маяковского говорится: «А в прожитой жизни / лишь *сотый апрель* есть». Ср. у Хераскова (стих. «Апрель»): «Едва ль не весь наш *век — апрель*».

*«Город дорогу мраком запер».*

Ср. у Востокова в «Богатырской повести» «Светлана и Мстислав» (1802):

*«Но страхом заперло дорогу», —*

стих, который прослеживается, в свою очередь, к ломоносовской оде на взятие Хотина:

*«Смущает мрак и страх дорогу».*

Мятеж против Бога и ангелов, вырастающий из земного восстания героя, тоже задан русской поэзией XVIII — начала XIX столетия, изображавшей, по почину Мильтона, вторжение бунтующих Гигантов на небо (Семен Бобров и др.). У Маяковского этот барочный сюжет инвертирован в духе революционного гностицизма, сплавившегося в «Облаке» и прочих ранних вещах с эпатажным индивидуализмом массовой культуры, который подпитывался вульгаризованным Ницше и романтическими сюжетами о богорочестве, заимствованными преимущественно у Гейне (Маяковский вообще выказал необычайную восприимчивость к его методу снижения романтических образов и



материализации метафор)<sup>51</sup>. Само пренебрежительное обращение к Богу:

«Хочешь? / Не хочешь? / Мотаешь головою, кудластый?»  
И ниже: «Я тоже ангел, я был им» —

интонационно подсказано, видимо, сходным обращением к Прорицателю, завершающим главу «Крик о помощи» в книге Ницше «Так говорил Заратустра»:

«Ты этому не веришь? Ты качаешь головой? Хорошо.  
Хорошо, старый медведь! Но и я прорицатель»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Влияние Гейне на пренебрежительно-богоборческие пассажи «Облака», а равно и на весь сюжет о травестированном контакте Маяковского с небожителями и т.п., — огромно. Ср. с «Облаком», «Мы» и рядом других текстов Маяковского такие сочинения Гейне, как «Сумерки богов», «Коронование», «Мне снился сон, что я Господь». Чаепитие Маяковского с солнцем подсказано, наряду с русскими источниками, также текстом Гейне — это его чаепитие с богиней Гамбурга Гаммонией в «Германии». Ср., помимо того, «Адище города» — и гейневский «Закат солнца» и т.д. К тем или иным сценам Гейне восходит целый ряд зарубежных, в т.ч. советско-патриотических стихов Маяковского (хотя в антиколониальной топике последнего угадывается и давняя отечественная традиция: ср., например, «Блек энд уайт» и стих. «Против сахара» Сем. Боброва). Я предпочитаю, однако, воздержаться от сколь-нибудь подробного рассмотрения обширной темы «Маяковский и Гейне», поскольку она, в общем, достаточно хорошо изучена Н. Харджиевым, М. Петровским, Л. Кацисом и другими исследователями.

<sup>52</sup> *Ницше Ф.* Избр. произведения [перепечатка издания 1900 г.]: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 198. Там же Заратустра обещает ему, что тот будет весело плясать под его песни, — ср. «ки-ка-пу» в «Облаке» и вообще всю, отмеченную Б. Янгфельдом, «тему “танца”, постоянно сопряженную в творчестве Маяковского с религиозными метафорами». См.: *Янгфельдт Б.* «Крикогубый Заратустра». Предварительные заметки о влиянии Ницше на молодого Маяковского // *De visu.* 1993. № 7 (8). С. 49. Эта статья, как подчеркивает сам автор, конечно же, охватывает далеко не все переклички такого рода и приглашает к дальнейшим разработкам. Как простейший пример того воздействия, какое оказал Ницше на раннего Маяковского, можно привлечь, среди прочего, тираду Ницше об ученых: «У них холодные, иссохшие глаза, перед ними всякая птица лежит ошпанной» (Там же. С. 229), — отразившуюся в «Гимне судьбе»: «Попал павлин оранжево-синий / под глаз его строгий, как пост, — / и вылинял моментально павлиний / великолепный хвост! // А возле Перу летали по прерии / птички такие — колибри; / судья поймал и пух и перья / бедной колибри выбрил». Но далее мы увидим, что некоторые отголоски Ницше пробиваются и у очень позднего Маяковского.

Парадоксальную аналогию разрушению рая в «Облаке», — проведенному затем с большей обстоятельностью в «Мистерии-Буфф», — дает, кроме того, популярнейший, усвоенный и церковной традицией, апокриф о разрушении Христом преисподней — с тем существенным различием, что схождение Христа во ад замещено здесь, так сказать, подвигами Васьки Буслаева в Небесном Иерусалиме.

«Эй, вы! / Небо! / Снимите шляпу! / Я иду! / Глухо. / Вселенная спит, / положив на лапу с клешнями звезд огромное ухо».

Как и в случае с голосом, «огромившим» мир в начале поэмы, в ее концовке угадывается соперничество с Богом (а не только brutальная борьба с Ним), выразившееся в стремлении узурпировать Его прерогативы. Небо, должествующее снять шляпу перед Маяковским, — реплика на «небеса», склоняющие голову перед праведником-боговидцем в державинском «Гимне Богу», насыщенном библейскими реминисценциями:

«Он пел — и к гласу толь священну / Главу, казалось, вознесенну / Вкруг холмы, горы и леса / И сами вышни небеса / С благоговением склонили / Все тшились ему внимать».

Но вселенная не внемлет Маяковскому, как внимала она Господу в Библии: «Слушайте, небеса, и внимай, земля, потому что Господь говорит» (Ис. 1:2).

Итак, мифологические элементы здесь налицо. Попытаемся теперь реконструировать их общую сюжетную подоплеку в поэзии Маяковского.

### Отказ от рода

Его персональная теогония почти изначально, как не раз указывали исследователи (Сталбергер и др.), принимает богоборческие формы. При этом леворадикально-религиозный эдипов комплекс приспособлен у него к собственной теофании.

Отец Маяковского, подвизающийся в разных, но всегда соотнесенных с небом и Богом — то есть Богом-Отцом — образах, обличается в истязании сына, который, со

своей стороны, к нему неизменно враждебен. В то же негативное семантическое поле вовлекается, по понятным футуристическим резонам, солнце, изображаемое нередко как всадник или возничий, либо замещающий их огненный конь — образы, апеллирующие к универсальной мифологии небесной колесницы, а равно и к библейскому мотиву Бога-всадника. Вдобавок этот солнечный конь прозрачно ассоциируется с другой универсальной мифологемой — библейским золотым тельцом: «Вот он. Жирен и рыж, / красным копытом грохнув о площадь, / въезжает по трупам крыш!» Ср. сближение злобного, глумящегося Бога с рыжеволосым солнцем во «Владимире Маяковского», причем «рыжесть» в обоих случаях, возможно, навеяна вышеупомянутым образом солнца-«рыжего дьявола» в «Матери» Горького. Но это и цвет сыновней крови, пролитой отцом: «Солнце! Отец мой! Сжался хоть ты и не мучай! / Это тобою пролитая кровь льется дорогою дольней!»; ср. в «Облаке»: «И когда мое количество лет / выпляшет до конца — миллионом кровинок устелется след / к дому моего отца» (реплика на евангельское «дом Отца Моего»). В других текстах тех же лет: «Думает небо — дай зашибу его!»; «Он — бог, а кричит о жестокой расплате <...> бросьте его!»; «Он — вор»; «Бог доволен. / Под небом в круче / измученный человек одичал и вымер. / Бог потирает ладони ручек. / Думает бог: погоди, Владимир!» В лучшем случае образ Бога или отца связывается с ненавистной Маяковскому старостью («Супишь седую бровь») и скукой: «Послушайте, господин бог! / Как вам не *скучно* / в облачный кисель / ежедневно обмакивать раздобревшие глаза!» Ср. в «Человеке» родного, земного отца, с которым он встречается там же, на небесах: «Раздражает. (Так же, как само небо «раздражало» ранее вознесшегося туда Маяковского. — М.В.) Какая *старому* мысль ясна? <...> / Папаша, / *мне скушно!* Мне скушно, папаша!» — и затем в «Нашем марше» (1917): «Видите, *скушно* звезд небу! / без него наши песни вьем». Мотив скучного неба получит развитие преимущественно в предсоветский и ранний советский период («Человек» и «Мистерия-Буфф»). Пока же небесам инкриминируются преимущественно палаческие черты: «петля облаков», «Млечный Путь, перекинутый виселицей»; «петлей на шею луч накинь!».

«Злоба апаша» и мстительная ненависть к «старью» найдет разрешение в целой серии текстов, рисующих Бого-, солнце- и отцеубийство: «Видишь, я нагибаюсь, / из-

за голенища достаю сапожный ножик <...> / Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски» («Облако») — и этот «ножик», нацеленный на Бога, — глумливая травестия более раннего романтического «кинжала»: «Слов иступленных вонзаю кинжал / в неба распухшего мякоть». Смакуется и перспектива сожжения, испепеления: «А мы — / не Корнеля с каким-то Расином — / отца — / предложи на старье меняться, — / мы / и его / обольем керосином / и в улицы пустим — для иллюминаций»<sup>53</sup> («Той стороне», 1918); «Стар — убивать. / На пепельницы черепа!» Уже на первых порах вводится мотив издевательского «ощипывания», посрамления Бога: «Арканом в небе поймали бога / и, ощипавши с улыбкой крысьей, / глумясь, тащили сквозь щель порога» — ср. утилизацию ангельских перьев в стихотворении «Мы». В других ранних стихах «с неба смотрит какая-то дрянь» — и потому оно ослепляется, становясь оксюморонным «безглазым василиском»; «у раненого солнца вытекал глаз». Вместе с солнцем ветшает и, значит, тоже заслуживает уничтожения «никому не нужная, дряблая луна» сгнившего символизма. Сентиментальный же вариант — прорыв к «заплаканному богу» для контакта, просьбы, жалобы («врывается к богу, боится, что опоздал») пройдет сложную трансформацию в советскую пору. Вместе с тем небо в принципе может семантически раздваиваться, если между ним и Богом, как это происходит уже в «Облаке», возникает какая-то конфронтация (бастующие облака — «белые рабочие») или если оно представляет собой объект, достаточно ценный для завоевания.

Показательно, что у раннего, дореволюционного Маяковского Иисусу Христу приписана зато скорее позитивная роль, тесно роднящая его с самим поэтом в общем противопоставлении сына тираническому Отцу. Упреждая дальнейшее изложение, стоит все же уточнить, что вселенский антагонист Маяковского отнюдь не сводим только к Богу-Отцу, чем предопределено немаловажное отличие его мифологии от леворадикального гностицизма и богоборчества, проникнутых чисто моралистическим пафосом, мечтой о вызволении Матери сыном, восстающим против отца.

<sup>53</sup> Только однажды, в стих. «Хвои», мотив родительской гибели все же отторгается, пробуждая в памяти автора давние детские страхи за отца-лесничего: «Как же в лес отпустите папу?»

Более того, взрез с гностико-леворадикальной традицией, лирический субъект Маяковского отказывается и от самой матери, как в принципе от любого кровного родства: «Бабушка с дедушкой. / Папа да мама. / Чинопочитанья проклятого тина». Субститут отречения — ослабление коммуникации с родителями. В общение с матерью герой вступает, как правило, в исключительных, экстремальных ситуациях, жалуясь ей и близким на свои страдания, но сам контакт дистанцирован: «Allo! / Кто говорит? / Мама?» Ей приписывается косноязычие, невнятность: «*Мама, громче!* <...> / Что вы *мямлите*, мама, мне? <...> *Ма-а-а-ма!*» Сходная утрата коммуникации, в виде глухоты, вменяется и покойному отцу, обитающему на небесах: «Рядом отец. / Такой же. / Только *на ухо больше туг*», — да и самой вселенной в концовке «Облака», заслоняющей от него свое звериное ухо.

В самом, казалось бы, сентиментальном контексте образ матери настойчиво ассоциируется со смертью: мать «белая, как на гробе глазет» — и, постоянно, с тем же испепеляющим огнем, которому в стихотворении «Той стороне» обобщенный герой Маяковского мечтает предать отца: ср. хотя бы симптоматическую связь матери и сестер с пожаром в «Облаке». В апокалиптическом стихотворении «Мы» мотив небесного сожжения заведомо дискредитированной — «одичавшей» — и уже созревшей для смерти («дряхлой») матери еще вытесняется: «*На костер разожженных созвездий / взвесь не позволю* мою одичавшую дряхлую мать». Однако в написанной тогда же трагедии «Владимир Маяковский» сожжение дряхлой матери и сестер — затерянных, утративших индивидуальность в мертвенно-безличной любви героя к миру — дано с большей определенностью:

«Я — поэт, / я разницу стер / между лицами своих и чужих. / В гное моргов искал сестер. / Целовал узорно больных. / А сегодня / *на желтый костер*, / спрятав глубже слезы морей, / *я взведу* и стыд сестер, / и морщины седых *матерей*».

Презираемый автором-героем Обыкновенный молодой человек (которому еще предстоит превратиться в политического Пьеро — избиваемого всеми соглашателя из «Мистерии-Буфф») как бы разглашает здесь невысказанный, огражденный завесой тропов (невнятные «слезы морей») смысл этой метафоры: «Господа, господ, / скажите ско-

рей: / это здесь хотят *сжечь матерей?*» — и далее (под Достоевского): «У меня есть Сонечка сестра! <...> Милые! / Не лейте кровь! / Дорогие, / не надо костра!» Более гуманный вариант сыновних чувств: «Мамаша! Вытряхивайтесь из шубы беличьей!»

Параллельно разворачивается мотив замены, поисков другой матери: «У меня есть мама на васильковых обоях!» («Несколько слов о моей маме» в цикле «Я!»; «В богадельнях идущих веков, / может быть, мать мне сыщется» («От усталости»; сестрой в том же стихотворении объявлена земля).

Вся эта тема принципиальной безродности обретет итоговое выражение в «Про это», где появится образ «всехных родителей»: «Не вы — не мама Альсандра Альсеевна. / Вселенная вся семьею засеяна». Пока же попытка теогонии разрешается недоумением героя, застывающего, на манер Пшибышевского, в титаническом одиночестве: «В какой ночи, бредовой, / недужной, / какими Голиафами я зачат — / такой большой и такой ненужный?»; «А такому, / как я, / ткнуться куда? / *Где для меня уготовано логово?*» («Себе, любимому, посвящает эти строки автор»); «ширь, / бездомного / снова лоном своим прими! / Небо какое теперь? / Звезде какой?» («Человек»). Декларируя свою космическую бездомность, Маяковский снова вступает в соперничество с библейским Богом: «*Так говорит Господь: небо — престол Мой, а небеса — подножие ног Моих, где же построите вы дом для Меня, и где место покоя Моего?*» (Ис. 66:1). Но бесприютность героя корреспондирует, кроме того, с евангельским образом: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где поклонить голову» (Мф. 8:20).

## Детоубийство

Отказ от дома, от рода и преемственности поколений необходимо влечет за собой вражду к детям как монотонной редупликации обыденности<sup>54</sup>: «Вытелятся и вытянутся какие-то дети, / мальчики-бухгалтеры, девочки-помощницы, те и те / будут потеть, как потели эти»; «Дети, / вы еще / остались. / Ничего. Подрастете. / Скоро / в жиденьком кулачонке зажмите кнутовище, / матерною руганью

<sup>54</sup> См.: *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 22–23.

потрясая город». К продуцированию уродства низводится само деторождение: «От страсти извозчика и разговорчивой прачки / невзрачный детеныш в результате вытек»; «Пусть в сале совсем потонут зрачки — / все равно их зря отец твой выделал»; «А дети твои у тебя на брюхе / будут играть в крокет». Деторождение — смиренный удел жалко протестующего Обыкновенного молодого человека: «У меня жена есть, / скоро родит сына или дочку, / а вы — говорите гадости».

Логическим итогом подобного отношения к детям станет стимулированный вышеупомянутой авангардистской риторикой навязчивый мотив детоубийства, которое порой довольно неуклюже маскируется под трагическое жертвоприношение: «Это я, Маяковский, / подножию идола / нес / обезглавленного младенца»; «Я люблю смотреть, как умирают дети» (Ср. характерный ассоциативный ход: «Смотрит, / как смотрит дитя на скелет».) «Пустяки! / Сын умирает. / Не тяжко»; «И нечего смеяться! / У меня братец есть маленький; — / вы придете и будете жевать его кости». Налицествует и привычный мотив сожжения: «Обгорелые фигурки слов и чисел, / как дети из горящего здания».

Между тем эта ненависть — и, возможно, даже ревность — к детям как объекту всеобщей любви и олицетворению будущего, по замечанию Якобсона, неизбежно вступала в конфликт с футуристическими грезами Маяковского о грядущем рае, населенном «капельными» девочками и мальчиками. Однако в этот Эдем они допускались лишь как духовные чада самого Маяковского.

В советское время на детей тоже спроецируется манихейское раздвоение мира, и тогда положительные отпрыски пролетариата станут объектом поощрительной дидактики Маяковского (довольно прибыльной для автора); зато мотив детоубийства и мучительства, получив идеологическую санкцию, сосредоточится на буржуазных «толстых Петях», подлежащих классовому истреблению. По заряду дегуманизации эти советские стихи сопоставимы разве что с нацистской пропагандой, которая предваряла поголовное уничтожение евреев. Ср. встречу милиционера с буржуазным антигероем «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» (1925): «Беспорядки! / Суший яд — дети этих буржуют! / Образина милая, / как твоя фамилия? — / Петя стал белей, чем гусь: / Петр Буржуйчиков зовусь. / — Где живешь, мальчишка гадкий? / На

Собачьей площадке. — / Собеседник Петю взял, вчетверо перевязал, / затянул покрепче узел, / поплевал ему на пузо <...> Две / на зад / наклеил марки, / а на нос — не зря ж торчать! — / сургучовую печать. / Сунул Петю / за щеку / почтовому ящику. / Щелка узкая в железе, / Петя толст — пищит, да лезет. / — Уважаемый папаша, / получайте / чадо ваше!» (Это «сунул Петю за щеку» — как бы механизированный вариант того «жевания», пожирания ребенка, которое упомянуто во «Владимире Маяковском»<sup>55</sup>.)

Другие строки из того же стихотворения — «Дрянь и Петя, / и родители: / общий вид их отвратителен» — дают, пожалуй, адекватное представление об отношении Маяковского к теме рода вообще. По сути, это ненависть к темпоральному течению жизни с ее чередованием рождений и смерти, а еще точнее — ненависть к самой жизни, позднее обличаемой под псевдонимом «быта».

### Рождающий и убиваемый Хронос

В литературе часто отмечается устойчивая вражда Маяковского (и всего русского футуризма) к времени<sup>56</sup>. Действительно, время обычно выступает у него как некая страшная сила, соотносимая с мучительством и убийством: «Полночь, с ножом мечась, догнала, зарезала»; «упал двенадцатый час, как с плахи голова казненного»; «секиры зари»; «дни, жуткие, как штыков остря»; «дневное иго»; «часы нависали как грубая брань» (в тех же строках часы соотнесены с небом-каннибалом).

Однако очень важно уточнить, что время принимает на себя и миссию зачатия — «напряженный, как совокупление, / не дыша / остановился миг» — то есть родительские функции, причем с матерью-временем связывается образ старухи как *рождающей смерти*: это все та же мать из «богадельни веков», «дряхлая мать» из стихотворения «Мы», «старуха-жизнь — / усопшего смеха мать» из «Чудовищных похорон», «седые матери» из «Владимира Ма-

<sup>55</sup> Обстоятельный разбор этого текста см. в работе М. Петровского «Сказка-митинг, сказка-плакат». — *Петровский М.* Книжки нашего детства. М., 1986.

<sup>56</sup> См. прежде всего: *Поморска К.* Маяковский и время (к хронотопическому мифу русского авангарда).



яковского»; ср. там же: «Сейчас *родила старуха время / огромный / криворотый мятеж!*» — и «криворотый» трансформируется в самого Маяковского-бунтаря, «крикогубого Заратустру» из «Облака».

В своей родительской ипостаси время, естественно, подключается к тому же негативному семантическому полю, что и космический Отец — Бог и Солнце, и без того наделенные у Маяковского темпоральной символикой. Ср. параллелизм всех этих рядов в переходе от Солнца к «времени-богомазу» в «Я!»: «Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай! <...> Время! Хоть ты, хромой богомаз, / лик намалюй мой в божницу уродца века! / Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека!»

Одноглазый лик в божнице времени безошибочно ассоциируется с иконографическим изображением Бога как Всевидящего Ока. Но у Маяковского это уже страдающее полузрячее божество, которому в других стихах соответствуют небесный «безглазый василиск» и солнце с вытекающим глазом и которое здесь отождествлено с самим поэтом как эманацией страшного, хромого и хтонического Хроноса: «Из меня / слепым Виём / время орет»<sup>57</sup>. — Ср.: «Кто-то из меня вырывается упрямо». Если связать этот образ поэта как проекции или порождения времени с навязчивым мотивом отцеубийства (=солнцеубийства), то мы получим новую вариацию допотопного мифа о Хроносе (Кроносе)-Сатурне, сражаемом собственным сыном.

В этом мифологическом ключе переосмысляются у Маяковского обе функции времени — родительская и истребительная. Смерть самого Хроноса есть рождение бессмертия, вечности:

«Дай им, / заплесневевшим в радости, / скорой *смерти времени*, / чтоб стали дети, должны подрасти, / *мальчики — отцы, / девочки — забеременели.* / И новым рожденным дай образы пылливой сединой волхвов, / и придут они — / и будут детей крестить именами моих стихов» («Облако в штанах»).

<sup>57</sup> В. Иванов указал на архаическое происхождение как данного — гоголевского, так и других увечных образов Маяковского, проследив их к мифологическому «гротескному телу»: *Иванов Вяч. Вс.* Об одной параллели к гоголевскому Вию // Труды по знаковым системам. Т. V. Тарту, 1973. С. 139—141. О связи Вия с Богом-Всевидящим Оком (чрезвычайно значимой как раз в данном контексте Маяковского) см. выше в моей статье «Путешествие в Египет: опыт истолкования гоголевского “Вия”».

Побеждая время, стих Маяковского устремляется в «бессмертие, которое, громыхая по всем векам, / коленопреклоненных соберет мировое вече» — подобно тому, как на закате его жизненного пути, в «Во весь голос», тот же грохочущий стих «трудом громаду лет прорвет», чтобы оглушить коммунистических потомков. Грядущая слава не подлежит сомнению: «Меня, / сегодняшнего рыжего, / профессора разучат до последних нот; / как, / когда, / где явлен». Но уже теперь он подумывает и о физическом воскрешении (будто пародирующем воскресение Христова): «Убете, / похороните — / выроюсь». Так или иначе, его царство — в грядущем, заменившем собою «будущий век» христианских упований.

### Добро и зло

Его манихейское сознание парадоксально отмечено довольно стойким равнодушием к собственно-этической стороне дихотомий, к тому, «что такое хорошо и что такое плохо»: «Давайте — знаете — / устроимте карусель / на дереве изучения добра и зла!» — в чем я нахожу симптоматическую реминисценцию из Ницше: «Существует старая мечта, она называется добром и злом. Вокруг прорицателей и астрологов вращалось до сих пор колесо этой мечты» («Так говорил Заратустра». Глава «О старых и новых скрижалях»)<sup>58</sup>. За вычетом антивоенных текстов, добро и зло у раннего Маяковского лишены всякого самостоятельного значения: это рабочие фикции, ходули, на которых попеременно выплясывает головокружительный танец главный герой футуристического аттракциона. В конечном итоге на данной стадии «добро» и «зло» производны от эгоцентрической установки: первое — то, что импонирует Маяковскому, второе — то, что его «раздражает», бесит («Не нравится он мне очень») или же деспотически угнетает. Его поэтический мир, при всей своей мотивно-стилистической ориентации на Библию, изначально заперделен по отношению к библейским нравственным нормам: «Авелем называйте нас / или Каином, / разница какая нам! / Будущее наступило! / Будущее победитель!» (правда, в данном, более позднем контексте реальное предпочтение, в русле леворадикального гностицизма, отдается

<sup>58</sup> Ницше Ф. Указ. соч. С. 164.

именно Каину, который зато выступает как носитель подлинного добра).

Этот этический релятивизм тем более примечателен, что огромная часть его литературной продукции будет посвящена как раз моралистическому резонерству, лишний раз демонстрирующему прямую зависимость Маяковского от традиции XVIII века и опосредованную — от средневековых жанров. Между тем объекты его инвектив по большей части просто варьируются в прямой или обратной зависимости от господствующей социальной нормы и сопутствующих настроений, на раннем этапе то подчиняясь их басенному влиянию («Гимн взятке» и пр.), то вступая с ними в эпатажную полемику («Теплое слово кое-каким порокам» и др.). В советский период реализуется отвергаемый ранее позитивный потенциал этих тем, и многие из осмеянных им дидактических ценностей он будет тогда воспевать с замечательным однообразием и усердием.

Вместе с тем уже в «Войне и мире» декларируется альтруистическая установка, проникающая затем, с надлежащими классовыми ограничениями, во все его утопические картины советского периода. Примечательно все же, что, воспевая в поэме «Про это» новую, социалистическую любовь посредством знаменитой платоновско-шиллеровской триады — «Эта тема придет, / велит: — *Истина!* <...> / Эта тема придет, / велит: — *Красота!*», — он опустил ее третий элемент — *Добро*.

За пределами утопических мечтаний добро будет прагматически совпадать с пропагандистскими установками «генеральной линии», а зло — со всем, отличным от таковой, как, впрочем, и от левовской эстетики Маяковского.

### Космический двойник

Все, что говорилось выше о вселенском противнике Маяковского — его небесном Отце (Времени, Солнце), — следует скорректировать за счет соответствующей двупланности этого персонажа, соединяющего в себе, как у Пшибышевского, библейского Бога с дьяволом, космический верх — и низ. К примеру, во «Флейте-позвоночнике» этот «*всевышний инквизитор*» и «*небесный Гофман*» показан в качестве повелителя «пекловых глубин», откуда он «выво-

дит» столь же inferнальную возлюбленную героя: «Если вдруг подкрасться к двери спаленной, / перекрестить над вами стеганье одеялово, / знаю — / запахнет шерстью паленой, / и серой издымится тело дьявола». В следующей строфе демоническая героиня превращается в павшего ангела, плененного юдольной суетой: «Твоя останется. / Тряпок нашей ей, / робкие крылья в шелках зажирили б» (а завершается вся эта сакрально-сатанинская линия распятием самого богоборца «гвоздями слов»). В «Воине и мире» неразличимы «боги» (они же «огневержец» и «победоносец», которого надо задушить) и их мнимый антипод: «А над всем этим / дьявол / зарево зевот дымит».

Красноречивым подтверждением этой взаимообратимости и взаимозаменяемости служит то обстоятельство, что, например, в «Мистерии-Буфф» ад и рай помещаются в общем — небесном — пространстве (ср. пространственное различение ада и рая в языческом фольклоре<sup>59</sup>) и обладают — как и в других текстах Маяковского — примерно одинаковой — сугубо негативной ценностью, вдобавок не очень значительной.

Так называемое богоборчество Маяковского заметно ослабляется и ввиду его элементарного сенсуализма, побуждающего «мясного человека» вообще относиться с заведомым пренебрежением к «зализанной глади» пустого неба и его бесплотным обитателям — бесплотным до того, что, поднявшись на небеса, герой «Человека» обнаруживает там разве что ангелов, но не самого Бога, как бы окончательно растаявшего в своем спиритуальном небытии.

Настоящий конфликт с миром лежит в другой плоскости, более доступной и вещественно убедительной для его архаического мифотворчества. Космический враг Маяковского в «Человеке» — некий Повелитель Всего — наделен непосредственно-осязаемой плотской и социальной властью. Он алчен, прожорлив и похотлив; Бог («его проворный повар») и черт, тождественные между собой, — только условные обозначения или, по Якобсону, «эпизодические облики-маски» его реального, хотя и безымянного всемогущества (прослеживаемого к мифологеме Вавилона — города «плясавиц» и земных соблазнов): «Их тот

<sup>59</sup> См.: *Успенский Б.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 144—147.

же лысый / невидимый водит, / главный танцмейстер земного канкана. / То в виде идеи, / то черта вроде, / то богом сияет, за облако канув».

Как всегда в таких случаях, речь идет о двойнике Маяковского<sup>60</sup>. Повелитель Всего, будучи антиподом столь же всеобъемлющего и вездесущего поэта, словно вбирает в свой облик и мечты последнего о грядущем великолепии: «Нежнейшие горошинки на тонких чулках его. / Штанов франтовских восхитительны полосы. / Галстук, выпестренный ахово, / с шеищи по глобусу пуза расползся». Противник наделен той фантазмагорической гардеробной роскошью, о которой мечтает, вслед за помпезными героями Пшибышевского, сам Маяковский («Невероятно себя нарядив, / пройду по земле, чтоб нравился и жегся») и которая затем найдет более будничное, советско-буржуазное воплощение в известной любви Маяковского к костюмам и галстукам из магазина «Старая Англия» и прочим атрибутам большевистской *dolce vita*.

Прямой предшественник Повелителя Всего и его «порвального повара», Бога, — «желудок в панаме» из «Гимна обеду», готовый фабриковать консервы даже из звезд. Его космическое обжорство — теософского происхождения, как и космический голод Маяковского, грезящего о поглощении ненавистного хроноса и пространств: «На тарелках зализанных зал / будем жрать тебя, мясо, век». В ответ на обвинение: «Вы все хотите съесть!» — герой трагедии раздражается тирадой в духе бурлюковско-тарасовской гастрономии: «Если б вы так, как я, голодали, — / дали / востока и запада / вы бы глодали, / как гложут кость небосвода / заводов копченые рожи!» («Владимир Маяковский»).

В стихотворении «Мое к этому отношение (Гимн еще почтее)» обжора, отвратительный Маяковскому, тоже разбухает в некоего самодовольного вселенского идола, блаженно любующегося своими владениями: «Кони ли, цокая, по асфальту мчатся, / шарканье пешеходов ли подвернется под взгляд ему, / а ему все кажется: «Цаца! Цаца» — / кричат ему, и все ему нравится, проклятому!» Но о той же

<sup>60</sup> Ср. замечания Карабчиевского: «Поразительно, до какой степени ведущие пародийные персонажи Маяковского похожи на него самого»; «Все его положительные персонажи выглядят как двойники отрицательных». *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 113, 114. Ср.: *Шенгели Г.* Указ. соч. С. 25; *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 10; *Поморска К.* Маяковский и время. С. 352.

утопии мечтает инфантильный эротоман из «Облака» — сам Маяковский: «Вся земля поляжет женщиной, / заерзает мясами, хотя отдаться, / вещи оживут — губы вещины засюсюкают: / “цаца, цаца, цаца!”»

Итак, Бог как чисто спиритуальное понятие, слитый со столь же малоэффективным евангельским Сатаной, вскоре после «Флейты», и особенно в советский период, выступает лишь как некая условная замена, в лучшем случае, псевдоним иной, более материальной силы, воплощающей в себе космический фатум, иго ненавистного времени, капитализм (олицетворяемый, например, рыжим и солнечным идолом — Вильсоном в «150 000 000», у которого Бог всего лишь чистит флюгер), «быт» и т.д. Иначе говоря, хотя демонизация Бога-Отца у Маяковского носит безусловно гностическое происхождение, она вытесняется более релевантным противопоставлением космического Повелителя Всего и столь же грандиозного героя — как самого Маяковского, так и, позднее, его массовидных союзников в образе России, рабочего класса, партии.

Пренебрежением к христианской метафизике, полностью поглощаемой «физикой», презрительным отождествлением обоих небесных противников в русле их общего бессилия перед лицом титанического и глумливого героя и определяется некоторое индивидуальное отличие богохульств Маяковского — подновленных затем советским атеизмом — от той культурной среды, в которой они вызревали: от гностико-прометеевского богоборчества Пшибышевского, народнической риторики, ранней пролетарской поэзии или «Знания». Но сама конфронтация Маяковского с вселенским врагом, подвигающимся под сакральными и демоническими личинами, черпает вдохновение и собирает свой глоссарий все же именно в леворадикально-гностической традиции, сохраняя непреходящую зависимость от последней. И именно из горьковской религиозной антропологии<sup>61</sup>, из культа революционного человекобожия («Человек», «На дне», «Мать») заимствует Маяковский в 1915—1917 годах, то есть в годы сближения с Горьким, культ Человека, который на первых порах отождествится с самим поэтом, потом — с его героями и, наконец, с Лениным.

<sup>61</sup> На ее значение для Маяковского указывал Оцуп, см.: Оцуп Н. Мир Владимира Маяковского // Оцуп Н. Современники. Нью-Йорк, 1986. С. 259.

### Пришедший сам

Слагая самому себе библейские гимны, Маяковский изначально одержим заботой о манифестации собственной личности, несущей ошеломленному миру благую весть — самое себя: «Как же себя мне не петь, / если весь я — / сплошная невидаль, / если каждое движение мое — / огромное, неизъяснимое чудо!» («Человек»). Здесь средоточие его мифологии, в которой вычленяются три функции или сферы действий героя: страдальческая, разрушительная и, наконец, созидательная. Их постоянная взаимосвязь определяется общей словотворческой миссией Маяковского, олицетворяющего новый Логос — «слово, величием равное богу», как по другому, хотя и близкому, поводу сказано в «Облаке». Эта теофания побуждает вспомнить о «Requiem aeternam» — герой Пшибышевского, упреждая амбиции футуристов, объявляет свой зиждательный творческий дух «воплощенным Словом Иоанна, которое стало телом»; «И вот я становлюсь воплощением Логоса»<sup>62</sup>.

В религиозно-материалистической системе Маяковского, всегда устремленной к чувственному уплотнению духовных ценностей, Слово воплощается в самом голосе поэта. Собственно говоря, голос Маяковского — это тот же Логос, только очень громкий: «мир огромяв мощью голоса» — и т.д., вплоть до предсмертного «Во весь голос». В стихотворении «Себе, любимому...» (1916) упомянутая ранее конкуренция с Богом — обладателем громового голоса вступает в новую фазу. В 28-м псалме сказано:

«Глас Господень над водами; Бог славы возгремел <...> Глас Господа сокрушает кедры <...> и заставляет их скакать подобно тельцу, Ливан и Сирион — подобно молодому единорогу. Глас Господа высекает пламень огня. Глас Господа потрясает пустыню <...> разрешает от бремени ланей и обнажает леса» (3—9); в книге Иова: «Слушайте, слушайте голос Его и гром, исходящий из уст Его. Под всем небом раскат Его, и блистанье его до краев земли<...> Дивно гремит Бог гласом Своим, и делает дела великие, для нас непостижимые» (37:1—3, 5).

Обыгрывая библейские тексты, Маяковский заявляет, по сути, свое превосходство над Всевышним, претендуя на еще более впечатляющие акустические эффекты:

<sup>62</sup> Пшибышевский Ст. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 74, 89.

«О, если б был я / тихий, / как гром, — / ныл бы, / дрожью  
объял бы земли одряхлевший скит. / Я, / если всей его  
мощью / выреву голос огромный, — / кометы заломят дро-  
жащие руки, / бросятся вниз с тоски».

Даже в «Войне и мире», где превалирует новая, гуманистическая тема самопожертвования героя, призвание Маяковского в качестве Спасителя обусловлено самим его голосом: «Сегодня ликую! (Ср. церковное: «Исайе, ликуй!» — *М.В.*) <...> / Единственный человечий, / среди воя, / среди визга, / голос / подьемлю днесь».

Само собой, это персонифицированное слово есть новый Иисус, «голгофник оплеванный» (либо, на худой конец, его предтеча или апостол), обрекаемый жестоким Отцом и миром на крестные муки. Однако страдания, как правило, компенсируются свирепым возмездием. Мятежный Сын мечтает посрамить и сокрушить своих врагов, отобрать у них все достояние мира либо разрушить последний, чтобы выстроить собственную, совершенную футуристическую вселенную, залитую, вместо солнечного и лунного, электрическим светом оживших вещей («Владимир Маяковский»). Даже если битва проиграна, распятого титана ожидает прижизненный или посмертный триумф.

Начиная с 1913 года появляется подсказанный отчасти Пшибышевским мотив щедрого одаривания косного и скудоумного человечества акустическими сокровищами, хотя порой они снижаются до эпатирующих «стихов, веселых, как би-ба-бо (звучит как реплика на хлебниковское «бобэоби». — *М.В.*), острых и нужных, как зубочистки», — но эти заведомо ненужные острые «зубочистки» уже задают дальнейшую эволюцию его стиха до полезного инструмента, а также орудия и оружия — «кинжала слов»; семантика острого, пронзающего свяжет их в советский период с пером-штыком или с «отточенными пиками» рифм; слово, во вкусе 20-х годов, станет бомбой, пушками, пулей, ядовитым газом и т.п., и семантика эта прослеживается к библейскому и новозаветному *слову-мечу Господню* (Ис. 11:4; Фес. 2:8; Откр. 1:16 и 2:16), при всех поправках на пушкинское и прочее посредство.

И напротив — стихи сами могут изображаться в качестве олицетворенной жертвы, сами становятся мишенью для чужого оружия: «Всеми пиками истыканная грудь, / всеми газами свороченное лицо, / всеми артиллериями громимая цитадель головы — / каждое мое четверости-



шие». Короче, Слово распинается: «На кресте из смеха / распят замученный крик» — либо само распинает своего создателя — Маяковского: «Видите, гвоздями слов / прибит / к бумаге я».

### Богодьявол

Но мученичество и мучительство всегда взаимообратимы у Маяковского, и новый Спаситель с изумительной непринужденностью вживается в роль утрированно-ветхозаветного мстителя («Око за око!») или же просто палача. Так в его поэзии возникает невиданный дотоле образ — образ Христа-мясника, вздымающего «окровавленные туши лабазников» («Облако в штанах»). Между его Христом и Антихристом нет ощутимой границы, и первый стремительно преобразается во второго — в согласии и с общедекадентским нищезанятием, и с риторикой «Requiem aeternam»:

«Я — высший синтез Христа и Сатаны, я сам возвожу себя на гору, сам искушаю себя <...> Я — вдохновенный мистик и жрец Сатаны, который с одинаковой усмешкой вещает светлые слова и одновременно изрыгает самые кощунственные непристойности»<sup>63</sup>.

В одном случае Маяковский требует «намалевать» в божнице свой собственный лик, в другом, — сам подвизаясь в ампула нового богомаза, собирается запечатлеть на иконе, вместо Бога, демонического героя, проклятого церковью (но зато любезного сердцу неонародников и В. Каменского): «Я возьму / намалюю / на царские врата / на божьем лике / лик Разина». И именно анафема объявляется благовествованием Маяковского: «Солнце! Лучи не кинь! / Сохните, реки, жажду утолить не дав ему (Человеку. — *М.В.*), — / чтоб тысячами рождались мои ученики трубить с площадей анафему! <...> / в черных душах убийц и анархистов / зажгусь кровавым видением!» (1916).

Отсюда, понятно, недалеко и до столь модной тогда черной мессы — перевернутой литургии. Уже в 1913 году

<sup>63</sup> Там же. С. 78. Ср. стилистику «тринадцатого апостола» в «Облаке»: «Каждое слово, / даже шутка, / которые изрыгает обгорающим ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного дома».

в трагедии «Владимир Маяковский» он воспеваает некие оргиастические радения, вроде тех, что вменялись хлыстам: «Идем, — / где за святость / распяли пророка, / тела отдадим раздетому плясу, / на черном граните греха и порока / поставим памятник красному мясу» (ср. известное теософское изображение Дьявола, восседающего на черном кубе, в картах Таро).

В «Облаке» генеалогия Маяковского тоже сочетает в себе сакральные черты «голгофника» с образом павшего ангела — «Я тоже ангел, я был им», — ставшего мятежным демоном и богоубийцей. Ср. в «Человеке»: «Пойте теперь / о новом — пойте — Демоне / в американском пиджаке / и блеске желтых ботинок» — и там же развивается романтический мотив земного заточения павшего или плененного ангела: «Загнанный в земной загон, / влачу земное иго я <...> / Я в плену! Нет мне выкупа! Оковала земля окающая».

Он, несомненно, отдавал себе отчет в амбивалентности своей религиозной риторики, когда в 1916 году, упреждая грядущего исследователя (и на всякий случай обзывая его, в свойственной ему манере, «лобастым идиотом»), подсказывал тому мысль о Маяковском как «богодьяволе»; более того, мнение «идиота» разделяет и читательская «толпа»: «облысевшую голову разрисует она / в рога или в сияния» — впрочем, разница между тем и другим мало занимает Маяковского (вряд ли он знал, что в библейском оригинале «рога» и «лучи» обозначаются одним и тем же словом).

Здесь снова вскрывается четкое соответствие между ним и его столь же двупланым антагонистом — «лысым танцмейстером» земного канкана (кстати, и сам этот развратный канкан в «Человеке» — лишь враждебная версия «ки-ка-пу», предлагаемого Маяковским небожителям в «Облаке»).

В амбивалентности отношения любви и вражды (жертвой которой предстает он уже в амплуа Христа) вступает с Маяковским все человечество. Важнее всего именно интенсивность этого контакта, педалирующая невероятную яркость, абсолютную уникальность Маяковского, вне зависимости от того, зывают ли к нему или столь же восхищенно его отвергают: «И только / по дамам прокатывается: «Ах, / какой прекрасный мерзавец!». Главное — выделенность, изначально бросающая вызов: «А вы могли бы?»; «А себя, как я, вывернуть не можете»; «Хотите, /

новое выдумать могу / животное? / Будет ходить двухвостое или треногое». Я нахожу тут такое же, как и ранее, состязание с Богом, ибо этот оборот — «а вы могли бы?» — в данном контексте тоже подсказан Маяковскому Библией, а именно книгой Иова, столь излюбленной русскими поэтами XVIII века:

«*Можешь ли ты*, — вопрошает Творец Иова, — связать узы Хима и разрешить узы Кесиль? *Можешь ли* выводить созвездия <...> *Можешь ли* возвысить голос твой к облакам <...> Вот бегемот, которого я сотворил, как и тебя <...> Поворачивает хвостом своим, как кедром <...> Ноги у него — как медные трубы <...> *Можешь ли* ты удою вытащить левиафана <...> И отвечал Иов Господу, и сказал «Знаю, что *Ты все можешь*» (38:31–32, 34; 40:10, 12–13, 20; 42:1).

Маяковский вновь, как видим, претендует на должность всевышнего чудотворца, предлагая, взамен библейского «бегемота» и пр., сотворить новое, более диковинное животное.

## Эрос

Женщины закидывают поэта улыбками, сифилитики устилают ему путь цветами, а проститутки поднимают Маяковского на руках, «как святыню», и показывают «богу в свое оправдание». Безумцы, грешники и блудницы из Евангелия — вот почитатели этого «Исайи публичных домов» (Чуковский); его царство — городские низы и вся земля, низведенная до той же блудницы: «Все эти, провалившиеся носами, знают: / я — ваш поэт». Вместо завета «Плодитесь и размножайтесь» и христианского «Бог есть любовь» гремит призыв к немислимому эросу: «Влюбляйтесь под небом харчевен в фаянсовых чайников маки!» Городская жизнь, начиная уже со стихов 1912 года, дана как сплошная оргия, в которую вовлекаются небо и земля, вся вселенная: «лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок»; «вулканы-бедра за льдами платий, / колосья груди для жатвы спелы» (это уже какая-то преломленная через Бальмонта «Песнь песней» Маяковского); «ночь излюбилась, похабна и пьяна»; «И еще не успеет / ночь, арапка, / лечь, продажная, / в от- / дых, / в тень, — / на нее раскаленную тушу вскарабкал /

новый, грядущий день»; «улица провалилась, как нос сифилитика. / Река — сладострастье, растекшееся в слюни. / Отбросив белье до последнего листика, / сады похабно развалились в июне». В феерии этого порнографического анимизма — отвечающего, впрочем, духу эпохи — совокупляются даже газовые фонари («Похотливо влазил рожок на рожок»), даже корабли («Порт», 1912; «Военно-морская любовь», 1915).

Сексуально-урбанистическая утопия приглашает к себе своего глашатая и творца: «И заывают <...> / зрочки малеванных афиш»; «платья зовущие лапы»; «зовы новых губ». (Спустя несколько лет, в «Облаке», подчеркивается как раз противодействие: «Как в заживевшее ухо втиснуть им тихое слово?» Важна, опять-таки, напряженность взаимной агрессии.)

Только в «Человеке» сексуальная экспансия трансформируется в столь же безбрежную христианско-романтическую любовь à la Шибышевский, а спустя несколько лет, в «150 000 000» и особенно в «Про это», — в некий одухотворенный вселенский эрос (поданный в последней из этих поэм, по наблюдениям Кациса, с опорой на розановскую трактовку «Сна смешного человека» и других текстов Достоевского)<sup>64</sup>. В поэме «Война и мир», предшествующей «Человеку», оргиастическое наваждение даже сурово, по-библейски, осуждается Маяковским, который здесь инкриминирует стихию похоти греховному миру, оставляя за собой право на высокую лирику того же трагического типа, что дана в «Облаке» и «Флейте».

Но и в эту пору всеядная любовь Маяковского, наделенного, по выражению Шенгели, «душой люмпен-мещанина», сплошь и рядом возвращается в ту самую элементарную исходную фазу «публичных домов», откуда она вырастает, и тогда взамен отвергнутой лирики эрос принимает эпатажно плотское выражение, адресуется к «людям из мяса», «женщинам, любящим мясо» Маяковского: «А сами сквозь город, иссохший, как Онания, / с толпой фонарей, желтолицых, как скопцы, / голодным самкам накормим желанья, / поросшие шерстью красавцы-самцы!» («Гимн здоровью»); «Теперь — / клянусь моей языческой силою! — / дайте / любую красивую, / юную, —

<sup>64</sup> Кацис Л. Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это»). Указ. соч. Там же (С. 54—55) — о влиянии на поэму платоновского диалога «Федр» в подаче Розанова.

/ души не растрachu, / изнасилую / и в сердце насмешку плюну ей! / Око за око!» («Ко всему», 1916). Здесь изнасилование мотивировано неверием в любовь и мезтью за измену; но во «Владимире Маяковском» та же брутальность, направленная на весь космос — тот самый, с которым он в других стихах вступает в брак, — вытекает как раз из романтической гиперболизации и безмерной экспансии любовного чувства: «Если б вы так, как я, любили, / вы бы убили любовь / или лобное место нашли / и растлили б / шершавое потное небо / и молочно-невинные звезды»<sup>65</sup>.

### Разрушитель, Протей, Демиург

Христианско-жертвенный аспект его личности<sup>66</sup>, одержимой идеей самоуничтожения, напрямую сливается с истребительной агрессией. Деформация и мира и самого Маяковского («вот — я, / весь боль и ушиб») достигается в его поэзии одинаковыми средствами — растягиванием, телесным разрушением того и другого, их истязанием и расчленением: «Человек с растянутым лицом», вечер «безногий, безрукий», люди «без уха», «без глаза и ноги», «без головы», земля — отрубленная голова, «пальцы улиц», плевки, вырастающие в «огромных калек», и т.п. К этой модернизированной архаике гротескного мирового тела (В.В. Иванов, Гончаровы), поддерживаемой гогаевскими образами (В.В. Иванов), «Заратустрой» (Харджиев) и экспрессионистскими приемами современников Маяковского, подтягивается миф о некоем новом Дионисе-Христе — как бы вульгаризованная версия ницшеанско-символистского «дионисийства».

В процессе своего всеохватывающего боговоплощения (Сталбергер) он и сам бесконечно расширяет свои разме-

<sup>65</sup> О сексуальной агрессии у Маяковского см.: Жолковский А. Указ. соч. С. 258—259.

<sup>66</sup> Евангельские коннотации очень часты у раннего (да и у позднего) Маяковского, в том числе в пародийном или полупародийном освещении. Ограничусь одним менее очевидным примером. «Живешь утюжить и ножницами раниться. / Уже сединою бороду перевил, / а видел ты когда-нибудь, как померанец / растет себе и растет на дереве?» — Ср. «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш небесный питает их <...> И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут» (Мф. 6:26, 28).

ры до некоего космического сверхтела (Чуковский, Поморска)<sup>67</sup>, превышающего даже героев Пшибышевского, аллегорических знаньевских гигантов и эпических исполнителей русского барокко, — подобно библейскому Творцу, Маяковский превосходит вообще все мыслимые объекты: «Если б был я / маленький, / как Великий океан <...> / о, если б был я / тусклый, как солнце!»; «Думаю, / глядя на млечные пути: / не моя седая развеялась борода ль?» — и даже выходит за пределы чувственного «я»: «И чувствую — / “я” / для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо». Хорошо изучена и обратная его склонность к самоумалению или уничижительным трансформациям, особенно к самоотожествлению со «зверьем», — позыв, на мой взгляд, не только сентиментальный или «жертвенный», но и глубоко архаический, даже тотемический, доносящийся из сокровеннейших недр первобытного магизма. Он равно способен и съежиться, и «разгромадиться», обернуться тротуаром, рекой, пустыней, луной, любым животным,

<sup>67</sup> Планетарный размах Маяковского Чуковский небезосновательно связывал с Уитменом. Целесообразно все же уточнить, что образная система последнего и его тема вселенской «демократии» были практически еще до Маяковского усвоены пролетарской поэзией, сплетаясь в ней как с символистской (волошинской, брюсовской, соловубовской) топикой, так и с наследием XVIII века, научным космизмом Семена Боброва или т.н. поэтов-радищевцев. Ср. хотя бы стих. «Массы» пролетарского графомана И. Филипченко (1914), замешанное на революционно-нищешанской интерпретации уитменовской «демократии»: «На небе ночном электрический глас, / Световые рекламы, поэмы света, / Железные вывески, башни, минареты, / И колокольни / При солнце, сверкании молний / Повествуют от имени масс / Демократии всех рас»; «Демократия кует, / Массы куют <...> / Плавят себя в тиглях века / В единого сверхчеловека», чтобы «стать титаническим сердцем и мозгом, и станут». Ср. в другом его стихотворении, «Земля» (1915), космические образы, перекликающиеся с астрономической мегаломанией Маяковского: «Миллионы солнц во мглах тебя вскормили, / Орбитой плыть толкнули тьмы систем <...> / Земля, Земля, / Комок сгущенной грязи <...> / Средь пламенных кружащихся планет. / Я на коленях в неземном экстазе / Тебе молюсь, твой сын, поэт». Родственны футуризму и урбанистические картины Филипченко, представленные, например, в стихотворении 1913 года «Кабак и храм, религия и пьянство...»: «За мужчинами, толпы ничуть не уменьшены, / Спешат женщины / Иступленно, подверженные экстазам, / С глазами, запавшими в глубь глазниц / Вдохновенно горящих лиц, / Изможденные, с грудью засохшей, плоской, узким тазом, / В платочках, босые, беременные, с волосами жидкими, / Состарившиеся, поблекшие очень рано, / Пытаемые всеми пытками» и т.п. Шенгели подметил подражание Филипченко в утопических сценах «Мистерии-Буфф» (Указ. соч. С. 36).

может уйти в недочеловеческое состояние, заново возвеличиваясь в этом самоотрицании, сопоставимом разве что с негативной теологией: «Славьте меня! / Я над всем, что сделано, ставлю nihil»; «Я, / златоустейший, чье каждое слово / душу новородит, / именинит тело, / говорю вам: / мельчайшая пылинка живого / ценнее всего, что я сделаю и сделал!» Главное здесь, конечно, — «Славьте меня!», но все же в этой бравате угадывается и потенциальная готовность подчинить себя какой-то иной, более высокой ценности («живое»), доведя себя до «nihil». Экстремальной реализованной формой патетического самоотрицания станет самоубийство Маяковского, многократно апробированное им в стихах (Якобсон).

Это новый, колоссальный Адам и, в перспективе, новый Демиург, «чудотворец всего, что празднично», оживляющий вещи словом, новыми именами («И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен»), дарующий динамичное бытие, тело и душу будничному облику города. Чтобы слушать Маяковского, «у многих вещей прищито ухо» (которого, напротив, как бы лишен его отец и коллеги, мнимые глашатаи слова, не внимающие настоящему поэту; в стихотворении «Братья писатели» он обращается с речью к последним: «От косм освободите уши вы»).

Преображение привычных образов — словом, смехом, краской — тождественно их творению заново. Как в Книге Бытия, где, вслед за созданием «безвидной» планеты, ее устройство начинается с воды и появления морей, у Маяковского космогонический акт означен тем, что на «карте будня» (географическая карта, она же ресторанное меню) библейский хаос («студень») претворяется в *океаны*; к тому же демиургическому тексту отсылают изображенные на вывеске «рыбы», которые, согласно Библии, были сотворены в числе первых живых существ. Новорожденный мир тянется к своему создателю «зовом новых губ» (педалировано сходство чешуи с губами), изливаясь неслышанной гармонией сфер, ночной апокалиптической музыкой «водосточных труб» (пение которых знаменует преобразование бытия и в трагедии «Владимир Маяковский», написанной в одно время с «А вы могли бы?»). В контурах «скул» и «губ» проступает *лицо* вселенной:

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

чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ. / А вы /  
ноктюрн сыграть могли бы / на флейте водосточных труб?»

Прежний Творец, «недоучка», уличается Маяковским, на гностический манер, в неправильном, ущемном проектировании мира и человека:

«Всемогуший, ты выдумал пару рук, / сделал, что у каждого есть голова, — / отчего ты не выдумал, чтоб было без мук / целовать, целовать, целовать?!» («Флейта-позвоночник») —

зато своим подданным Маяковский еще до того сулит:

«Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев» —

те самые «новые губы», что тянутся к Маяковскому в «А вы могли бы?». Он и сам может стать «сплошными губами» («Облако») ради лирической исповеди. Так сексуальная агрессия изначально взаимодействует у него с постепенно усиливающейся любовной, лирической ностальгией: «Где любимую найти мне, / такую, как я?»

## В поисках человека

Подобно тому как Маяковский подыскивал было себе иных, космических родителей вместо банальных «папы и мамы», он вступает в союз с космической же любовницей, намечая обычную для своей поэтики гипертрофию достаточно заезженных мотивов: «Морей неведомых далеким пляжем / идет луна — / жена моя. / Моя любовница рыжеволосая»; «А земля мне любовница в этой праздничной чистке»; «Земля! / Дай поцелую твою лысеющую голову / <...> Сестра моя!» и т.д. Но с таким же успехом невестой может быть и скрипка (травестия романтической темы музыкального эроса). Однако с 1915 года размытый эротический активизм Маяковского все же сосредотачивается, помимо космических объектов и обобщенных «голодных самок», на вполне конкретной женщине — «Марии» в «Облаке», потом на Лили Брик, словно замещающей былую «рыжеволосую любовницу» — луну: «Тебя пою,



накрашенную, рыжую», и эта любовь принимает черты трагической безысходности.

Попытке обретения Евы как культовой фигуры вторят усилия Маяковского-демиурга, направленные на отыскание или создание нового человека, увязанные уже с коллективистской нотой, пробивающейся с конца 1914 года в его футуристических статьях («Будетляне» и др.) и «Облаке» («мы», «нам»). Тогда же антропологическая топика получает и сатирико-назидательное освещение в «Гимне ученому» (1915), где ученый обвиняется в бесчеловечности («ни одного человеческого качества. / Не человек, а двуногое бессилие») и равнодушии к тому, что «растет человек глуп и покорен».

### Сюжеты дооктябрьских поэм

В принципе это вечный рассказ о возлюбленной и о мире, отобранных у Маяковского вселенским Соперником (порой заменяемым реальным «мужем» как агентом или травестийной ипостасью врага). Но и сам мир тоже уличается в измене Маяковскому («земля, обжиревшая, как любовница, / которую вылюбил Ротшильд»), в пошлости и растрении; расплатой за них становится возглашаемая Маяковским революция или, в библейской традиции XVIII века, Всемирный потоп. Однако герой может погибнуть и до стадии самого мятежа либо вследствие его подавления, и тогда его гибель все равно отождествляется с распятием — распятием обновляющего Слова. Герой «Облака в штанах», потерпев поражение — в борьбе за Марию, женщину с именем Богородицы, — развертывает программу грандиозного мщения. Тут нужно учесть, что в некоторых еретических изводах христианства Мария предстает одновременно и матерью Господа, и Его супругой, — ввиду догматического единосущия Сына и Бога-Отца. Сближение в образе Богородицы функций матери и невесты, под сказанное, хотя и в неявном виде, парадоксами Троицы, весьма ощутимо во всей европейской культуре, особенно в романтизме и неоромантических течениях. Отсюда же у Маяковского, претендующего на роль нового божества и вступающего в единоборство с Богом, попытка отобрать у Него Марию-жену, окруженная ореолом евангельских ассоциаций.

Революция в «Облаке» начинается с нового Логоса, воскрешающего «безъязыкую улицу», — с футуристического словотворчества и живой поэзии, идущей на смену книгам и молитвам, — и разрешается свирепым социально-гностическим бунтом. В 3-й главе мечта о собственном апофеозе пресекается небесной, солярной контрреволюцией и появлением карателя — *небесного Галифе* как симметрического антипода самого Маяковского — «*облака в штанах*» (обычный для него пример двойничества положительных и отрицательных персонажей). Вслед за поражением дается трагикомическая сцена с монологом «голгофника оплеванного», стилизованная под Евангелие и мармеладовский антураж Достоевского; а затем, после очередного осуждения «жирного» мира, отвергающего поэта, и нового столкновения с Марией, текст завершается уже традиционными для Маяковского эпизодами вторжения на небо, агрессией против испуганного Бога-Отца и жалких «крыластых прохвостов». Эта экспансия включает в себя, во вкусе «богодьявола», и четкие демонологические коннотации: «облако» в христианской традиции связано одновременно и с сакральной сферой, и с местопребыванием Сатаны: «Взойду на небо, выше звезд Божьих вознесу престол мой <...> взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему» (Ис. 14:14).

За вычетом революционного возмездия, аналогичная сюжетная линия — соперничество с небесным богодьяволом или его земным агентом (мужем героини) из-за возлюбленной — доминирует и во «Флейте-позвоночнике», замыкаемой каноническим распрятием, вернее, самораспрятием поэта.

Начальные строки 1-й главы — «*Версты улиц взмахами шагов мну. / Куда уйду я, этот ад тая?*» — симптоматически сходны с началом сонета «Задумчивость», принадлежащего позднему Державину: «Задумчиво, один, *широкими шагами / Хожу и меряю пустых пространство мест*»; ср. далее: «И мнится, мне кричат долины, реки, холмы, / *Каким огнем мой дух и чувства жегомы*». Но в целом зависимость «Флейты» от поэтической традиции «дедов» обусловлена мощным сдвигом в религиозном мироощущении Маяковского, который впервые слагает гимны не себе, а любимой. Потрясающая картина ревнивой хвалы, возносимой вездесущим героем, восходит и к Гейне, и к Пшибышевскому («Тоска»; «Где искать тебя?»), а главное, к монархическим панегирикам XVIII века, переносившим

тему библейской и христианско-мистической любви к Богу на культ государыни<sup>68</sup>. Знаком этой преемственности служит «ослепительная царица Сиона евреева», как бы соединяющая монархическую привязку образа с библейскими истоками жанра (причем одические мотивы осложнены проскальзывающими монархическими амбициями самого панегириста, не расставшегося с мечтами о вселенском владычестве, — «Короной кончу?» и т.д., — хотя оно тоже повергается к стопам возлюбленной).

Когда Маяковский пишет во «Флейте»: «Любовь мою, / как апостол во время оно, / по тысяче тысяч разнесу дорог. / Тебе в веках уготована корона, / а в короне слова мои — радугой судорог», — когда кричит о «столетиях» (а в «Человеке» — о «тысячелетиях») неугасимой любви, о том, как ради возлюбленной воплотится в лондонские фонари, Сахару, умирающего быка, в ратника, который погибает с ее именем «на выдранной ядром губе», в царя вселенной и в каторжника, целующего «имя Лилино» на своих кандалах, — то он переводит в «пшибышевско»-романтический регистр столь же гиперболическую риторику XVIII столетия:

Когда Екатерине можно  
Проникнуть внутренность людей,  
Увидь то, что в душе моей!  
Твое пылает имя в ней!  
Что, смерти истреблен косою,  
Я вновь во прахе возрождусь,  
На все в природе излиюсь,  
Восстану, вознесусь, прославлю;  
И после тысячи веков  
Тебе, вмещенной в сонм богов.  
Дивиться смертных я заставлю.

Коль нужно будет кровь пролить  
За кроткую Екатерину,  
Готов столь славную кончину  
На суше, на водах вкусить.  
Тогда, подобно исполину,  
Касаясь до небес главой,

<sup>68</sup> См.: Живов В., Успенский Б. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.

От норда к югу обращуся  
И, запад подавя пятой,  
К Амуру, к Оби протянуся  
И гордый потрясу Пекин;  
Поставлю всюду славы храмы  
И воскурю ей фимиамы;  
Или, как древний вождь Навин,  
Остановлю теченье Феба,  
Чтобы с лазурных сводов неба  
Твои дела он освещал  
И к блеску свет твой занимал! —

А. Клушин, «Благодарность Екатерине Великой за всемилостивейшее увольнение меня в чужие края с жалованием». (Ср. также в сочинении В. Петрова «Плач и утешение России к Его Императорскому Величеству»: «Велишь, и грозной бурей гряну, / Сверкая и гремя! / Велишь, и тихим морем стану / Не тронясь, не шумя. / Земные все концы уверю, / Что я тебя люблю, / Я жертвой всю себя тебе употреблю».)

В то же время финальную капитуляцию героя «Флейты», как и его тягу к самоубийству, уместно соотносить с «Requiem aeternam», где дано сходное сюжетное решение. За индивидуальной катастрофой, запечатленной во «Флейте», следует глобальная, которая завершается, однако, триумфом Маяковского и его воссоединением с возлюбленной. В поэме «Война и мир» (печатавшейся у Горького в «Летописи») тема осуждаемого теперь разврата смыкается с темой мировой войны — нового потопа. Последний изображен, в соответствии с Библией, как кара за грехи человечества — «Вавилонов, Вавилончиков, Вавилониш», «стодомых содомов», испепеляемых огнем орудий. Для амбивалентной семантики Маяковского вполне показательным это инвертирование всего того, что ранее воспевалось певцом городского блуда и бытового цинизма. Вообще, поэма дает эклектическое смешение контрастных идеологических позиций. Война трактуется здесь сперва в духе Маринетти, как «гигиена мира» («Тысячеруким врачам / ланцетами роздано / оружие из арсеналов»), а потом уже доминирует знаньевский пацифизм, перетекающий в изображение изгоняемых «богов», которые из суровых мстителей внезапно превращаются в виновников мировой бойни. У Маяковского, впрочем, не приходится искать строгой последовательности, и та же война, снова на манер Биб-

лии, инкриминируется далее самой «гниющей» земле (ср. Быт. 6:11: «Но земля растлилась пред лицом Божиим, и наполнилась земля злодеяниями»), а последняя (как в Библии — после убийства Каином Авеля) разверзает уста («Господи, / что я сделала!»).

В поэме синтезированы две ипостаси Маяковского: жертвенно-христианская и демиургическая, тогда как истребительный порыв на сей раз целиком вменяется внешним силам (хотя само уничтожение человечества представлено с красочными подробностями, которые выдают подлинное воодушевление, довольно слабо маскируемое гуманистической риторикой). Спасение человеку приносит Христос-Маяковский, принимающий на себя все грехи мира и искупающий их своей жертвенной гибелью, разъятием собственного тела: «Пусть с плахи не соберу разрозненные части я <...> / Вытеку срубленный, / и никто не будет — / некому будет человека мучить. / Люди рождаются, / настоящие люди, / бога самого милосердней и лучше».

Изобличая себя в бесчисленных преступлениях древних и новых времен (жреческое детоубийство, истязание Нероном христиан, избивание пленных, истребление народов голодом и огнем), Маяковский вновь уподобляется эгоцентрическому маньяку «Requiem aeternam», восклицая:

«Я — преступник, написал новые скрижали, уничтожил древние религии и осмеял новые, стер с лица земли народы, из недр земли извлек все ее сокровища. Я — да, я, ненасытный, вечный преступник, я — пробудитель обмена веществ в истории, я — дух эволюции и разрушения».

После своего подразумеваемого воскрешения Маяковский созидает из самого себя, из собственного тела — очевидно, уже восстановившего свою целостность — новый, совершенный мир: «Вот, / хотите, / из правого глаза / выну / целую цветущую рощу?! / *Птиц* причудливых *мысли* роите. / Голова, / закинсья восторженна и горда. / *Мозг мой*, / веселый и умный строитель, / *строй города!*»<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Ср. превосходную интерпретацию мифотворчества Маяковского в тезисах Гончаровых: «Уравнивание слова и предмета у Маяковского, их тождество актуализировало его архаическую семантику, придавая речевому акту ритуально-магическую, творящую функцию <...> Ритуа-

Приходится и здесь констатировать влияние, оказанное на Маяковского «Requiem aeternam», герой которого изрекает: «Мозг мой <...> пишет такими же массами, из каких складывали пирамиды, он думает полным, величественным санскритом, где каждое слово — живой организм, который путем таинственного пангенетического процесса перешел в бытие» — ср. снова фразу Маяковского в «Человеке»: «Хотите, / новое выдумать могу животное? / Будет ходить» и т.д.; в «стихотворении» «Где же искать тебя?» у Шибышевского появляются и «мысли-соколы»<sup>70</sup> (в «Человеке» с «соколом» отождествится голос поэта). Герои авангардистской литературы (романы «Аксель Борг» Стриндберга и «Мафарка-футурист» Маринетти), упреждая Маяковского, вступают в состязание с библейским Творцом, стремясь создать совершенный человеческий организм, основу нового мира, одним только усилием ума и воли<sup>71</sup>. Но, как обычно у Маяковского, авангардистско-архаический креационизм энергично подпитывается самой Библией, а также одическими вариациями на ее темы.

Покорная его демиургическому зову, — «Земля, / встань / тыщами / в ризы зарев разодетых Лазарей!» — земля воздвигается, собирая свое распавшееся тело: «Вот, / приоткрыв помертвевшее око, / первая / приподымается Галиция. / В травы вкнуталась ободранным боком. / Кинув ноши пушек, / выпрямились горбатые, окровавленными сединами в небо канув, / Альпы, / Балканы, / Кавказ, / Карпаты/ <...> Встал золототельный <...> Это Рейн / размокшими губами лижет / иссеченную миноносцами голо-

лы, связанные с космогонией, включают расчленение и трансформацию предметов и живых существ, имитируя тем самым акт творения мира и человека (ср. поэму «Война и мир»). Космогонический аспект у Маяковского представлен и мифологическими по происхождению мотивами роста вещей, человека и отдельных его частей тела до гигантских размеров. Мифологическая антропоморфизация социофизического мира дает различного рода персонификации его элементов. Все это обнаруживает близость к архаическому сознанию, для которого характерно тождество слова и вещи <...> Новый первопредок в раннем творчестве Маяковского представлен образом мирового тела, порождающего / перерождающего людей <...> Неслучайно объект речи Маяковского подчеркнута громаден, наделен порождающей энергией». — Указ. соч. С. 117. Ср. также в вышеупомянутой статье В.В. Иванова.

<sup>70</sup> См.: *Шибышевский Ст.* Т. VII. С. 24, 74.

<sup>71</sup> *Тастевен Г.* Указ. соч. С. 57–58. В. Шершеневич перевел роман Маринетти на русский язык (Футурист Мафарка. М., 1916).

ву Дуная». На сей раз Маяковский берет на себя ту же роль, которая в русской эпической и одической поэзии придавалась замещающему Творца государю, любовно воскрешавшему Россию; так у В. Петрова в стихотворении «Плач и утешение России к Его Императорскому Величеству» Павел

«ее ко груди жмет, ей слезы отирает <...> / И возвращаются к ней прежней жизни знаки. / Лице цветет румянцем вновь, / Сверкают бодры очи, / Свидетели внутри и здравия и мочи; / По жилам быстро льется кровь. / В ней орля обновилась младость <...> / И распростерлась радость / Из сердца теплого на белизну чела».

Зов Маяковского переходит в крепнущий голос самой земли, которая, возродившись, в свою очередь, воскрешает убитое человечество — причем вовсе не по Федорову, а по Иезекиилю: «Шепот. / Вся земля / черные губы разжала. / Громче. / Урагана ревом / вскипает. / “Клянитесь, / больше никого не скосите!” / Это встают из могильных курганов, / *мясом обрастают хороненные кости*». Вместе со старым бытием побеждено и его родительское начало — дряхлый Хронос: «В старушечье лицо твое / смеемся, / время!», а солнце служит обновленному человечеству, «отогревая» его. Теперь, после кровавого потопа, в соответствии с Библией — и с традицией ее усвоения, в русских эпических сюжетах XVIII века и леворадикальной поэзии начала XX столетия — над миром вспыхивает *радуга* (в Кн. Бытия обозначающая союз неба с обновленной землей), точнее, «тысяча разных радуг». Рождается новый Адам, облаченный в светозарную ризу: «Мальчик / в новом костюме — в свободе своей — / важен, / даже смешон от гордости» (мотивы свободы и гордыни, конечно, указывают на люциферическую подоплеку образа). Это, естественно, и новый Христос, одариваемый — «Каждая страна / пришла к человеку со своими дарами» — и воспеваемый волхвами-странами в стилистике духовных од: «Славься, человек, / во веки веков живи и славься!»

Богоборческий апофеоз и далее развивается в парадоксальном согласии с библейской утопией: «броненосцы / привозят в тихие гавани / всякого вздора яркие ворохи» — ср. Сион, куда народы приносят свои дары: «богатство моря обратится к тебе» — Ис. 60:5 и далее; допустимо и посредство эпического, в том числе пушкинского мотива о морских гостях, прибывающих в город, создание кото-

рого знаменует победу космоса над хаосом: «Все флаги в гости будут к нам». В целом идилия лишь модернизирует прозрения Исайи: кроткие пушки, как лев в его пророчествах, «на лужайке / мирно щиплют траву», а Каин играет в шашки с Христом (ср. Ис. 11:6; 65:25), — как видим, Христос, все в том же гностическом ключе, пока противопоставляется здесь презираемому и ненавистному отеческому началу. Вместе с тем, по устному замечанию Л. Кациса, мотив спасения Каина указывает на причастность текста известному учению о Третьем Завете — Завете Духа, которое станет основой «Революции духа», провозглашенной Маяковским вскоре после Октября. (Кстати, аналогичный мотив встречается у Есенина в утопическом стих. «Отчарь», написанном после Февральской революции: «Там с вызвоном блюда / Прохлада куста, / И рыжий Иуда / Целует Христа. / Но звон поцелуя / Деньгой не звенит» и т.д. В 1918 г. Есенин, в духе времени, тоже возвещал «Третий Завет».)

В любом случае «Война и мир» обнаруживает альтруистический сдвиг, упомянутый нами ранее. Маяковский превозносит тут иного, грядущего человека, демонстрируя готовность к самопожертвованию ради общего будущего (куда, правда, и ему обеспечен заслуженный доступ). Эволюция предсказана, конечно, коллективистскими мотивами («мы»), а также темой любовного служения в других вещах того же периода. Как бы то ни было, герой «Войны и мира» обрекает себя на вспомогательную, хотя и величественную миссию по созданию соборного Адама, подготавливая тем самым дальнейшее смещение Маяковского в сторону служения надличностным силам — грядущему человечеству, «классу», партии.

Еще до этой большевистской стадии, но уже после «Войны и мира», в «Человеке» (написанном где-то между Февральской и Октябрьской революциями) на время оживает прежний нарциссический индивидуализм, и герой проецирует свой громоздкий страдальческий образ в вечность. Он приспособливает здесь к самому себе излюбленное в барокко описание человека как телеологически устроенного существа, самое тело которого чудесно свидетельствует о премудрости Божьей; так, в изображении Третьяковского, руки «каждую вещь могут и отринуть и схватить <...> Действовать в свободе им так или иначе сродно. / Пятерицу перстов у обеих видим рук <...> Дивны и горбочки перстов на концах внутри» и т.д. Переиначивая топику и приемы XVIII века, Маяковский узурпирует



в придачу приемы Уитмена (Чуковский) и антропоцентрическую теологию горьковского «Человека», представляя дело таким образом, будто он сам, лично, является и творцом и воплощением вселенского «дива»:

«Две стороны обойдите. / В каждой / дивитесь пятилучию. / Называется “Руки”. / Пара прекрасных рук! / Заметьте: / справа налево двигать могу / и слева направо <...> / Черепа шкатулку вскройте — / сверкнет / драгоценнейший ум <...> Кто целовал меня — / скажет, / есть ли / слаще слюны моей сока. / Покоится в нем у меня / прекрасный / красный язык. / “Ого-го-го” могу — / зальется высоко, высоко. “ОГО-ГО-ГО” могу — / и охоты поэта сокол — / голос / метко сойдет на низы. / Всего не сочтешь! / Наконец, / чтоб в лето / зимы, / воду в вино превращать чтоб мог — / у меня / под шерстью жилета / бьется / необычайный комок!»

Совмещая в своем нарциссическом дифирамбе обычные свойства человека с дарованиями мага и демиурга, Маяковский способен преобразить уродливых прачек («стоногий окорок») в «дочерей неба и зари», булочника — в скрипача, сапожные голенища — в арфы, а сапожника — в принца. Единственное, чего не может новый Адам, это обрести или сотворить библейского «помощника, соответственного» себе — Еву.

Космические странствия героя, утратившего любимую, как мне представляется, можно проследить прежде всего к Пшибышевскому. Ср. в «Introïbo» обращение к возлюбленной, к стопам которой герой бросает звезды: «*Перекидывайся радугой* благодати от одного неба к другому» — и полет Маяковского: «*То перекинусь радугой, / то хвост завью кометою*». Последняя вызывает в памяти другое небесное тело: герой «*Requiem aeternam*» возносится «расплавленной массой метеора в океан Космоса» — «*наперекор глумому закону сохранения силы и материи*». Ср. в «Человеке»: «*Студенты! / Вздор все, что знаем и учим! / Физика, химия и астрономия — чушь. / Вот захотел и по тучам / лечу ж*».

В «*Requiem aeternam*» небесный странник взлетает на звезду, где, по его словам, может «*лечь и отдохнуть, и тысячелетия переживать не дольше, чем минуту*». — Маяковский, тоже изживающий на небе тысячелетия, для отдыха предпочитает тучу: «*Скидываю на тучу вещей / и тела усталого / кладь*»; «*Хотите, / по облаку / телом развалюсь*».

В обоих текстах герои возвращаются: у Пшибышевского — «лучом, упавшим на грязную улицу», у Маяков-

ского — «поскользнувшись в асфальте», и обратный путь связан с навязчивой мыслью о самоубийстве (ср. сказанное выше по поводу «Флейты»). Герой «Requiem aeternam» решил застрелиться: «Я встал в углу, приложил револьвер к виску»; «Я встану, приложу пистолет <...> Лучезарный свет, выстрел — и все сделано», — чтобы вернуться в состояние андрогинного праединства с мировой возлюбленной и заново начать процесс бесконечной эволюции. Маяковский столь же упорно взвешивает возможность самоуничтожения: «Она — Маяковского тысячи лет: / он здесь застрелился у двери любимой» — и отвергает ее («Кто, я застрелился?» / Такое загнут!), ибо он сам и его мучительная любовь бессмертны:

«Гремят на мне / наручники, / любви тысячелетия.../  
Погибнет все. / Сойдет на нет. / И тот, / кто жизнью движет,  
/ последний луч / над тьмой планет / из солнц последних  
выжмет. / И только / боль моя / острей — / стою, огнем  
обвит, / на несгораемом костре / немыслимой любви».

Тысячелетия, тысячекратное преображение гибнущих и рождающихся миров — устойчивые гиперболы Пшибышевского, связанные с безответной любовью. Ср. в «Introïbo»: «Тысячу раз уже преобразился мир с тех пор, как Твой последний взгляд поглотил гаснущий блеск моей души, а я все еще вижу <...> золотую корону волос над Твоим челом»<sup>72</sup>.

В то же время «Человек», как мы уже могли убедиться, представляет собой обычную для Маяковского комбинацию авангардистской риторики подобного типа с риторикой барочно-одической, вроде той, что наличествует в концовке уже цитировавшегося текста Клушина, у которого место вечной любви занимает вечная «благодарность»:

Все в мире может прмениться,  
Мелькнуть, исчезнуть, истребиться —  
Лишь благодарность продолжится  
К тебе бессмертная моя.

Несмотря на все свое величие, Маяковский, как в «Облаке» и «Флейте», проигрывает битву за женщину властителю плотского мира. Вселенский скиталец, «новый Ной», по сути, не может выбраться из вод потопа, представленно-

<sup>72</sup> Пшибышевский Ст. Там же. С. 28, 105—108.

го тут не в качестве войны или мятежа, а как мещанский «золоторот», управляемый Повелителем Всего. Здесь ощутимо бесспорное разочарование в революции, не принесшей герою того триумфа, о котором он мечтал в «Облаке». В выигрыше остается, как всегда, вселенский антагонист: «Вытрясывают революции царств тельца, / меняет погонщиков человеческий табун, / но тебя, / некоронованных сердец владельца, / ни один не трогает бунт!»

Реальный реванш Маяковский постарается взять лишь после Октября.

### Переход к большевизму

Пацифистско-апокалиптические упования и ненависть к «старью» в значительной мере подготовили его переход на сторону большевистского режима, хотя, как на истории стихотворения «России» убедительно показал Б. Янгфельдт, переориентация Маяковского (и его учителя — Брика), вопреки позднейшим декларациям, вовсе не была столь стремительной и осложнялась весьма пессимистическими настроениями<sup>73</sup>. По замечанию Янгфельдта, хотя в стихотворении «Революция. Поэтохроника» Маяковский приветствовал Февральскую революцию, воспринимая ее как «собственную», революции большевистской он не посвящал хвалебных стихов до осени 1918 года, когда поставил «Мистерию-Буфф» к первой годовщине переворота и напечатал «Герои и жертвы революции». (Правда, уточняет Янгфельдт со ссылкой на Якобсона, уже в декабре 1917 года он сочинил «Оду революции» и «Наш марш», но это были «эмоциональные отклики на революционную атмосферу».) Брика и футуристов, до апреля 1918 года флиртовавших не с большевиками, а с анархистами, раздражало сближение советской власти с Пролеткульгом, и они находились по отношению к ней в эстетической оппозиции. В декабре 1917-го Маяковский, не поладив с Луначарским, бежит из Петрограда в Москву. Тогда же, по предположению Янгфельдта, было написано стихотворение «России» (отозвавшееся впоследствии, по его мнению, в «Домой!»); тот факт, что его создание совпало по времени с «Одой революции» и «Нашим маршем», свидетельствует о тогдашней чрезвычайно сложной и противоречивой реакции

<sup>73</sup> *Jangfeldt B.* Majakovskij and October // *Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921* / Ed. N.A. Nilsson. Stockholm, 1979.

Маяковского на большевизм. В этот период, судя по «России», его покидает на краткий срок даже вера в свою сотериологическую миссию, и он, называя себя здесь «заморским страусом» (типичная, добавлю, для него материализация отвлеченных понятий — в данном случае, романтического образа поэта как небесного создания, ангела, томящегося в земном заточении; позднее этот образ эволюционирует в «Людогуса»), излучает ненависть к чуждой, не признавшей его России, подыскивая последней некую романтически-блоковскую альтернативу: «Я не твой, снеговая уродина. / Глубже / в перья, душа, уложись! / И иная окажется родина, / вижу — / выжжена южная жизнь» (ср., кстати, страусиные перья в «Незнакомке»).

Б. Янгфельдт в других работах подробно описывает весьма конфликтные отношения, сложившиеся «с самых первых дней революции», и особенно с 1919 года, между властями во главе с Лениным и футуристами, лидер которых весной 1918 года провозгласил альтернативную большевизму «Революцию духа»<sup>74</sup>. В 1920—1921 годах, в связи с поэмой «150 000 000», начались инициированные и поддержанные Лениным цензурные гонения на футуризм и Маяковского (последний же, со своей стороны, говорил об «аракчеевщине» и даже собирался печатать поэму за границей), увенчавшиеся осенью 1921-го грубыми нападка-ми «Правды» и Луначарского. Под впечатлением этой травли Маяковский тогда же возвратился к «Революции духа» в поэме «IV Интернационал»), где итоги большевистской революции оценивались достаточно негативно: «Капут Октябрю! / Октябрь не выгорел», — а в черновиках дава-

<sup>74</sup> «Революция духа» восходит, конечно, к учению Иоахима Флорского о грядущем царстве Духа, усвоенном футуристами при посредстве, с одной стороны, символистов, а с другой — Луначарского и книги Каутского «Предшественники научного социализма» (ср.: Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 256—257). Проводниками революционно-мистических доктрин с 1918 года могли послужить для футуристов и анархисты, не говоря уже о представителях «пролетарской культуры». В статье, посвященной футуристической революции духа, Янгфельдт демонстрирует ее сходжение со «скифским» спиритуализмом Иванова-Разумника, а также с позицией А. Белого, упоминавшего в 1917 году о революции духа в «Революции и культуре». См.: Jangfeldt B. Notes on «Manifest Letuchej Federacii Futuristov» and the Revolution of the Spirit // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays / Ed. B. Jangfeldt and N.A. Nilsson. Stockholm, 1975. Note 14. P. 163—164.

лось резко враждебное изображение Ленина, ставшего монументом<sup>75</sup>.

После 1922 года преданность Маяковского официально большевизму сомнений уже не вызывает — и все же ему трудно было бы приписать незыблемые политические воззрения: на них в немалой степени тоже распространяется та амбивалентность и взаимообратимость, о которых писал Якобсон. Эти протейческие черты можно лишней раз проанализировать на примере той потрясающей скорости, с какой он полярно меняет семантические оценки в кратчайших пределах одного и того же фрагмента, на любом уровне текста. Скажем, в «Войне и мире» герой горделиво восклицает: «А там / расстреливайте, / вяжите к столбу! / Я ль изменюсь в лице! / Хотите — / туза нацеплю на лбу, / чтоб ярче горела цель?!» — но уже через несколько строк бахвальство сменяется тоскливым ужасом, и тот же самый мотив мишени на лбу, утратив значение вызова, знаменует собой пассивное мученичество пацифиста: «Не слушают / <...> / От уха до уха выбрили аккуратненько. / Мишенью / на лоб нацепили крест / ратника», — а потом, в черновиках «V Интернационала», дышащих неприязнью к чиновно-статуарному Ленину, появятся ленинские указания Маяковскому: «Вы хоть бы мандат нацепили на лоб».

Столь же плавно Маяковский переходит от кровожадных, почти черносотенных агиток 1914 года или воинственной статьи «Будетляне» к пацифизму, подсказанному отчасти знаньевской позицией, отчасти собственным диким страхом перед мобилизацией (ср. известное свидетельство Ходасевича); но в советский период пацифизм сменяется свирепейшим милитаризмом и воспеванием чекистского террора<sup>76</sup> (хотя, надо признать, все же не столь

<sup>75</sup> Янгфельдт Б. Еще раз о Маяковском и Ленине (Новые материалы) // Scando-Slavica. 1987. Т. 33. Р. 129—139. Сходный комментарий к отношениям между чугунно-бюрократическим Лениным — гонителем футуризма и Маяковским с его «революцией духа» дает Якобсон; см.: Якобсон Р., Поморска К. Беседы. Иерусалим, 1982. С. 107—110. Небезынтересно отметить явную переключку между процитированной Якобсоном и Янгфельдтом сценой с Лениным-монументом и изображением Благотелья в замятинском «Мы», а также показом Андрея Бабищева-монумента в «Зависти» Олеси. Ср. ниже: Вайскопф М. Андрей Бабищев и его прообраз в «Зависти» Юрия Олеси.

<sup>76</sup> Правда, как раз в этой метаморфозе Маяковский был не слишком оригинален: скачок от настоящего черносотенства к большевизму, зачастую чекистского толка, проделали с еще большей бесцеремонно-

экстатическим, как, например, в стихах Мариенгофа о красном терроре).

В «Будетлянах» он, в либеральном, каком-то даже кадетском духе, славословит «осознание в себе правовой личности — день рождения нового человека». Однако всего через несколько лет, в «150 000 000», новый человек будет наделен совсем иными признаками, в силу которых «правовые личности» радостно приговариваются автором к тотальному уничтожению: «Их / молодая встретила орава, / и дулам браунингов в провал / рухнуло римское право / и какие-то еще права».

В 1916 году в пацифистском стихотворении «Хвои» он пророчествовал: «Скоро / все, в радостном кличе / голоса сплетая, / встретят новое Рождество. / Елка будет. / Да какая — / не обхватишь ствол. / Навесим на елку сиянья разные. / Будет стоять сплошное Рождество. / Так что / даже — надоест его праздновать». Спустя десять лет доминирует более экономный подход: «Лучше / мысль о елках / навсегда оставь <...> / Нечего из-за сомнительного рождества Христова / миллионы / истреблять / рождественских елок». Да и сам рождественский «ствол» найдет другое назначение. В одной из своих тогдашних агиток на Рождество (1926) он желает «буржую»: «(Разумеется) — ствол. / Из ствола — кол. / Попробуй, мол, / кто крепче и дольше проживет — кол / или живот».

Последняя глава «Облака» была окрашена пресловутым футуристическим хулиганством («ножик» и пр.). Поэма, как мы помним, завершается словами о небе, не приветствующем шествие героя, и об ухе вселенной, не внимающей ему. В 1923 году Маяковский возвращается к этому заключительному мотиву, сообщая ему более воинственное звучание: «Шагайте, / да так, / комсомольцы, / чтоб у неба звенело в ухе». А еще через три года, подключаясь к газетной кампании против хулиганства, он дает тому же самому призыву резко уничижительную оценку, приписывая его собственному двойнику, но ставшему отрицательным персонажем: «Лозунг дня — / вселенной в ухо! — / все, что знает башка его дурья!»<sup>77</sup>

---

стью многие футуристы — да, как известно, и некоторые символисты. О националистических настроениях Маяковского (связанных со славянофильским влиянием Хлебникова) в довоенный и ранний военный период см.: *Rougle Ch. National and International in Majakovskij // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 184—187.*

<sup>77</sup> О «Хулигане» как автопортрете Маяковского см. также: *Шенгели Г. Указ. соч. С. 25.*

Точно так же агрессивный (хотя и непоследовательный, введенный в русло «Революции духа») антиспиритуализм времен «Мистерии-Буфф» — «мы / тебя доконаем, / мир — романтик! / Место вер — / в душе / электричество, пар» — теперь, в 1926 году, в пору советского благочестия, злобно профанируется пакостным хулиганом: «Души не имеется. / (Выдумка бар!) / В груди — / пивной / и водочный пар!»

Этот безудержный протеизм, непринужденное скольжение по контрастным оценкам единого мотива, вечное двойничество положительных и отрицательных персонажей вносит существенные коррективы в вопрос о т.н. искренности Маяковского. В его брани всегда прячется панегирик, а в панегирике — готовность оплывать сегодняшнего кумира. В качестве прямой иллюстрации приведу две карикатуры из «агитлубков» 1923 года.



Карикатура на Пуанкаре —  
одновременно шарж на Ленина  
(либо Пуанкаре  
дан как «анти-Ленин»)



Гориллоподобный  
Муссолини — шаржированный  
автопортрет  
Маяковского-футуриста

Да и трудно тут всерьез говорить об искренности Маяковского, несмотря на его бесспорное психологическое родство с большевизмом<sup>78</sup> как самым brutальным порождением религиозно-утопического материализма. Уж слиш-

<sup>78</sup> Уже в 1914 году Гастевен в своей замечательной книге назвал кубофутуристов — среди которых был Маяковский — «большевиками футуризма», имея в виду, конечно, не политический, а поведенческий и культурологический экстремизм (в политическом отношении он предостерегал их от сближения с черносотенством). — Указ. соч. С. 32.

ком бесцеремонны его метаморфозы. Трус и дезертир<sup>79</sup>, ловко спрятавшийся и от Мировой и от Гражданской войны, ратник бумажного фронта, приравнявший к пролитой крови «красные чернила РКИ», Маяковский, этот вчерашний пацифист, яростно преследует пацифистов сегодняшних, уличая их в дезертирстве (см., в частности, стих. «Лев Толстой и Ваня Дылдин»). Ничего или почти ничего, кроме кровожадно-сентиментального культа «человека», не сохранилось от декларативного квазихристианского гуманизма его предоктябрьских поэм в эти 20-е годы, когда Маяковский стал эоловой арфой ГПУ.

Его ненависть и презрение к ортодоксальной религии получают теперь идеологическую санкцию: он то отрицает самое существование Творца, то вновь отождествляет Его с языческим золотым тельцом («Их бог, / как и раньше, / жирен с лица. / С хвостом / золотым, / в копытах тельца»), то уличает Бога в злостной «пронырливости». Но и Христос тоже теперь подвергается глумлению Маяковского — как, впрочем, и ограбленная властями Церковь. Однако, чутко следуя тактическим изгибам партийной пропаганды (опирающейся на аргументацию, почерпнутую из известных исторических прецедентов), он преспокойно объявляет, будто ограбление церковей — это «не кощунство, а исполнение Христова завета».

Ю. Анненков в своих мемуарах сопоставил поведение Маяковского с патриотическим пафосом, обуявшим другого футуриста — И. Северянина, воспевавшего Эстонию, куда он эмигрировал. Надо тем не менее признать, что на

<sup>79</sup> Справедливости ради надо сказать, что Маяковский и на сей раз не представлял какого-то уникального исключения: во время Первой мировой войны так же вели себя все сколь-нибудь значительные поэты России, кроме Н. Гумилева и Б. Лившица. Более подробно о трусости Маяковского, а также о его склонности к предательству и т.п. пишет Карабчиевский (Указ. соч. С. 17, 140—141). Книга Карабчиевского, крайне отрицательно трактующая психологический облик поэта, вызвала резкие полемические отклики, сводившиеся к обвинениям в сплошном плагиате, предвзятости и методологическом примитивизме. См.: *Серман И.* Маяковский и товарищи потомки // Грани. 1986. № 139; *Ковский В.* «Желтая кофта» Юрия Карабчиевского (Заметки на полях одной книги) // Вопросы литературы. 1990. № 3; *Кацис Л.* «...Но слово мчится, подтянув подруги...» Полемические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях // Изв. РАН СЛЯ. 1992. Т. 51. № 3—4. С другой стороны, с психологическими оценками Карабчиевского практически во многом солидаризируется Жолковский, хотя он использует совершенно иную, «частотную» методику. Я нахожу, что, при всех несомненных ее пороках, книга Карабчиевского содержит несколько вполне самостоятельных и ценных наблюдений.



«безукоризненную нежность» Маяковского-панегириста режим, до известного вердикта Сталина, реагировал довольно вяло — примерно так же, как обжеванный Собакевич на чувствительные декламации Чичикова, читавшего ему послание в стихах Вертера к Шарлотте.

Колоритное исключение здесь составлял все же Луначарский, какое-то время оказывавший поддержку футуризму. В столь понравившейся ему поначалу «Мистерии-Буфф» он мог опознать и следы собственного влияния, — так, финальный триумф Каина в пьесе прослеживается, среди прочего, к богоборцу Луначарского — Сатане, возглавляющему революционные колонны. Впрочем, культ Сатаны и помимо Луначарского долго пульсировал в революционной литературе, изобилующей символистскими и гумилевскими реминисценциями, и еще в 1924 году пролетарский поэт В. Александровский включил в свой сборник гимн Мефистофелю: «Мефистофель, отец мой и брат, / Я люблю Тебя страстно и нежно. / Наше царство — бунтующий ад, / Наше счастье — высоты и бездны <...> / Пусть в крови и душа и ладонь. / Я, с пылающими глазами, / Сквозь мятежный и грозный огонь / Пронесу твое имя, как знамя».

Большевистская и околобольшевистская массовая культура, будучи продолжением низового символизма, с необычайной настойчивостью тиражировала столь близкие Маяковскому старинные манихейские мифологемы, поданные уже в марксистском обличье. В это русло, естественно, входят столь популярные тогда барочно-аллегорические фигуры — олицетворенные Театр Сатиры, Первое Мая в его первомайском скетче 1920 года; Голод, Мечь, Разруха, вставший на задние лапы Совнархоз, добывающий змею-спекуляцию, сраженное Наркомздравом войско болезней, расстрелянное «ядовитое войско идей» («демократизмов, гуманизмов») в «Мистерии-Буфф» и «150 000 000» — и т.д., вплоть до элементарно аллегорических приемов в «Бане» («ухабы праздников» на дороге в будущее; «следите за манометром дисциплины» и пр.).

Впору напомнить сказанное в начале этой работы относительно космогонического мифа леворадикальной культуры, получившего именно теперь чрезвычайно интенсивное развитие. Революция понимается как преобразование всего Космоса, творимого заново, по модели Книги Бытия, к которой очень долго, хотя и полемически, адресуются советская культура, начиная с «Двенадцати» Блока и вплоть до «Дня второго» Эренбурга; ср. хотя бы у Мариенгофа: «Каждый наш день — новая глава Библии» (1919). При этом

Бытие всегда сочетается с модернизированным Апокалипсисом как условием нового космогонического деяния.

Воспроизводя сюжет о сошествии Христа во ад, «Мистерия-Буфф» переиначивает его в том смысле, что освобождение Спасителем праведников и разрушение преисподней подменяются тут, во-первых, самоосвобождением угнетенных «нечистых», а во-вторых, их революционной агитацией среди чертей (причем вместо пекла — почти нетронутого — герои разрушают чистилище и рай).

Можно напомнить и о том, как трансформируется в пьесе барочная традиция XVIII — начала XIX столетия. Повстанцы, которые (наподобие революционных титанов П. Якубовича) прорываются «сквозь тучи» к Вельзевулу и Саваофу («Каждую тучу сразу сразим поштучно!»; «Шагайте по тучам!»), словно берут реванш за крушение своих мильтоновских предшественников, описанных у Семена Боброва: «Она рекла: “Куда сокрылся / Гигантов богомерзких сонм, / Который дерзостно стремился / Вступить *сквозь тучи в Божий дом?*”» — «Судьба древнего мира, или Всемирный потоп».

Не только футуризм, но и все раннее большевистское мифотворчество, осознанно или неосознанно, возвращается к тем жанровым системам, которые соотносятся историческому моменту в переживании околовластной интеллигенции. В гармонии с Бобровым и вообще с эклектической поэтикой XVIII столетия, библейский — он же первородный языческий — Хаос контаминируется у Маяковского, как и во всей ранней советской культуре, с библейским Потопом, а равно с так или иначе персонифицированной языческой хтоникой. Леворадикальная культура отождествила Потоп с неодолимым восстанием — разливом бушующих масс, несущим очищение, а заодно и новое крещение миру, — ср. в «Нашем марше»: «Мы разливом второго потопа / Перемоем миров города»; тем самым силы хаоса, бунтующего против небесных властей, сакрализуются во всей своей inferнальной окраске, ибо культурные герои этого мифа суть «исчадия бездны».

Зато применительно к военному коммунизму, Гражданской войне и «социалистической реконструкции» Потоп, уже в прямом и более точном согласии с аллегорикой XVIII века, ассоциировался с демоническим антигосударственным напором — с мелкобуржуазной и прочей «стихийей», вражеским нашествием, нэповской вакханалией, разрухой. Акцент обычно переносился на странствие пролетарского Ковчега по бурным волнам к цветущему соци-

алистическому берегу; положительная же символика Потопа резервировалась за грядущей мировой революцией. Сюда подключаются и другие библейско-христианские аллюзии: морское путешествие контаминируется одновременно с переходом евреев через Черное море, а затем через пустыню в Землю Обетованную и с христианским плаванием по «морю житейскому» (оно же «море греха» или «страстей») к вожделенной гавани — Царству Небесному. Уже в 1918 году Демьян Бедный в поэме «Земля обетованная» адаптирует библейский Исход к сюжету о борьбе большевиков с их меньшевистскими и прочими соперниками, повествуя, «Как Моисей с Аароном / Боролись с фараоном, / Как они по-большевистски дело ладили / И как меньшевики им гадили», и призывая читателей: «Берегите советскую власть — вашу Скинию, / Большевистскую твердо ведите все линию!» Не менее притягательным, конечно, был облик марксистского Ноя. Ср. у пролетарского поэта В. Кириллова («Красный Кремль»): «Ленин — светлый провидец-пилот, / Смотрит зорко прищуренным оком / На игру расплывшихся вод / И числит заветные сроки / <...> О Ноев Ковчег / Бушующих дней мирового потопа <...> / Уж голубь несет долгожданную ветку спасенья, / И колокол древнего веча с твоих нерушимых вершин / Вещает народам, что близится день Воскресенья».

Аналогичные образы усваивают поэты, даже далекие от подлинного большевистского энтузиазма — см., например, в стих. Е. Полонской «О Революция, о Книга между книг!..»: «Какая истина в твоей неправде есть? / Пустыня странствия нам суждена какая? / Сквозь мертвые пески, сквозь Голод, Славу, Мечь / Придем ли наконец к вратам высоким рая?» В комбинацию разнородных библейских и мифологических мотивов, как и в XVIII столетии, вытягивается развернутая метафора плавания как государственного строительства и обретения родины, прослеживаемая к античной традиции и «Тилемахиде». (Ср. у Мандельштама и многих других поэтов.)

В «Мистерии-Буфф»<sup>80</sup> совмещены обе трактовки Потопа — позитивная и негативная, тогда как позже, в поэме о Ленине, по понятным причинам будет доминировать

<sup>80</sup> О библейских мотивах в пьесе и некоторых предшествующих ей текстах Маяковского, см. — к сожалению, довольно поверхностную и скудную по материалу — статью: *Сакович А.* Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-Буфф в действии // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1995». М., 1996. С. 326–330.

мотив христианского бурного плавания по враждебной стихии (ср. «пробивши бурю разозленную», «я себя под Лениным чищу», «причал» и т.п.) — а в предсмертном письме Маяковский вернется к той же христианской метафоре лодки, разбивающейся о камень зол в море житейском.

В его пролеткультовской пьесе странствие по водам завершается прибытием в «Обетованную землю» и, опять-таки в манере XVIII века, «радугой» из Книги Бытия: «Над воротами какие-то радуги»; «Радуги бьют в глаза» и т.п.; но это уже преображенная вселенная Исаяи и Апокалипсиса: новая земля и новое, искусственное небо с механическими светилами, созданными «в просторной кузнице нового рая».

Апофеоз необходимо увязывается Маяковским с другой — футуристической (металлическо-механические люди Маринетти) и пролеткультовской мифологемой — выковыванием нового человека<sup>81</sup> («Идем себя закалять»; «Собственные груди ставьте на наковальни»), он же предсказанный «Интернационалом» соборный пролетарский мессия: «Мы сами себе и Христос, и спаситель»; ср. в «Мы» В. Кириллова: «Мы <...> / Сами себе Божество, и Судья, и Закон» (1917)<sup>82</sup>. Во второй редакции пьесы, писавшейся во время партийных гонений на Пролеткульт,

<sup>81</sup> Ср. хотя бы стихотворения М. Герасимова «В купели чугуна», «Я, отрок, рос в железном храме», «Песня о железе», — или такие красочные строки: «Я — не нежный, не тепличный, / Не надо меня ласкать. / Родила на заводе зычном / Меня под машиною мать. / Пламень жгучий, хлесткий / Надо мной свисал, / Я электрическую соску / Губами жадно присосал. / В стальной колыбели качался, / Баюкал бодрый гудок» и т.д., в том же стиле. У Маяковского машинный пролетарский Адам появляется до середины 1920-х годов: «Довольно! — зевать нечего: / переиначьте / конструкцию / рода человеческого! / Тот человек, / в котором / цистерной энергия — / не стопкой, / который сердце / заменил мотором, / который / заменит легкие — топкой. / Пусть сердце, / даже душа, / но такая, чтоб жила, / паровозом дыша / никакой весне не потакаю» (1924). Ср. все же в старом манифесте Маринетти, пункт 11: «Размножение человека механическим путем. Новое механическое чувство». — Цит. по: *Тастевен Г.* Указ. соч. С. 14 (Вторая пагинация).

<sup>82</sup> В другом стихотворении Кириллова, «Железный Мессия», датируемом, как и «Мистерия-Буфф», 1918 годом, говорится: «Думали — явится в звездных ризах, в ореоле божественных тайн, / А он пришел к нам в дымах сизых, / С фабрик, заводов, окраин. / Вот он шагает чрез бездны морей, / Непобедимо, стремительно» и т.д. Ср. в пьесе Маяковского божество, идущее «по воде, что по-суху», а позднее, в «150 000 000», моление «нечистых»: «Выйдь / не из звездного / нежного

мистический мотив телесной перековки затушеван, но остается следующий демиургический акт — энергетическое одухотворение стального тела таинственным божеством пролетариата, символизирующим его собственные возможности. Из «будущего времени» выходит горьковский подвид Заратустры — Самый обыкновенный человек, совмещающий в себе несколько сакральных ипостасей: пролетарский Моисей — вожатый или кормчий, Глашатай новой Нагорной проповеди и Демиург душ («Пришел раздуть душ горн я»), — который совершенно по-хлыстовски, в стиле революционного мистицизма, вселяется в души героев<sup>83</sup>: «По-моему, он — во мне»; «По-моему, влезть удалось и в меня ему».

В русской барочно-эпической традиции парадигматическая роль Кормчего придавалась Петру Великому, в облике которого также переплетались черты Моисея, Хри-

---

ложа, / боже железный, / огненный боже, / боже не Марсов, Нептунов и Вег, / боже из мяса — / бог-человек! / Звездам на мель не загнанный ввысь, / земной между нами / выйди, явись!» В стих. «Мы» (1917) Кириллов упреждает не только коллективистский напор Маяковского, но, как не раз отмечалось, и его футуристические призывы к уничтожению памятников искусства в стих. «Радоваться рано» (конец 1918 г.): «Белогвардейца / найдете — и к стенке: / А Рафаэля забыли? / Забыли Расстрели вы? / Время / пулям / по стенкам музеев тренькать / <...> А почему не атакован Пушкин? / А прочие генералы классики?» У Кириллова: «Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля, / Разрушим музеи, распочем искусства цветы». Почти тождественные социально-технологические утопии футуризма и пролеткульта объединяет общая зависимость от Маринетти, Метерлинка, Уэллса, немецкого экспрессионизма. Родственны были, безусловно, и мистические прозрения — достаточно сличить, допустим, «Поэму революции духа» В. Каменского или соответствующие стихи Маяковского с пролеткультовской риторикой. Культ «Завтра» был присущ обоим движениям. Конкуренция и расхождения в основном определялись эстетическими предпочтениями и групповыми интересами.

<sup>83</sup> О популярности хлыстовских и т.п. мотивов в рассматриваемый период — на материале Кручных, Кузмина, А. Радловой, О. Черемшановой — см.: *Никольская Т.* Тема мистического сектантства в русской поэзии 20-х годов XX века // Пути развития русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Уч. зап. Тартуского университета, 1990. Относительно магии и заклинаний в поэзии Хлебникова см.: *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 45 и сл.; *Виролайнен М.* «Сделаем себе имя». Велимир Хлебников и М.П. Погодин: миф числа // Имя. Сюжет. Миф. Проблемы русского реализма. СПб., 1995. С. 140—159. См. также: *Харджиев Н., Тренин В.* Указ. соч. С. 234.

ста и Демиурга<sup>84</sup> (отождествляемого заодно и с Громовержцем). Под этот образ в панегирических жанрах подтягивались все его августейшие преемники, становившиеся как бы очередной инкарнацией Петра, а в советской культуре 20-х годов он трансформируется в Ленина — см. в стихотворении И. Ионова «Красный кормчий» и т.п. Однако у Маяковского его пока еще нет и в помине. В «150 000 000», крайне раздраживших Ленина, угадывается ревнивая оппозиция по отношению к большевистскому вождизму: «Не Троцкому, не Ленину стих умиленный. / В бою / славлю миллионы, / вижу миллионы, / миллионы пою». Россия в этой библейско-антибиблейской поэме, — с зачином, взятым из Иова («Кто спросит луну?» и т.д.), — дана как противостоящий вселенскому Вильсону «единый Иван», подлинный «автор» нового мира. Коллективистский пафос Пролеткульта чудесно совместился с архаической соматикой, уже апробированной ранним Маяковским, и суммарный Иван, при всей его былинной стилизованности, выказывает бесспорное сходство с ломоносовской персонафицированной Россией в эпических и одических жанрах XVIII, да и XIX столетия; ср.: «Россия / вся / единый Иван, / и рука / у него — / Нева, / а пятки — Каспийские степи» и т.д.

Но в старой традиции соматическая аллегорика неизменно подчиняла исполинское отечественное «тело» (город, страну) «голове» — монарху. Воспроизводя такую трактовку, Маяковский ее незамедлительно оспаривает, подчеркивая разительную диспропорцию между теми, кто сейчас претендует на роль главенствующих телесных органов, и необъятностью самого Ивана: «Совнарком / его частица мозга, — / не опередить декретам скач его. / Сердце ж было так его громоздко, / что Ленин еле мог его раскачивать».

Правда, в 1922 году он публикует дифирамб Ленину, намечивший симптоматический переход от анонимной массовости к персональному культу: «Я знаю, не герои / низвергают революции лаву. / Сказка о героях — / интеллигентская чушь! / Но кто ж удержится, / чтоб славу /

<sup>84</sup> См.: Живов В., Успенский Б. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Указ. соч. С. 127—134; Соколов А. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М., 1955. С. 68, 114, 143, 222; Кузьмин А. Героическая тема в русской литературе. М., 1974. С. 32, 67, 70.

нашему не воспеть Ильичу? / Ноги без мозга — вздорны.  
/ Без мозга рукам нет дела. / Металось / во все стороны /  
мира безголовое тело». Теперь, когда тело увенчалось ленин-  
ской головой, «не промахнемся мимо. / Мы знаем,  
кого мести! / Ноги знают, / чьими / трупами / им идти /  
<...> Руки знают, / кого им / крыть смертельным дождем»  
(«Владимир Ильич!»).

Отныне Ленин больше не будет у Маяковского лишь  
немошно «раскачивать» сердце бунтующей России: «Веч-  
но будет ленинское сердце / kloкотать у революции в  
груди» («Мы не верим!», 1923); отныне он, вместо безы-  
мянного «человека», будет одушевлять собой соборное тело  
нового человечества: «Мы / новая кровь / городских жил,  
тело нив, / ткацких идей нить. / Ленин — / жил, Ленин —  
/ жив, Ленин — / будет жить» («Комсомольская», 1924).

Иначе говоря, Маяковский все явственней отходит от  
мессианско-эгоцентрических притязаний, закрепив тенден-  
цию, намечившуюся еще в дооктябрьский период. В его  
новых героях проступают собственные черты прежнего Ма-  
яковского, — например, молитва 150 миллионов: «Выйди  
<...> / боже из мяса — / бог-человек!» обращена, по сути,  
и к «мясному» герою «Облака в штанах»: «А я человек,  
Мария, / простой <...> / а я — весь из мяса, / человек весь  
/ — тело твое просто прошу»<sup>85</sup>. Но позднее с таким же  
молением вызывают угнетенные массы к «самому человек-  
ному человеку». И прежний богоподобный, но еще не  
узнанный миром Маяковский — «Пришедший сам» — вос-  
кресает теперь в Ленине: «С а м / приехал, / в пальтишке  
рваном, — / ходит, / никем не опознан» («Хорошо!»).  
Ленину передана былая вездесущность Маяковского (как,  
впрочем, и его небесного антагониста: «Вездесущий, ты  
будешь в каждом шкапу»): «Он рядом на каждой стоит  
баррикаде». Вдобавок к уступленной ему сотериологичес-  
кой роли Сына, Ильич, ставший вместо Маяковского но-  
вым демиургом, получает и звание Отца, так что его сум-  
марный образ, естественно, достраивается до Троицы:  
«Ветер / всей земле / бессонницею выл, / и никак / вос-  
ставшей / не додумать до конца, / что вот гроб / в мороз-  
ной / комнатеночке Москвы / революции / и сына и

<sup>85</sup> Ср. в другой, ранней поэме Маяковского, играющего на флей-  
те — «на собственном позвоночнике», и пролетарское божество в «Ми-  
стерии-Буфф», приход которого сопровождается музыкой: «Кто там /  
идет по волнам, / в кости свои играет?»

отца». — «Ветер», конечно, синонимичен недостающему Святому Духу, который отождествляется затем с бессмертным духом «ленинизма» (в революционной, да и во всей последующей советской поэзии «ветер революции» выполнял миссию Св. Духа, сошедшего на землю, оскверненную капиталом, для ее воскрешения).

Логосом-Орфеем, который пробуждал землю, вещи, здания, теперь, вместо Маяковского, тоже объявлен большевистский вождь: «Здесь / каждый камень / Ленина знает / по топоту / первых / октябрьских атак. / Здесь / все, / что каждое знамя / вышило, / задумано им / и велено им. / Здесь / каждая башня / Ленина слышала, / за ним / пошла бы / в огонь и в дым». Раньше ухо вещей и зданий внимало самому Маяковскому: «Окном слуховым внимательно слушая, / ловили вещи — что брошу в уши я» (поэма «Люблю», 1922). Дар революционного Орфея, пробуждающего рукотворные объекты («Я разагитировал вещи и здания»); нынешний Маяковский резервирует за собой только для заграничных сооружений, вроде Эйфелевой башни: «Идемте к нам — / я вам достану визу!»<sup>86</sup>

В России, со времен «Мистерии-Буфф» и «150 000 000», вещи больше не вунтуют и не воскресают вместе с пролетариатом<sup>87</sup> — их остается лишь подбадривать заклинаниями для плодотворной работы на социализм. И та всеобщая любовь — вещей и людей — к Маяковскому, о которой он мечтал когда-то, отныне тоже изливается на

<sup>86</sup> Ср. также путешествие железной руды со всего мира к Курску («Рабочим Курска») или Гудзон, плывущий в Москву («Кемп «Нит гедайге»). Его манера зазывать в советскую страну здания и прочие ценные объекты капитализма — как бы материализованный вариант средневекового принципа «translatio studii» или «translatio imperii», актуализированного в России при Петре I. См.: Буланин Д. Translatio studii: путь к русским Афинам // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 112—113. Для себя лично певец пролетариата довольствуется более скромными, но все же вполне солидными зарубежными вещами — автомобилем «Рено», «сигарами, тростью, галстуками» и пр. — См.: Брик Л. Последние месяцы // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 16. Это едва ли не главная тема его переписки с Л. Брик, представляющей собой любопытный памятник советского буржуазно-кастового мышления.

<sup>87</sup> Они утрачивают и остатки той жизни, которой наделял их юный Маяковский, заставлявший влюбляться друг в друга даже военно-морские суда. Теперь эта корабельная любовь объявлена заведомой метафорой и рисуется в довольно унылых тонах; см. «Разговор на рейде десантных судов “Советский Дагестан” и “Красная Абхазия”».



Ленина, и к нему адресует Маяковский свои любовные признания, предназначавшиеся ранее для Лили Брик: «Дай хоть / *последней нежностью выстелить / твой уходящий шаг*» («Лиличка! Вместо письма»). Ср. в сцене прощания с Лениным: «Здесь / Ленина / знает / каждый рабочий, / *сердца ему / ветками елок стели*».

Раньше Маяковский как олицетворение человечности в одиночку побеждал мировую войну («Единственный человечий, / *среди воя, / среди визга, / голос / подъемлю днесь*») — теперь миротворческую героиню человечности он вверяет пролетарскому вождю, чей «голос / *громче всех канонад <...> / против / и сабель и пушек, — / скуластый и лысый один человек*»; «Додрались, / *и вот / никаких победивших, — один победил товарищ Ленин*».

В «Облаке» Маяковский гордился своим провидческим даром: «Вижу идущего через горы времени, / *которого не видит никто. / Где глаз людей обрывается куций, / главою голодных орд, / в терновом венце революций / грядет который-то год*» (исправлено на «шестнадцатый год»). Сейчас он смиренно довольствуется обычным «куцым глазом» (говоря о себе: «раскрыв до боли убогое зрение»), а прежнюю визуальную силу великодушно уступает Ленину: «Новых восстаний вижу день я»; «Землю / *всю / охватываю разом, / видел то, что временем закрыто*».

Путь Ленина к триумфу отождествлен с духовным ростом его собственного тела, синтезирующего в себе плотские стихии революции: «Шагом человеческим, / *рабочими руками, / собственно головой / прошел (sic) он / этот путь*». И на правах Нового Адама — демиурга революции он принимает на себя работу по созданию соборного тела и сотворению нового человека, которую выполнял раньше, в «Войне и мире», сам Маяковский. Точнее, Ленин созидает семейное тело партии — тело новой Церкви (она же Невеста Христова) в духе заповеди «плодитесь и размножайтесь», и процесс этот пропитан эротическим радующим свахи, неумоимо соединяющей все новых и новых брачных партнеров: «Тысячи раз / *одно и то же / он вбивает / в тугой слух, / а назавтра / друг в друга вложит / руки / понявших двух. / Вчера — четыре, / сегодня — четыреста. / Таимся, / а завтра / в открытую встанем, / и эти / четыреста / в тысячи вырастут!..*»

Так — на время — разрешается у Маяковского старая тема бессемейности и бездомности. Когда-то не находивший себе приюта в целой вселенной, отвергавший и пре-

дававший воображаемому уничтожению земных родителей и подыскивавший иных, космических предков, он довольствуется теперь более скромным фамильным пристанищем: «Наш отец — завод <...> / Наша мать — пашня» (1923). Напомним, что тогда же, в поэме «Про это», он переосмысляет в христианско-большевистском ключе тему безбрежной мировой любви из «Человека» и «Мистерии-Буфф», отрекаясь во имя нее от дома («Исчезни, дом, / родимое место!») и семьи (ср. евангельское: «Враги человеку домашние его»), от «постелей» и «похоти»; родителями в этой утопии объявлен космос: «Чтобы мог в родне отныне / стать / отец / по крайней мере миром, / землей по крайней мере мать». Но столь величественная перспектива связана тут еще с «космизмом» Маяковского первой половины 1920-х годов. В «Товарище Нетте» (1926) планетарное содружество сжимается до ортодоксально-марксистского «единого человеческого общежития», однако единственным способом, потребным для реализации этой мечты, с середины 1920-х годов окончательно станет не индивидуальный гигантизм, а покорное и восторженное приобщение к партии или «классу», изображенное в поэме «Владимир Ильич Ленин».

## Партия и Ленин

Как всегда у Маяковского, эпический сюжет и здесь разворачивается с оглядкой на XVIII столетие. На зависимость «Ленина» от эпической традиции справедливо указал Бодров, хотя он предпочел рассматривать текст как эпос именно авангардистский, бросающий вызов старому европейскому канону за счет десакрализации и дехристианизации героя, вобравшего в себя волю миллионов масс<sup>88</sup>. Мне представляется, что в соответствующих коллективистских пассажах поэмы авангардизма примерно столько же, сколько в любой тогдашней передовице или

<sup>88</sup> Бодров М. «Владимир Ильич Ленин» Маяковского — попытка пролетарского эпоса // Проблема вечных ценностей в русской литературе XX века. Грозный, 1991. С. 110—118. То, что автор имеет здесь в виду под авангардизмом, следует, в терминах Владимира Паперного, отнести ко всей «культуре-1» с ее массовидностью, антииерархичностью, «растеканием» и т.д. В поэме Маяковского «культура-1» постоянно взаимодействует с крепнущими приметам «культуры-2», которые зримо проступали в партийно-церковной трактовке образа Ленина.

лозунге, посвященном «делу Ленина». С другой стороны, именно архаические жанровые предпочтения Маяковского отвечали общему настрою партийного ритуализма, который для символизации столь эпохального события, как смерть вождя, искал для себя опоры в литургической и производной от нее гражданской риторике. Канона — и старого и нового, большевистского — у Маяковского здесь гораздо больше, чем борьбы с ним, зачастую мнимой, чисто декларативной.

О барочно-классицистской ориентации поэмы свидетельствует уже сам ее зачин: «Время, ленинские лозунги развихрь», — где время замещает богиню или музу эпических жанров: «Муза, деянья воспой» и т.п. Но обращение к времени, — встречавшееся, кстати, и в поздней одической традиции: см. «Время» Н. Радищева, «Оду времени» Востокова и др., — имеет тут и особый смысл, которого мы коснемся в дальнейшем разборе. При этом «Ленин» представляет собой обычное для XVIII века сочетание эпоса или героического песнопения с одой<sup>89</sup> на смерть государя или вельможи. В строгой гармонии с той же одической системой «Ленин» включал в себя клишированный мотив смирения автора перед огромностью темы, не поддающейся словесному выражению:

«Слово за словом / из памяти таская, / не скажу / ни одному — / на место сядь. / Как бедна / у мира / слова мастерская! / Подходящее / откуда взять?»

Ср. у Третьяковского:

«Жаль, что не говорят человека сердца! / Обычное бо наше не довольно слово / Всю великость радости тебе изъявити, / Что ваше высочество здесь изволит быти» —

или у Баркова:

«Потщился бы тебе представить / Петра Великого я здесь; / Но по достоинству прославить / Бессилен дух, слаб разум весь».

<sup>89</sup> Одический характер поэмы отметил Л. Клеберг, соотнеся ее жанр с известным замечанием Тынянова в «Промежутке» о расслоении послереволюционного творчества Маяковского на сатиру и оду (последнюю Тынянов опознал в поэме «Рабочим Курска», предшествовавшей «Ленину»). См.: *Kleberg L. Notes on the Poem «Vladimir Il'ich Lenin» // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 172–173.*

Эталонные восклицания такого рода генетически восходят к религиозной апофатике, перенесенной в России на Петра и его преемников в процессе сакрализации монарха, прослеженной в статье Живова и Успенского. Стоит добавить, что в патриотической риторике романтизма апофатическая невыразимость достоинств монарха проецируется на образ Руси; ср. тютчевское: «Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить», откуда Маяковский позаимствовал и свое «Как же Ленина таким аршином мерить?».

Трафаретным для старых панегирических жанров был инициальный набор риторических вопросов (перешедших туда из гомилетики), вроде тех, что включены в зачин поэмы Маяковского:

«Что он сделал? / Кто он / и откуда? / Почему / ему / такая почеть?»

Ср. у Ермила Кострова:

«Кого я ныне петь хочу? / Кто будет радости предметом? / Кто сей, кого пред целым светом, / Вознесшись на Парнас, с восторгом возвещу?».

К указанной традиции примыкает клишированное отрицание самой возможности сопоставить смерть обычного человека с кончиной Героя: «Кто / сейчас / оплакал бы / мою смертишку / в трауре / вот этой / безграничной смерти!» — у Петрова, например, сказано: «Поди теперь и плачь, что люди умирают, / Когда Потемкина во гробе полагают!»

Долго плакать, однако, запрещает одический канон, оптимистически декларирующий триумфальное бессмертие героя и вечность его заветов: «*Нам ли / растекаться / слезной лужею? / Ленин / и теперь / живет всех живых. / Наше знание, / сила / и оружие*». Нечто подобное писал Петров о Потемкине: «И сей и будущий объемля сердцем век, / Сквозь краткость в вечности, как воскрыленный тек. / Ступив на оный край, мне то ж, что здесь, вещаешь, / *И плакать о тебе из гроба запрещаешь*».

Такой агитпроповский штамп, как «живее всех живых», Маяковский мог бы легко найти не только в христианской литургике, но и в старых одах, — к примеру, в «Торжественном дне столетия от основания града св. Петра»

Бобров восклицает, обращаясь к первому императору: «Живя ты в вечности, — в том мире. / Живешь еще и в сих веках; / Ты жив в громах, — жив в тихой лире, / Ты жив в державе, — жив в душах».

К XVIII веку восходит утверждение о неизменном превосходстве боговдохновенного, харизматического повелителя над языческими идолами и «истуканами». Эта антитеза, входящая в общую систему сакрализации государя, представляла собой парафраз Псалтыри: «Боже, кто подобен тебе?» (Пс. 70:19); «Нет между богами как ты, Господи» (Пс. 85:8) — и инспирировалась, кроме того, библейскими сюжетами о Господе, который являл свое бесконечное превосходство над окружающими идолами (1 Цар. 5 и др.) — пышными, но бездушными языческими божествами. Ср. у Клушина: «Не тот велик, кто на престоле / Как грозный истукан сидит, / Но кто благоденья боле / В своем величестве творит!» — или у Семена Боброва: «*Бессмертный! Кто тебе подобен!* / Зевесов иль Филиппов сын / С тобой равняться б был удобен / Иль Цезарь, римский исполин! / *Их памятник — бесчеловечность; / А ты — урок дал естеству.*»

Сокрушение воображаемого кумира, альтернативного Ленину, Маяковский готов взять на себя — библейское идолоборчество XVIII столетия примечательно сходилось с идолоборчеством «Лефа»<sup>90</sup>; языческому «божеству», «елею» и «мавзолеям» (тоже постоянно порицавшимся в барочной литературе) противопоставляется у него «самый земной» и «самый человечный человек». Разумеется, об-

<sup>90</sup> См.: Kleberg L. Op. cit. Указывая на переключки между редакционной статьей «Лефа» «Не торгуйте Лениным», резко осуждавшей культурное тиражирование ленинских бюстов и портретов, и поэмой Маяковского, Клеберг связывает «Ленина» со всей антистатуарной и антифетишистской темой поэта («Юбилейное», «Рабочим Курска» и пр.). К. Поморска, со своей стороны, возводит антистатуарную топику Маяковского к древнерусским запретам на скульптурные изображения и вслед за Клебергом соотносит ее с пушкинской темой губительной статуи в известной интерпретации Якобсона. На мой взгляд, важнейшим медиатором в этом православно-идолоборческом подходе и была та самая поэзия XVIII века, к которой тянется поэма о Ленине. В то же время, как мне представляется, барочно-футуристическая вражда Маяковского к монументам была вовсе не столь непримиримой и корректировалась материалистической мистикой осязимо-вещественного увековечивания героев (ср., например, в стих. «Мексика»); пошло-традиционалистские «бюсты» были уж слишком ничтожной, трагедийной формой последнего.

раз подсказан горьковскими антропософско-фейербаховскими дифирамбами «Человеку с большой буквы», однако, как и у самого Горького, религиозное «очеловечивание» Ленина в поэме опирается, помимо того, на одическую норму — ср. у Николева панегирик Екатерине II: «Не Бог... но человек на троне, / В святейшем смысле человек». Ср. рассуждение С. Боброва: «Дух должен быть героем сильным, / Когда потребна человеку / Всемерная возможность сил / Быть совершенным человеком; / Чтоб человеку же познать, / Познать себя, всего себя». В XIX веке слово «человек», с легкой руки Державина, прилагалось преимущественно к Александру I<sup>91</sup>, хотя впервые эта аттестация закреплена была за Петром Великим у Ломоносова: «Зиждитель мира искони / Своими положил судьбами / Себя прославить в наши дни; / Послал в Россию Человека, / Каков неслыхан был от века»; ср. позднее у Сумарокова: «О премудро Божество! / От начала перьва века / Такового Человека / Не видало Естество». Цитируя сумароковские стихи, Живов и Успенский резонно отмечают, что «Человек» был здесь намеком на сопоставление Петра с Христом<sup>92</sup>.

Наделение монарха статусом земного Христа — то есть двойственной, богочеловеческой, сутью — выражалось в двупланности образа: монарх сочетал в себе обе природы. Но в отличие от барочно-панегирической традиции, большевистская теология в лице Маяковского, да и многих других авторов, так и не смогла преодолеть столь характерные для христианского богословия затруднения, сопряженные с двойным естеством богочеловека, и, подобно древним христианским сектам, поддалась гностическому соблазну, решительно разделив божественного Христа — Ленина, выходящего из глубины эонов («Далеко давным, / годов за двести, / первые / про / Ленина / восходят вести»), — и его земное воплощение, смертного Иисуса — Ульянова<sup>93</sup> «Коротка / и до последних мгновений / нам /

<sup>91</sup> См.: *Пастернак Ел.* «Се! Новый Александр родился...» Возникновение легенды // Новое литературное обозрение. № 6. Специальный выпуск. 1993—1994. С. 97—98. Ср. там же (С. 97) цитату из Петрова — обращение к великому князю Константину Павловичу: «Средь почестей и хвал в душе Твоей во век / Пребудет впечатленно, / Пребудет живо и нетленно / Всех выше титло, Человек».

<sup>92</sup> *Живов В., Успенский Б.* Указ. соч. С. 131.

<sup>93</sup> Бодров усмотрел здесь авангардистско-эпическую дихотомию времени и вечности, от которой представляет Ленин как «пролетар-

известна / жизнь Ульянова. / Но долгую жизнь / товарища Ленина / надо писать / и описывать заново». Этот гностический крен был симптоматичен для эпохи, захваченной гностико-дуалистической эсхатологией.

К мистическому Ленину взывают всемирные пролетарии («Мы родим, / пошлем, / придет когда-нибудь / человек, / борец, / каратель, / мститель!»; «Выходи, / заступник и расплатчик!»), негры из колоний («Выплыви, заступник солнцелицый!») и т.д. — словом, «по всему по этому / в глуши Симбирска / родился обыкновенный мальчик / Ленин». Этот зов восходит к богословскому учению о томлении «ветхого» человечества по Спасителю — ср. хотя бы у Гоголя в «Размышлениях у Божественной Литургии»:

«Скорбя от неустроений своих, человечество отовсюду, со всех концов мира, взывало к Творцу своему <...> Отовсюду тоскующая тварь звала своего Творца <...> Вопли услышались: явился в мир <...> в образе человека».

Соответствующий мотив, задолго до поэмы Маяковского и еще при жизни Ленина, стал шаблоном большевистской агиографии: см., например, у Бонч-Бруевича — партийного мистика, специалиста по хлыстовской и прочим ересям: «И измученные народы востока и дальнего юга ждут пришествия нового избавителя» («Африканская легенда о Ленине») — или у пролетарского поэта С. Малашкина (стих. «Будет гроза»): «А Лена <...> / Билась волнами, гудела, / Ревела — / Кидала погибших слова: / “Проклятье врагам!” — / И предсмертное — “Ленин!” <...> / Спотыкались, бежали ветра, / Нагибали дерев веера, / Кидали боярам: “Проклятье!” / И от сердца любимое — “Ленин!” <...> / На Буге, в Карпатах <...> / Плясали, кружились скелеты / И в пляске, играя пустыми глазами, вздымая искрами жар, / В бездонную “Твердь” / Трясли (sic) кулаками: / — “Царям! / — Королям! / — Банкирам! / Смерть!!” / И предсмертное — / “Ленин!”»

ский патриарх», олицетворяющий общее, родовое начало (тогда как «Владимир Ильич» — это индивидуальное бытие человека). В другом месте автор пишет, не замечая гностической подоплеки образа, что эпический или былинный герой Маяковского — порождение не только капитализма, но и всего Времени. См.: *Бодров М.* Указ. соч. С. 111—113.

Что касается двойственной природы государя, то в панегирической поэтике она преподносилась и под другим углом: в силу своего божественного естества властитель предстал грозным, карающим Саваофом, а в силу естества человеческого был одновременно воплощением мягкости, любви и тепла. В этом отношении лениниана тоже прилежно следовала старой традиции<sup>94</sup>: «Слегка суров / И нежно мил» (Есенин). Ср. у Маяковского: «Он / к товарищу / милел / людскою лаской. / Он / к врагу / вставал / железа тверже». Таков, например, император Павел у Державина: «По долгу строг и правосуден, / Но нежен, милостив душой» («На новый, 1797 год!»). Согласно той же традиции, образ вождя несет черты андрогинности, присущей его монархическим предшественникам (предшественницам): теплота и мягкость Ленина в этом изображении выявляют не только «общечеловеческую», но и собственно женскую (если не гомосексуальную), а «железо» — мужскую сторону личности; ср. аналогичную оппозицию в «Облаке», где «бронзовый» герой, наделенный вместо сердца «холодной железкою», мечтает этот металлический «звон свой спрятать в мягкое, в женское».

Пространные рассуждения о «самом земном» человеке, который напрочь лишен «царственного вида» — «Ведь глазами / видел / каждый всяк — / “эра” эта / проходила в двери, / даже / головой / не задевая о косяк», — заставляют вспомнить о знаменитом фрагменте Исаи, тоже вдохновлявшем тогдашнюю лениниану: «Ибо Он взошел <...> как отпрыск и как росток из сухой земли; нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал нас к Нему» (Ис. 53:2). Соответственно строки: «Знал он / слабости, / знакомые у нас, / как и мы, / перемогал болезни» — требуется возвести к тому же мессианскому тексту: «Муж скорбей и издевавший болезни <...> Но Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни» (53:3—4).

Зато следующие по порядку стихи Маяковского: «Скажем, / мне — бильярд — / отращиваю глаз, / шахматы ему — / они вождям / полезней» — примыкают к державинской манере подчеркивать принципиальные различия между убогими бытовыми привычками самого панегири-

<sup>94</sup> Подробнее о постоянном раздвоении ленинского образа в пропагандистской литературе 1920-х годов см. ниже в моей статье «Андрей Бабичев и его прообраз в “Зависти” Юрия Олеши».



ста («Таков, Фелица, я развратен!») и особой, сакральной человечностью монаршего поведения. В поэме шахматная игра Ленина — колдовской прообраз битвы за диктатуру пролетариата: «И от шахмат / перейдя / к врагу натурой, / в люди / выведя / вчерашних пешек строй, / становил / рабочей человечьей диктатурой / над тюремной капитальной турой». Портрет Ленина — магического шахматиста был также канонизирован пропагандистской литературой — см. в книге П. Лепешинского «На повороте»; но Маяковский подхватывает здесь и метафору Блока из «Возмездия»: «И власть торопится скорей / Всех тех, кто перестал быть пешкой, / В тур превращать или в коней...»

Как уже говорилось, личность первого императора наделялась, помимо отождествления с Христом, чертами библейского демиурга и вместе с тем языческого громовержца, а также свойствами Моисея или Ноя — кормчего и вожатого; однако леворадикальная и, вслед за ней, ранняя большевистская культура решительно противопоставила этому культурному герою и божеству имперской мифологии («кумиру», по слову Пушкина) мятежную хтонику Потопа и «вавилонского» богоборческого бунта, показ которой отчасти заимствовался из «Медного всадника». В то же время сказывалось и влияние амбивалентной оценки Петра в пушкинской поэме, который сам выказывал здесь явное родство с мятежным «зверем из бездны». Эта двупланность отразилась на рисовке революции в тексте Маяковского. Она теперь словно мстит за гибель дерзновенного Евгения («Ужо тебе!»), олицетворявшего стихию восстания, довершая его дело: «Мы знаем, / не нам, / а им показали, / какое такое бывает / “ужо”». С другой стороны, вождь нынешнего восстания одновременно сближается у Маяковского с Медным Всадником как воплощением той же inferнальной хтоники, того же Потопа, но уже понятого как привычная аллегория революции. Соотнесение Ленина с Петром дано через посредующий текст Н. Гумилева. Ср. у Маяковского появление Ленина «откуда-то из-за Невы» на броневике:

*«И снова / ветер / свежий, / крепкий / валы / революции  
/ поднял в пене <...> / — Товарищи! — / и над головами /  
первых сотен / вперед / ведущую / руку / выставил» —*

и встречу с Медным Всадником в «Заблудившемся трамвае»:

*«И сразу ветер знакомый и сладкий, / И за мостом летит  
на меня / Всадника длань в железной перчатке / И два копы-  
та его коня».*

Ильич, возвышающийся на броневике, тут превращается в большевистского железного всадника с простертой десницей.

Между тем эпоха послереволюционного строительства заставила актуализировать и те позитивные аспекты парадигматического образа, в соответствии с которыми великий «шкипер», «кормчий России» перевоплотился в большевистского «капитана» — см. хотя бы у Есенина или, в полемическом, «антинэповском» толковании, у Ходасевича («Помню куртки из пахучей кожи...»). В традиции монархических панегириков показ кормчего-преобразователя отечества тесно увязывался с образом вдохновенного ремесленника, собственными руками создавшего новое государственное бытие. Демиургическая функция императора реализовывалась через это боговоплощение, с которым прочно ассоциировалась его повседневная изнурительная работа. Весь этот запас петровских черт Маяковский передает своему Ленину, почти открыто уподобляя его «то академику, то герою, то мореплавателю, то плотнику»; это и громовержец («гроза», «молнии Ильичевых книжек» и пр.), и кормчий, ведущий рабоче-крестьянский ковчег к христианско-коммунистической пристани, и энергичный вездесущий труженик:

*«Команду / усталую / берег покачивал. / Мы к буре при-  
выкли, / что за подвох? / Залив Ильичем / указан глубокий,  
/ и точка / смычки-причала / найдена, / и плавно / в мир, /  
строительству в доки, / вошла / советских республик грома-  
дина. / И Ленин, / сам, / где железо, / где дерево / носил /  
чинить / пробитое место. / Стальными листами / вздымал /  
и примеривал / кооперативы, / лавки / и тресты. / И снова /  
становится / Ленин-штурман» и т.д.*

Центральным моментом в гражданской поэзии XVIII века было, естественно, престолонаследование. В силу известных особенностей русской истории трон чаще всего занимал не преемник, а преемница Петра, фактически трактовавшаяся в качестве его женской ипостаси и, одновременно, некоей земной супруги небесного монарха; но если панегирики адресовались не царице, а царю, то роль его аллего-

рической супруги выполняла уже сама Россия, и ее встреча с государем, по сути, была тождественна молчаливо подразумеваемому брачному соитию, то есть сюда подключался универсальный культурный сюжет о браке небесного божества (замещаемого монархом) с городом или землей. Ср. у Державина в стихотворении «Глас Санкт-Петербургского общества»: «Россия ныне, как невеста, / Ждет с брачным жениха венцом» или в «лирическом песнопении» кн. Ширинского-Шихматова «Петр Великий», где Москва «приемлет и объемлет лоном / Спасителя полных царств». Как хорошо видно на примере евангельских аллюзий в державинском «Гласе», языческий сюжет подтягивался к христианской символике, поскольку, ввиду подразумеваемой идентификации монарха с Христом, Россия или олицетворяющая ее престолонаследница становилась тем самым «Невестой Христовой». Невеста была и новой Евой, причем вызванной к жизни государем. В петровской эмблематике Петр изображался (к примеру, на памятных медалях) как творец, буквально создающий Россию — высекающий ее из камня, то есть из самого себя (обыгрывалась этимология Петр — petros)<sup>95</sup>.

Субститутом сотворения всероссийской Евы было ее воскрешение царем; ср. у В. Петрова («Плач и утешение России»): «То рекши, тщится он воздвигнути Россию, / И преклоняя к ней главу свою и выю, / Под плечи сильну ей десницу подложу / И твердо ног стопу уперту в пол держа. / В подпору крепко ей подставляет рамо. / Она, на то опряся, прямо / На быстры ноги восстает — / Встанет величественно паки: / *Ей Павел бытие дает* / И возвращаются к ней прежней жизни знаки». Понятно, что Павел действует одновременно в функции Бога, вдыхающего жизнь в плоть России, и на правах Адама, ставшего в буквальном смысле основой ее телесного существования, причем аллегорической заменой библейского «ребра» служат телесные органы Павла, «воздвигающие» Россию — его «рамо» и пр. Отечественная Ева отвечает жаркой любовью сакральному супругу: «Стремится тако днесь душа

<sup>95</sup> В барочной эклектике царь-Творец мог, в свою очередь, отождествляться с Пигмалионом. Феофан Прокопович так воспевает Петра: «Россия вся есть статуя твоя, изрядным мастерством от тебя переделанная». — *Прокопович Ф.* Слово на похвалу блаженных и вечнодостойных памяти Петра Великого // Панегирическая литература петровского времени. М., 1979. С. 298.

ее к нему, / Ко воскресителю и Богу своему». Несмотря на соматическую рисовку фигуры Павла, ясно все же, что в этом союзе он, подобно Петру, обозначает духовное, а Россия — именно телесное начало, — обстоятельство, четко ориентирующее данную мифологему на христианскую аллегоричку Церкви как Невесты Христовой и, одновременно, соборного Тела Христова. Все эти элементы тоже найдут модифицированное отражение в поэме Маяковского.

Итак, смерть Ленина в январе 1924 года резко активизировала в официальной литературе и публицистике религиозные импульсы, обретавшие для себя выражение в привычной и понятной всем системе панихидно-одических жанров и новозаветных ассоциаций. Последние энергично эксплуатировались тогдашним партийным триумvirатом — сталинско-зиновьевско-каменевской группой, боровшейся с Троцким и выдававшей свою власть за гегемонию партии. Именно в этих аппаратных кругах выработывается столь эффективно использованное потом Сталиным представление о партии как новой Церкви, наделенной, так сказать, соборной ленинодуховностью. Уже 22 января 1924 года, в обращении ЦК РКП «К партии. Ко всем трудящимся», учение ап. Павла о Церкви как Теле Христовом и единой семье христиан было бодро приспособлено к советским условиям: *«Ленин живет в душе каждого члена нашей партии. Каждый член нашей партии есть частичка Ленина. Вся наша коммунистическая семья есть коллективное воплощение Ленина»*<sup>96</sup>.

Этому курсу на партийное престолонаследие и отвечало посвящение поэмы Маяковским Российской коммунистической партии<sup>97</sup> (возможно, подсказанное книжкой Сталина «Об основах ленинизма», которую тот посвятил Ленинскому призыву в партию). Столь же естественно, что, как в устном сообщении указал проф. И. Серман, основные историко-биографические вехи поэмы Маяковского и их идеологическое оформление были пересказом брошюры Г. Зиновьева о Ленине. Как в XVIII столетии, героическое песнопение, посвященное памяти усопшего монарха,

<sup>96</sup> К годовщине смерти В.И. Ленина. 1924 г. — 21 января — 1925 г. Сборник статей, воспоминаний и документов. Под общей редакцией А.Ф. Ильина-Женевского. Л.; М., 1925. С. 20.

<sup>97</sup> Бодров отмечает, что поэма Маяковского должна была содействовать предотвращению раскола в РКП как коллективной наследнице дела Ленина. Указ. соч. С. 111.

перешло у Маяковского в ликующую оду на восшествие, составленную во вкусе нового государя — вернее, коллективной государыни.

Старые жанры просыпаются во всем их монументальном величии, во всех центральных аллегорических моментах, включая — унаследованный от Евангелия и языческих мифологем — мотив солнечного затмения, природной катастрофы, сопутствующей смерти монарха; здесь Маяковский апеллирует и к знаменитой символике черного солнца: «Потолок / на нас / пошел снижаться вороном <...> / Задрожали вдруг / и стали черными / люстр расплывшихся огни»; «Ни солнца, / ни льдины слитка! — / все / сквозь газетное ситко / черный / засеял снег».

Так, в унисон с традицией, кончину божественного правителя оплакивает сама природа, сама вселенная, снег и флаги, «желтое солнце» угнетенных китайцев и «звезды» американских негров. Оплакивают рабочий и «мужичонка», вся земля. Ее пламенная любовь к Ленину нисколько не уступает былой любви России к своему августейшему супругу, дышит такой же страстью и негой: «Не булавка вколота — / значком / прожгло / рубахи / сердце, / полное любовью к Ильичу»; «Здесь каждый крестьянин / Ленина имя / в сердце / вписал любовней, / чем в святцы»<sup>98</sup>; «И коммунары, / с-под площади Красной, / казалось, шепчут: / Любимый и милый!»

Но революционные силы собраны в Партию как земную невесту Ильича, которая и заменит собой одическую Россию. Память жанра, вовлеченная в сговор с политическими актуальностями, обязывала доказывать легитимность престолонаследия, и этим необходимым связующим звеном стал Гимн партии, вдвинутый в сердцевину поэмы как

<sup>98</sup> Мистическая символика «*cor ardens*» была к тому времени так же прочно усвоена партийной пропагандой, как и самим Маяковским. Ср. в цит. обращении ЦК РКП: «Ленин живет в сердце каждого честного рабочего. Ленин живет среди миллионов колониальных рабов». Между прочим, провозглашаемая Маяковским всеобщая готовность умереть ради воскрешения вождя была дежурной данью официальной риторике — ср., скажем, типовое заявление пролетарской девочки Манетовой: «Я хочу, чтобы наша вся семья погибла, а он был чтобы здоров и жив» (цит. по спецвыпуску еженедельника «Читатель и писатель» от 21 января 1928 г.); но и сама эта жертвенная компенсация уже отработывалась в XVIII веке, например, у Петрова: «О! сколько есть людей, под разным небесем, / Таких, которые желали б сердцем всем, / Ущербом лет своих твой краткий век пробавить...». — Плач на кончину его светлости князя Г.А. Потемкина-Таврического.

ее смысловое ядро: «Хочу сиять заставить заново / величественнейшее слово — / п а р т и я».

Гимн открывается рассуждением о ничтожности «единицы», отвергаемой во имя коллектива: «Кто ее услышит? / Разве *жена?*» Чуть ниже вводится уже заданная этим симптоматическим упоминанием о брачной чете отсылка к Библии:

*«Плохо человеку, / когда он один», —*

то есть к тому стиху из Книги Бытия, где говорится о сотворении Евы:

*«Не хорошо быть человеку одному, сотворим ему помощника, соответственного ему» (2:18).*

Мотив «жены» (осложненный здесь и другими ветхозаветными ассоциациями) незамедлительно переливается в смежную новозаветную тему соборного Тела Христова. Третируя индивида («Единица — вздор, / единица — ноль»), Маяковский ориентируется на пролетарско-католическую модель Каутского, усвоенную из цитаты, почтительно приведенной ранним Лениным в работе «Шаг вперед, два шага назад»:

*«Пролетарий — ничто, пока он остается изолированным индивидуумом <...> Он чувствует себя великим и сильным, когда он составляет часть великого и сильного организма. Этот организм для него — все, отдельный же индивидуум значит, по сравнению с ним, очень мало»<sup>99</sup>.*

Риторика Каутского Маяковский переносит на большевистскую партию как организм, выстраиваемый из бесчисленных адептов, из тех самых масс, которые у него еще несколько лет назад, без Ленина и без всякой РКП, сами по себе, вместе с природой, вещами и космосом, собирались в 150 миллионов:

*«Партия — / рука миллионопалая, / сжатая / в один / громящий кулак <...> / Партия — / это / миллионов плечи, / друг к другу / прижатые туго <...> / Партия — / спинной хребет рабочего класса».*

<sup>99</sup> Ленин В. Избр. произведения: В 3 т. М., 1975. Т. 1. С. 337.

Туловищу осталось приставить голову: «Мозг класса <...> — / вот что такое партия». Но ведь голова («мозг») этого тела — сам Ленин? Недоумение разрешится, если мы примем во внимание, что, поскольку текст создается именно после смерти вождя, наследующую ему партию было бы крайне неудобно изображать безголовой. «Мозг» одухотворяет партию, делает ее законной преемницей Ленина в деле управления рабочим классом. Гася неуместные ассоциации, Маяковский тут же завершает Гимн темой полного тождества вождя и партии, проистекающей, как мы вскоре увидим, все из той же панегирической традиции XVIII века:

«Партия и Ленин — / близнецы-братья, — / кто более матери-истории ценен? / Мы говорим — Ленин, / подразумеваем — / партия, / мы говорим — партия, подразумеваем — / Ленин».

В таком «подразумевании» был наиболее заинтересован тогда, конечно, Сталин, и потому он очень одобрительно воспринял поэму, пролагавшую путь к новому церковному сознанию. Некоторая неловкость заключалась, однако, в немотивированной смене самого пола «партии», внезапно наделенной мужским статусом «брата». Посредством этой транссексуальной операции Маяковский маскирует как раз матримониальную подоплеку темы, которая в противном случае была бы скомпрометирована вдобавок сходством с неприкрыто-эротической рисовкой партии и вождя в тогдашней культовой литературе. Ср., скажем, в такой большевистской песни песней, как стихотворение рапповского поэта С. Малахова «О партии и любимой», где соответствующие параллелизмы принимают несколько причудливое развитие: «У моей любимой глаза оленя / И черная луком бровь. / А партия взглянет глазами Ленина, / И под откосом моя любовь! <...> / У нее (любимой. — М.В.) на курчавых кольцах платок / Дразнится красным пятном, / У нее не юбок шуршащий шелк, / А Ульянова пятый том». (Те же чувства ранний Безыменский изливает на своего покровителя — Троцкого: «О, что же делать мне со мной? / Что делать мне, мой край заводский? / Хочу сказать: “Любимый мой”, / А выговариваю: “Троцкий”».)

Зато очень уместным оказался сам мотив близнечного подобия, канонизированный, опять же, барочной поэзией. В качестве типичного комплекта тех клише, которые использовал здесь Маяковский, приведу соответствующие фрагменты из уже не раз цитированного выше, тоже посвященного новому царствованию, текста В. Петрова «Плач и утешение России к Его Императорскому Величеству»:

«— На мышцы, силою упруги,  
На сии перси ты взгляни:  
Для должныя царю услуги  
Чего не сделают они?  
<...>

*Я тело, ты душа: мы оба неразлучны,  
Дыша тобой, должна я стать  
Тебе во мыслях сообразна,  
И совершенства почерпать  
В твоём примере без соблазна.  
Зерцало действий ты моих,  
Ты будешь созерцаем в них.  
Объймешь тело все России»  
<...>*

«— Я верю, — Павел рек, Россию вновь объемя, —  
Я верю, искрення любовь ко мне твоя:  
Но верь, любви твоей отвечает моя».  
*Всевышний*, с высоты их жарки речи внемя,  
И по вселенной всей безмолвье распростря,  
*На пренье их любви любитесь смотря*».

Всевышний — таков прообраз столь же нежной к своим близнечным чадам «матери-истории» у Маяковского. Это и есть то самое Время, к которому он взывает в первой строке поэмы<sup>100</sup>. Поразительное потепление Маяковского к ранее ненавистному Времени и родительскому началу следует поставить в связь с общей эволюцией его темпоральной символики в советскую эпоху.

<sup>100</sup> Ср., впрочем, сближения понятий «время» и «мать» в стихах Третьяковского, обращенных к имп. Елизавете Петровне по случаю ее коронации: «Чин, благородство, воин, грады, / Зданья, корабли, науки, / Купечество и вертограды, / Добрый нрав, искусные руки, / Все, что в виде чрез Петра новом, / Молило тя молчащим словом: “О буди, время, наша мати”».



## Новый Хронос

Прежде, в первые революционные годы, Маяковский неустанно призывал к прямому уничтожению дряхлого времени: «Клячу истории загоним!»; «Время-ограду взломим ногами»; ср.: «Обернулась шибером, / улыбка на морде, — / История стала. / Старая врет». Не зря подлежащий разрушению христианский рай в «Мистерии-Буфф» представлен Мафусаилом — старейшим из старцев. По наблюдению Яacobсона, победа над Хроносом проецируется даже на прошлое: «Как нами написано, / мир будет таков / и в среду, / и в прошлом <...> / и дальше / во веки веков»; ср.: «Эй, века, / на поклон идите!». Позднее яростная битва с зонами появляется лишь спорадически — в связи с (неуклонно спадающей) темой мировой революции: «И выйдут / в атаку / веков и эр / несметные полчища / Эс Эс Эс Эр» («Май», 1925).

Антитемпоральная утопия все чаще вытесняется призывами «вырвать радость у грядущих дней», «выволакивать будущее» или эпизодическими вторжениями в него на «паровозе» и т.п., либо, как в «Бане», на некоей научной машине, заменившей загнанную клячу истории из «Левого марша»: «Время, вперед!» Советские же представители ветхого Хроноса наподобие состарившегося, обрюзгшего Победоносикова, тянущего время назад (Победоносиков приказывает изобразить себя «ретроспективно», зовет «назад к классикам» и произносит «сначала заключительное слово, а потом вступительное»), уничтожаются только морально. Время, со своей стороны, еще сохраняет обычный типаж убийцы («Время-доктор / с бескрайним бинтом исцеляющей смерти!»; «Я против времени, / убийцы вороватого»), но, как правило, этот образ переводится в план автобиографических ламентаций («И лоб мой / время / с разбега крушит»); оно порой уличается в абсурдности («Это / глупое время / на что вам?!»), но прежние свирепые призывы к убийству дряхлого родителя-Хроноса («стар — убивать», «отца обольем керосином») раздаются лишь в тех случаях, когда он сливается с образом классового, дореволюционного «старья»: «Здравствуй / и прощай, / седая бабушка! / Уходи с пути! / скорее! / ну-ка! / Умирай, старуха, / спекулянтка, / набожка. / Мы идем — / ватага юных внуков!» («Киев», 1924). (Впечатляющий сюжет о внуках, убивающих бабушку, ярко перекликается с практикой многих племен, а на славянском материале,

возможно, прослеживается к знаменитому обычаю истреблять стариков, спуская их в овраг или болото «на лубке». Так замшелая архаика в очередной раз аукается с испуганной футурологией Маяковского.)

Сейчас история пожирает только врагов социализма — никчемных обывателей, которые тщетно молят: «Закрой-те, время, вашу пасть!», проглатывает буржуазные государства: «Другим / странам / по сто. / История — / пастью гроба. / А моя / страна — / подросток» (поэма «Хорошо!», — как и «Ленин», начинающаяся с обращения к теме времени) — и самих «буржуев»: «Время, / яму / буржуям / вырой, — / заступы дней / подымай!»

В СССР старое время, в общем, побеждено («Которые тут временные? / Слазь! / Кончилось ваше время») — оно сменилось новым Хроносом. И победили его — Маркс и Ленин. Остается добавить, что вместе с ним был окончательно побежден и прежний бунтарь-Маяковский.

Как ранее класс буржуазии, революционные божества тоже рождены самим Хроносом — или даже Зерваном, иранским божеством времени, отцом двух богов — благого Ормузда и злого Аримана, в семействе которого капитализм выполняет роль Аримана, а Маркс-Ленин — роль Ормузда, обретающего поддержку отца: «Время / часы / капитала / крало, / побивая / прожекторов / яркость. / Время / родило / брата Карла — / старший / ленинский брат / Маркс» (это, не совсем грамотно выраженное, «братство»<sup>101</sup> отчасти подготовило, кстати, последующее пре-

<sup>101</sup> Бесстыдно-халтурных строчек в «Ленине» предостаточно. Ср.: «Нам / не страшно / усилье ничье (?!), / мчим / вперед / паровозом труда, — / и вдруг / стопудовая весть — / с Ильичем / удар». Ясно, что «паровозом труда» поставлено только для рифмы к «удар». Ср.: Чуковский К. Указ. соч. С. 38; Шенгели Г. Указ. соч. С. 49. Уже в начале 1920-х годов немало наблюдателей, включая Троцкого, подмечали необратимое ухудшение его стихотворной продукции. По словам Роберта Магвайра, «многие считали, что мощь революционных стихов Маяковского была достигнута за счет более яркой и лирической стороны». — Maguire R.A. *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920-s.* Cornell Univ. Press. Ithaca and London, 1987. P. 77. Некоторые, однако, отрицали и мощь, и самый лиризм Маяковского. Шершеневич называл его «великим комиком наших дней, мнящим себя лириком». — Шершеневич В. Кому я жму руку. М., 1921. С. 13. (Небезынтересно, что этот выпад перекликается с замечанием, тогда же брошенным Чуковским по поводу «150 000 000»: «Маяковский, как и все эгоцентрики, комик»). Указ. соч. С. 39.) Мандельштам в 1922 году предостерегал Маяковского от превращения в «поэтессу, что уже наполовину совершилось» («Литератур-

вращение партии в ленинского брата). Маркс, посредством гнозиса, постиг тайну времени — «раскрыл истории законы». Старое обреченное царство капитализма воплощено в библейском образе Тельца, сражаемого Моисеем: «Маркс / повел / разить / войною / классовой / золотого, / до быка / доросшего тельца». Прямой наследник этого пролетарского матадора — Ленин, открывший путь в то будущее, откуда, при взгляде назад, история снова покажется «древней бабушкой». Итак, время само разделяется на «старье» и на ту, устремленную вперед, силу, которая взращивает в себе большевизм. В «Войне и мире» олицетворением «веков» объявлял себя Маяковский. Теперь, вместе с провидческой мощью, он делегирует соответствующее назначение Ленину (см. выше, в гл. «Переход к большевизму»):

*«Землю / всю / охватывая разом, / видел / то, / что временем закрыто»; «И в этой желанной / железной буре / Ильич, / как будто / даже заспанный, / шагал, / становился / и, / глаз сощура, / вонзал, / заложивши / руки за спину. / В какого-то парня, / в обмотках, / лохматого, / уставил / без промаха бьющий глаз, / как будто / сердце / с-под слов выматывал, / как будто / душу / тащил из-под фраз. / И знал я, / что все / раскрыто и понято / и этим глазом / наверное выловится».*

В поэзии XVIII века, уже с Кантемира, сходный показ Всевидящего Ока — непрменный атрибут Бога (либо его августейшего заместителя), созерцающего весь мир и Россию:

*«Подъял веки всевидно и с единым взглядом / Узрел все, что на небе, на земле, под адом» («Петрида»).*

Но, включая этот эталонный мотив в свою поэму, соединяя его со знаменитым ленинским «прищуром», Маяковский действовал с оглядкой на Розанова:

*«Неусыпный и широкий глаз Толстого, охватывающий громадную панораму, обнаруживает главный свой ум в том, что*

---

ная Москва»). Коммерческо-конъюнктурные советские сочинения Маяковского Жолковский определяет термином «плохопись», добавляя, что тот «налаживает конвейерное производство “нужных” плохих стихов». — Жолковский А. Поэтика произвола и произвольность поэтики (Маяковский) // Инвенции. М., 1995. С. 123, 125.

отшвыривает все неважное, ненужное <...> Толстой как бы винчивается в них (в объекты внимания. — М.В.) глазом до самого дна, до “души”<sup>102</sup>.

Использование Маяковским данной метафоры станет понятнее, если вспомнить, что у Розанова тогда же, в 1911 году, Толстой всецело ориентирован на хтонику — он сопоставлен с огромными ископаемыми чудовищами.

Сравнительно незадолго до поэмы о Ленине Маяковский в черновиках «V Интернационала» наделил его, как подметил Яacobсон, приметам чудовищного Вия<sup>103</sup>:

«Ленин / медленно / подымает вещица. / Разжимаются губ чугуны».

Но отсюда следует, что Маяковский тем самым сблизил большевистского диктатора с Временем-Виём из «Войны и мира»: «Из меня / слепым Виём / время орет: / “Подымите, / подымите мне / веков веки!”» Мы еще вернемся к хтонической семантике времени у Маяковского, но пока следует подчеркнуть оптимистическое переосмысление этих мотивов в поэме о Ленине. Главный момент в победе над прежним состарившимся временем — собственная смерть Ильича: христианское «смертью смерть поправ»<sup>104</sup> усердно подхваченное официальной риторикой. Мистическое утверждение о том, что кончина вождя зачинает собой соборное бессмертие революционного человечества, тиражировалось и в стихах, и в бесчисленных лозунгах типа «Могила Ленина — колыбель человечества», «Могила Ленина — колыбель мировой революции» и т.п. Однако у Маяковского, неприязненно относившегося к телесной мертвечине мавзолея, значение «колыбели» получает не место, а время похорон. Так Хронос-убийца снова станет у него животворной силой, оплодотворяющей теперь, как мы увидим, его самого.

Напомню, что в «Войне и мире» застывшее мгновение смертельной схватки отождествлено с соитием: «К началу

<sup>102</sup> Розанов В. О писательстве и писателях. С. 302.

<sup>103</sup> Яacobсон Р., Поморская К. Беседы. С. 108. Там же Яacobсон сблизает портрет Ленина-Вия с «ведьмами и Виями» из стихотворения 1923 года «О новой религии».

<sup>104</sup> Ср.: Kleberg L. Op. cit. P. 174; Бодров М. Указ. соч. С. 112 (автор отмечает здесь мистирию евангельского типа).

кровавых игр, / напряженный, как совокупление, / не дыша остановился миг» — и, в перспективе, с зачатием исполинского Нового Адама. В последней части «Ленина» судьбоносный миг, сопряженный с похоронами героя, также цепенеет в кульминационной статике совокупления, очерченной во всем его физиологическом антураже:

«Замрите минуту от этой вести! / Остановитесь, движение и жизнь! / Поднявшие молот, / стыньте на месте. / Земля, замри, / ложись и лежи!»

А выше рисуется зачатие Хроносом-мгновением (той же «минутой») в самом Маяковском соборного советского человека, которому он причащается, самозабвенно растворяясь в его океаническом лоне<sup>105</sup>, как раньше мечтал причаститься в акте эротической евхаристии к телу Марии («Тело твое просто прошу, / как просят христиане: / “Хлеб наш насущный / даждь нам днесь”»): «Я счастлив. / Звенящего марша вода / относит / тело мое невесомое. / Я знаю — *отныне / и навсегда / во мне минута / эта вот самая.* / Я счастлив, / что я / этой силы частица, / что общие / даже слезы из глаз. / Сильнее / и чище / нельзя причаститься / великому чувству / по имени — / класс!»

### Заключительный апофеоз

Сообразно незыблемому жанровому канону, поэма в своей финальной части переходит к открытому показу легитимного престолонаследования. Преемницей и воплощением вождя объявлена партия — земная супруга Ильича, она же церковь как его семейное тело, созданное им самим. Позволю себе снова процитировать соответствующие строки: «А на завтра / друг в друга вложит / руки / понявших двух <...> / И эти четыреста в тысячи вырастут».

<sup>105</sup> Я хотел бы все же предостеречь читателей поэмы от прямолинейно-фрейдистского порыва зачислить Маяковского в латентные гомосексуалисты. Перед нами типичный случай *unio mystica*, когда, за неимением другой нарративной возможности, идея слияния души с Божеством (здесь — с классом) выражает себя в формах брачного соития и соответственно гомосексуальной метафорике (душа как женское, Бог — как мужское начало): см. начиная с пророков, псалмов, мистических комментариев к «Песни песней», а затем к сказке о Психее и Амуре и пр.

После его смерти семейная масса чудесно разбухает за счет т.н. ленинского призыва в партию (который станет социальной опорой нового, сталинского режима). Ленинские «*четыреста*» и «*тысячи*» перемножаются: «— Трудно / будет / республике без Ленина! / Надо заменить его — / кем? / И как? <...> / *Четыреста тысяч* / от станка горячих — / Ленину / первый / партийный венок».

Память жанра обязывает Маяковского сделать и следующий тематический ход. В барочной поэзии восшествие государыни, наследующей монарху (в любом случае — Петру), непременно увязывалось с дальнейшими перспективами династии, олицетворяемыми юным потомством. Языческая мифологема брачного союза между царем и Россией также включала в себя аналогичный намек на отрока или младенца, рожденного этой четой. Ср. у Ширинского-Шихматова в сцене вышеупомянутой эротической встречи Петра с Москвой: «Младенцы, у сосцев вищащи, / Очами радуют Петра».

Не слишком чадолюбивый Маяковский использует этот же, продиктованный традицией, но, конечно, приглушенный у него мотив деторождения и преемственности поколений: «— Я уже стар — / берите *внучика*, / не отстают — / подай комсомол <...> / Выше солнце! / Будешь свидетель — / скорей / разглаживай траур у рта. / В ногу взрослым *вступают дети* — / тра-та-та-та, / та-та-та-та, / Раз, / два, / три! Пионеры мы!»

Солнце, приветствующее юную смену, вызывает в памяти комбинацию этих мотивов в утопии «Войны и мира» с ее детьми, залитыми небесным сиянием. На сей раз картина движется вспять, от пацифизма к милитаристскому надрыву, обрисованному в 3-й части «Войны и мира»: «Разящий Георгий у знамен в девизе, / барабаны: / Тра-та-та-та-та-та-та-та-та-та-та!»

Завершается поэма о Ленине банальным христианско-коммунистическим апофеозом, соединяющим «смертью смерть поправ» с апокалиптическими «трубами» и боевым знаменем из «Войны и мира»: «Стала / величайшим / коммунистом-организатором / даже / сама / Ильичева смерть. / Уже над трубами / чудовищной рощи, / руки / миллионов / сложив в древко, / красным знаменем / Красная площадь / вверх / вздымается / страшным рывком». При этом «*руки сложив в древко*» — резюмирующая реплика на «*друг в друга вложит руки* понявших двух», и древко символизирует телесную основу живого ленинского духа, гла-

голющего с хоругви. Ясно также, что в «красном знамени» кодируется «крестным знаменем»<sup>106</sup>.

В последних строках поэмы воображаемый ленинский девиз санкционирует новую мировую войну как крестовый поход во имя социалистической благодати: «Да здравствует революция, / радостная и скорая! / Это — / единственная великая война / из всех, / какие знала история».

### Процесс причащения

С точки зрения психологической эволюции самого Маяковского поэма знаменательна уже тем, что манифестирует счастливую, хотя и стимулированную пропагандистскими стереотипами, капитуляцию недавнего сверхиндивидуалиста, ощутившего себя затерянной, ненужной «единицей» перед напором коллективной силы — уже не стихийной, как было в «150 000 000», а упорядоченной, организованной и организующей. Этот сдвиг — не доведенный, однако, до конца, — вовсе не был для него безболезненным. Показатель тому — отголоски Штирнера, полемически обыгранные там, где обруганной Каутским «единице» противопоставлена партия: «Единица! / Кому она нужна?!».

У Штирнера в «Единственном и его собственности» соотношение партии и единицы развертывается в пользу последней:

«Партия, партия». Как можно примыкать к партии! Но единичная личность единственна, а не член партии». И далее, высмеивая понятие «измена партии», Штирнер добавляет: «Именно примыкая к партии и вступая в ее круг, единичный заключает с ней союз, который продолжается до тех пор, пока партия и “я” преследуют одну и ту же цель. Но сегодня

<sup>106</sup> Не составило бы труда привести немало других церковных и новозаветных реминисценций в «Ленине», от самых элементарных («Словам Ильича — / лучшая почва: / падают, / сейчас же / дела растут»; патриоты-предатели, умывающие руки наподобие Понтия Пилата, и т.п.) до несколько более завуалированных, вроде следующей: «Теперь, / если пьете / и если едите, / на общий завод ли / идем / с обеда, / мы знаем — / пролетариат победитель, / и Ленин — / организатор победы». Ср. у ап. Павла: «Итак, едите ли, пьете ли, или (иное) что делаете, все делайте во славу Божию» (Кор. 10:31).

я разделяю принципы партии, а завтра уже не могу разделять их и “нарушаю верность” ей!»<sup>107</sup>

У Маяковского понятие измены ассоциируется не с «единицей», а с самой партией (изменит ли она?) — и отвергается как заведомая невозможность; индивид же только выигрывает от этого союза, и именно с партией скрепляется мотив единства, «единственности», получающий вполне прагматическую интерпретацию:

«Партия — *единственное*, что мне не изменит. / Сегодня приказчик, а *завтра* царства стираю в карте я».

Несмотря на этот карьеристский резон, Маяковский так и не вступил в обожествленную им партию. Тяга к слиянию сочетается у него и в дальнейшем с обостренным сознанием своей уникальности, отдельности, выделенности. В каком-то смысле вся его советская поэзия окажется неудачным тактическим компромиссом между коллективистской и эгоцентрической установками — компромиссом, обрекающим Маяковского на поражение<sup>108</sup>.

В общем, все три свои функции — страдальческую, истребительную и демиургическую он постепенно, шаг за шагом, отдает государственной силе, удерживая за собой разве только право на особо эффективное содействие последней.

Христианско-жертвенная роль поэта после рецидива индивидуального страдальчества в поэме «Про это» трансформировалась в мученичество большевистское, к которому настойчиво пристегивает себя беспартийный Маяковский. Он, так сказать, сораспаялся партии: «Пятиконечные звезды / выжигали на *наших* спинах / панские воеводы. / Живьем, / по голову в землю, / зарывали *нас* банды / Мамонтова. / В паровозных топках / сжигали *нас* японцы, / рот заливали свинцом и оловом. / Отрекитесь! — ревели, / но из горящих глоток / лишь три слова: — / Да

<sup>107</sup> Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994. С. 223—224.

<sup>108</sup> Эволюция Маяковского от собственно-поэтического индивидуализма к нормативному большевистскому коллективизму и напряженные внутренние конфликты, обусловленные этим процессом, рассматриваются в работе: Woroszyński W. Włodzimierza Majakowskiego «bycie obcym» i «bycie swoim» w otaczającym go świecie // Włodzimierz Majakowski i jego czasy. S. 15—27.



здравствует коммунизм!» (ср. мотив «нашего» распятия в «Нетте» и др. текстах).

Миссия разрушения — тоже прерогатива партии, хотя тут Маяковский помогает ей с максимальным рвением, принимая на себя обязанности дозорного, разведчика, выбирающего новую мишень, и истребителя-громовержца — сперва в прямом («V Интернационал»), потом в переносном смысле; но обычно приметы Зевса атрибутируются РКП и Ленину. Порой, как в «V Интернационале», Маяковский еще гальванизирует в себе прежний образ олицетворенного громового Слова: «Но если я говорю: “А!” — / это “а” / атакующему человечеству труба. / Если я говорю “Б!” — / это новая бомба в человеческой борьбе», — но все чаще он выступает на вторых ролях — в качестве вдохновенного партийного подпевалы, например в «Про это», где романтические признания в любви к коммунизму получают непроизвольно-комическую гомосексуальную разрядку: «Где бы ни умер, / умру *поя*. / В какой трущобе ни лягу, / знаю — / *достойн лежать я / с легиум под красным флагом*» (ср., впрочем, позднейшие автопародии: «О, накройте меня чем-нибудь красным!»; «Я всегда говорил, что лучше умереть под красным знаменем, чем под забором»).

Апокалиптический, он же иерихонский, трубный глас, сокрушающий крепости, Маяковский передает соборному телу — сперва беспартийным революционным «миллионам»: «Орите в ружья! / В пушки басите!»; «Залпом глоток гремим гимн!», потом — партии: «Партия — / это единый ураган, / из голосов спрессованный / тихих и тонких. / От него / лопаются укрепления врага, / как в канонаду / от пушек — / перепонки» («Ленин»).

Самовозвеличивание достигается за счет поношения сравнительно мелкой советской сошки. Гимны новой жизни, да и любые похвалы он повсеместно дополняет бранью или выпадами в чей-либо адрес. Особенно неуместную, почти патологическую сварливость, свойственную ему и в быту<sup>109</sup>, Маяковский выказывает, когда ведет речь о

<sup>109</sup> Живописуя его мелочное властолюбие, мстительность, «бесцеремонность и наглость», Эльза Триоле восклицает: «Какой же он был тяжелый, тяжелый человек». — *Триоле Э. Воинствующий поэт // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays*. P. 34—40. Прекрасно знавший его Д. Бурлюк писал: «Маяковский, в общем желчный и завистник (в душе), “всех-давишь”. Владимир Маяковский — эгоцентрист... Только себя видит, а любит то, что на него похоже...себя... Это обстоятельство и погубило

культуре или о презируемых братьях-писателях. Он всегда, зачастую по совершенно вздорным поводам, кого-нибудь шпыняет, щучит, унижает, продолжая сводить литературные счеты даже в предсмертных стихах.

Но ему приходилось иметь дело уже не с добродушными дореволюционными интеллигентами, которые озадаченно внимали его футуристической ругани, а с новым поколением и настоящими советскими писателями, по части злобности ничуть не уступавшими знаменитому «грубияну». В таких-то условиях Маяковский и обнаруживал свою пресловутую «ранимость», доведенную до двойного предательства (бросил и Леф и Реф) и покорного присоединения к РАППу<sup>110</sup>.

## Шаманизм

Во всех своих певческих амплуа — обличительном, дидактически-побудительном, «аллилуйном» (ибо Маяковский еще и славословит советские небеса, уподобляясь ангелам из «Мистерии-Буфф») — он превозносит яростно отвергавшийся им когда-то принцип полезности поэта, восполнив недостающие звенья в своей приверженности XVIII столетию (см. «Поэт-рабочий», «Разговор с фининспектором о поэзии» и др.).

Классицистская идея поэзии как государственной службы, воспринятая им, возможно, при посредстве позднего Гоголя (и в любом случае, при содействии огромной утили-

---

«Леф», ибо туда не пускали со стороны... Вышло — по-семейному, и для общества интерес всякий потеряло». — *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994. С. 48—49. (Точно так же, кстати, ограждался от идеологических и социальных чужаков дом Бриков и Маяковского; зато допущенные по праву гордились: «Чужих — чуждых — в этот дом не пускали. Это был настоящий советский дом». — *Шамардина С.* Футуристическая юность // *Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском.* М., 1993. С. 32.)

<sup>110</sup> Симптомы грядущей капитуляции приоткрылись уже в «Послании пролетарским поэтам» (1926), представлявшем собой смесь его обычного назидательного бахвальства с заискиванием, подмеченным Ходасевичем. Предлагая адресатам мировую, Маяковский, так сказать, набивается в родню к пролетарским поэтам — он называет их «братцами», а себя, отменяя ярлык попутчика, с расчетливым смирением производит в околопролетарские «мастеровые»: «Я / по существу / мастеровой, братцы». Ср. в пародийном «Клопе»: «Сам я рабочий по убеждениям».

тарной традиции русской культуры, преимущественно в ее революционном изводе), имела, однако, гораздо более глубокие корни. Я подразумеваю универсальное, древнейшее отождествление поэзии с шаманизмом, актуализованное, как известно, и романтиками, и, еще в большей мере, культурой Серебряного века, в том числе низовым символизмом и особенно футуристической школой, которая после Октября стремилась придать своим заклинаниям самую злободневную политическую действенность.

В аналогичном направлении стремительно продвигался и Маяковский, сочетая и в высокой, и в предельно мелочной дидактике<sup>111</sup> ворожбу с пафосом старого, почтенного Просвещения («певец кипяченой и ярый враг воды сырой»). Он как бы синтезировал оба главенствующих течения XVIII века — теософско-магическое и рационалистическое, — но при этом подчинил второе гипнозу первого, ибо его просветительские проповеди дышали борьбой белой магии социалистического гнозиса против черной магии невежества и суеверий, за которой мерцали плохо закамуфлированные бесы капитализма. Короче, из былого Христа, демиурга и «богодьявола» Маяковский окончательно разжаловал себя в социалистические шаманы. Место обещанной им когда-то великой «анафемы», которую должны были трубить со всех площадей его бесчисленные апостолы, заняли сейчас проклятья капитализму, действительно сопоставимые разве что со знаменитой

<sup>111</sup> «Не горюй, товарищ, / что бой измельчал: / — Глаз на мелочь! — / приказ Ильича. / Надо / в каждой пылинке / будить уметь / большевистского пафоса медь» («Не юбилейте!», 1926). В рамках этого агитпроповского консенсуса он следует за ничтожным Безыменским, писавшим в стихотворении «О шапке» (посвященном Троцкому и Молодежи): «Только тот наших дней не мельче, / Только тот на нашем пути, / Кто умеет за каждой мелочью / Революцию Мировую найти» (1923). Г. Лелевич в своей статье о Безыменском подчеркивает, что эти строки «были лозунгом всего нового поколения пролетарских писателей» (Литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1929. С. 389). Правда, у Маяковского ощущается ироническая полемика по отношению к вовсе уж лилипутскому энтузиазму Безыменского, который под символической мелочью подразумевает котиковую шапку, выданную ему в ЦК за революционные заслуги. Ср. в «Не юбилейте!»: «Кто галоши приобрел, / кто зонтик; / радуется обыватель: / “Небо голубо...” / Нет, / в такую ерунду / не расказанье / боевую революцию — любовь». О Безыменском и его соотносительности с Маяковским в литературно-общественном сознании 1920-х годов см.: Флейшман Л. Эпизод с Безыменским в «Путешествии в Армению» // Slavica Hierosolymitana. Vol. III. 1978. С. 193–197.

католической формулой отлучения, тогда как прежние авангардистско-гастрономические позы — готовность «жрать мясо» мира и «жевать» кости детей — теперь подбиают для себя идеологически выверенное меню: «Будьте прокляты! / Пусть / за вашей головою венчанной / из колоний / дикари придут, / питаемые человечиною! <...> / Пусть из наследников, / из наследниц варево / варится в коронах-котлах» («Сволочи»)<sup>112</sup>.

Крученыховская заумь тоже утилизируется, становясь социалистической ворожкой, потоком исступленных императивов: «Жаром, / жженьем, / железом, / светом, / жарь, / жги, / режь, / рушь!»; «Жажда, пой! / Голод, насыть!»; «Бей, барабан! / Барабан, / барабань! / Были рабы! / Нет раба! / Баарбей! Баарабань! Баарабан!» («150 000 000») — или прямых заговоров: «Нога / крепка, / голова / высока» («Хорошо!») и т.д., вплоть до продуцирующей магии, вливавшейся в общий каскад советских ритуальных словесий.

А вообще — к концу двадцатых годов удивительно тускнеет и съезживается гиперболическая поэтика Маяковского и его утопия, как тускнеет и съезживается весь литературный авангард, избывая последние реликты революционно-героической мегаломании. Блекнет постепенно и сама космогония Маяковского, эволюция которой заслуживает хотя бы краткого описания.

## Небесная корова коммунизма

Начиная с 1918 года богоборчество Маяковского, утратив черты гротескного сверхиндивидуализма, вписывается в пролеткультовский миф о коллективном мятежном Прометее и о пролетарской Вавилонской башне, пронзающей небеса (см., например, тексты А. Гастева «Мы растем из железа», «Башня» и несметное множество других

<sup>112</sup> Ср. людоедские призывы в «Ленине», мотивируемые тем, что они вкладываются в уста «засеченному негру»: «Чтоб во всем этом кофе, / враз вскипелом, / вариться пузатым — / черным и белым». Революционный каннибализм в поэтической пропаганде вообще санкционировался антиимпериалистической и антиколониалистской риторикой — см. в обращенном виде у Г. Якубовского: «В витринах магазинов шуршат зерна кофе — / Черепа черных, / Казненных судом Линча. Кричат рекламы: / Пейте настойку из негров! / Нежные дамы, / Пейте вино из венгров!» («Огнеприпас коммуниста», 1921).

сочинений и изобразительных объектов того же типа): «Видите, скушно, звезд небу! / Без него наши песни вьем. / Эй, Большая Медведица! Требуи, / чтоб на небо нас взяли живьем»; «Чтоб природами хилыми не сквернили скверы, / в небеса шарахает железобетон», — ср. позднее лозунг, завершающий поэму «Летающий пролетарий»: «Даешь небо!» или строительство партийной Вавилонской башни в поэме о Ленине: «Партией / стройки / в небо / взмечем, / держа и вздымая друг друга».

Между тем вавилонский мятеж должен был завершиться созданием утопии, а последняя всегда рисовалась в архетипическом образе солнечного царства. Понятно, что эта солярная идиллия резко расходилась со старой футуристической враждой Маяковского к солнцу как символу ненавистного времени. В его прежней темпоральной символике солнце, как часто отмечалось в литературе, идентифицировалось и с враждебным божеством, или Повелителем Всего, узурпировавшим плодородие и все богатства мира. По мере отвоевания вселенной менялась в революционной поэзии и семантика солнца, неуклонно набиравшего положительные приметы, — ср. у Хлебникова («Свобода приходит нагая...») и В. Каменского, а также у Есенина («Небесный барабанщик», «Пантократор»), А. Безыменского (сб. «Октябрьские зори» и «К солнцу») или у пролетарских авторов вроде Филиппченко («Праздник солнца»), Александровского («Мы», «Я», «Горе тем, кто ослепли в огне...»), П. Арского («Мы сеем солнце... Мы сеем солнце»), Н. Дегтярева, Казина, Садофьева.

Смещение оценок заметно уже в дореволюционных текстах Маяковского, — так, в поэме «Война и мир» солнце сперва возводится в нейтральный чин «сурового арбитра» мировой бойни, а затем отогревает воскресших (причем в тех же стихах оно уже демонстративно противопоставлено «старушечьему» времени) и, наконец, заливают своим светом обновленную землю.

В «Мистерии-Буфф» переоценка намечена с первого действия; прежнее «рыжее» солнце, вместе со всем миром, утрачивает косную статику: «И самого солнца недвижная рыжина, — / все стало как будто немного текуче, / ползуче немного, / немного разжижено» (ср. «Жидкое солнце» Куприна). Пьеса заканчивается пролетарской утопией, соединяющей в себе технологические грезы Маринетти и Пролеткульта с традиционными красотами солнечного царства: изображен искусственный «сад звезд и лун,

увенчанный сияющей короной солнца» — неясно, электрического или все-таки «старого», природного. Скорее, все же второго, но уже прирученного освобожденным человечеством: «Солнце — наше солнце! <...> / Солнцем играйте. Солнце катайте. Играйте в солнце!» (редакция 1918 г.; во втором варианте пафос убавлен). До того, в трагедии «Владимир Маяковский» (1913), «царем ламп», который бросал вызов Богу, был сам Маяковский, мечтавший заменить «дневные лучи» электрическим заревом (ср. монолог Старика с кошками: «Ведь мягкие луны не властны над нами, — / огни фонарей и нарядней и хлеще»). Но, как теперь явствует из «Мистерии-Буфф», электричество тоже находится во владении ветхого Саваофа, и у него по-метеовски отбирают молнии для «электрификации». Выходит, у «скушного», презираемого пролетариями, неба имеются весьма ценные свойства, потребные для преобразования вселенной.

В «150 000 000», где солнцу сначала, как в «Воине и мире», отводится роль арбитра мировой схватки (оно связано здесь с «весами»), расслаиваются даже звезды — на пролетарские и буржуазные<sup>113</sup>. Практически раздваивается и само солнце, ибо вздымающийся в небо капиталистический Вавилон-Чикаго тоже показан, в согласии со средневеково-фольклорным представлением о Вавилоне, в качестве солнечного царства (решетка, ковванная из солнца, и пр.), управляемого рыжим чудовищем Вильсоном, который отчасти позаимствовал свой антураж из антисолярной топики раннего Маяковского. Вдобавок солнечное освещение в Чикаго затмевается искусственным — дано такое же соединение обоих — природного и технологического — вариантов солярной утопии, как в концовке «Мистерии-Буфф», где герои обретают то самое благоденствие и изобилие «снедей», которое уже наличествует в буржу-

<sup>113</sup> Ср. потом в «Ленине»: «И уже / смешались / облака и дымы, / будто / рядовые / одного полка. / Небеса / становятся двойными, / дымы / забивают облака». Индустриальная картина объединяет в себе вавилонско-башенную модель капиталистической экспансии и прежний мотив враждебного, бесчеловечного неба; с другой стороны, эта двойственная подача сталкивается с вавилонским же бунтарством пролетариата, — «вздымая трубы за небо», рабочий класс грозит буржуазии приходом мстителя и богоборческим мятежом: «Мы прорвемся / небесам / в распахнутую синь». Но «синь» указывает одновременно и на позитивную оценку неба, которая подготавливает его грядущее избавление от власти капитала.

азном Вавилоне. (Как обычно у Маяковского, тождественные признаки наделены полярными оценками.) Вся задача — отобрать у небесных Вильсонов их богатства, и когда эта цель достигнута, то в лучезарном царстве социализма Вильсону — ретроспективно — приписывается стремление «задом придавить солнце», то есть он более не олицетворяет солярное начало, а, напротив, уличается в преступной борьбе с ним.

В 1920 году Маяковский даже заключает некий трудовой договор с солнцем, заявившимся к нему в гости («Необычайное приключение...»). Предложение «зайти на чай», с которым Маяковский обращается к солнцу, ориентировано как на некоторые сюжеты Гейне, так и на два державинских сочинения с общим рефреном: «Бывало, милые науки / И Музы, простирая руки, / Позавтракать ко мне придут / И все мое усадят ложе» («На счастье»); «Бывало, даже сами боги, / Наскуча жить в своем раю, / Оставя радужны чертоги, / Заходят в хижину мою» («На рождение богини Гремиславы»). Что касается весьма традиционного подражания поэту солнцу (Бальмонт и пр.), то здесь оно находит опору в двух других текстах Державина, непосредственно посвященных солярной теме. В «Необычайном приключении...» подражание приглушено паритетным сотрудничеством (хотя солнце все же поучает стихотворца):

*«Пойдем, поэт, / взорим, / вспоем / у мира в сером хламе. / Я буду солнце лить свое, / а ты — свое, / стихами! / Стена теней, / ночей тюрьма / под солнц двустволкой пала. / Стихов и света кутерьма — / сияй во что попало! <...> / Светить всегда, / светить везде, / до дней последних донца, / светить — / и никаких гвоздей! / Вот лозунг мой — / и солнца!»*

У Державина в «Радуге» сказано:

*«Только одно солнце лучами <...> / Может писать сими цветами, / В мраке и мгле, вечно светясь. / Умей подражать ты ему! / Лей свет во мглу!»; в «Гимне Солнцу»: «Услышь меня, светило миру! / И пламенным с высот лицом, / Бог света, преклонись на лиру / И озари твоим лучом, / Да глаза с струн ее прольются: / Как протяженны звезд лучи, / Мои вещанья раздадутся / Глубокой вечности в ночи <...> / Твоим примером научи: / Как ты, чтоб жили для других, / Не ради*

лишь себя самих». (Ср. кстати, там же лучи как «исполинские шаги» — и солнечные «луч-шаги» у Маяковского.)

Ко времени «Необычайного приключения...» рабочий союз с солнцем был уже закрепившейся темой. В начале 1919 года Есенин в «Пантократоре», сперва пригрозив светилу: «О, какими, какими метлами / Это солнце с небес стряхнуть?», — затем дружески уговаривает его: «Сойди, явись к нам, красный конь! / Впрягись в земли оглобли». В 1920 году к полезному труду призывает солнце Безыменский в первой из «Пяти песен человека», посвященных большевистско-антропоцентрическому переосмыслению древнего представления о человеке как существе, созданном из пяти стихий. Обращаясь к солярной, то есть огненной, стихии, Безыменский открывает стихотворение словами: «Солнце! Наш огненный лебедь! / Годы века увезут! / Будет бездельничать в небе — / Много есть дела внизу». (Сходным образом, причем демонстрируя непривычную для себя вежливость, Маяковский в 1922 г. утешает и «товарища бога» — бывшего «господина бога» из «Облака» — спуститься на землю для той же цели: «Сделайте одолжение, / сойдите, поработайте с нами». Но случайный приступ любезности потом, в 1924 году, сменяется задиристым возвращением к юношескому образу ненавистного Бога-возницы: «Вырывай у бога вожжи».)

Над советской страной отныне сияет «в звездах пятиконечных небо / безмерного свода РКП» («Владимир Ильич!»). Прежняя антисолярная агрессия направляется с этих пор — и то изредка — только против заграничного, западного солнца: «Всем, / еще имеющим / купоны / и монеты, / всем царям — еще имеющимся — / в назидание: / с гильотины неба, / головой Антуанетты, / солнце / покапало / умирать на зданиях» («Версаль», 1925).

Применительно к советской России солнце из «арбитра» становится библейским «свидетелем» большевистского апофеоза («Ленин»), а его темпоральная символика связывается теперь с путем в лучезарное будущее («Солнечный флаг» и пр.), хотя былая вражда иногда еще прорывается во вспышках подозрительности: «Товарищ солнце! / <...> нечего саботажничать: / взойди и свети!» («Первомайское поздравление», 1926) — ср. снова у Безыменского: «Будет бездельничать в небе!»

Изгнав небесного богодьявола (соединяющего в себе, на сей раз, старушечьего Бога и «Виев»), Маяковский в



своим религиозно-коммунистическом рвении порой обещает заменить природные светила электрическими: «Еще старухи молятся, / в богомольном изгорбась иге, / но уже шаги комсомольцев / гремят о новой религии. / О религии, / в которой / нам / не бог начертал бег, / а, взгудев электромоторы, / миром правит сам / человек. / Не будут, вперекор умам, / дебоширить ведьмы и Вии, — / будут даже грома / на учете тяжелой индустрии. / Не господу-богу / сквозь воздух / разгонять / солнечный скат. Мы сядим / и луны, / и звезды / в Главсиликат. / И не будут, / уму в срам, / люди от неба зависеть — / мы ввинтим лампы “Осрам” / небу в звездные выси» («Наше воскресенье», 1923). Но это, как и сходные мотивы в «Летающем пролетарии» или других «авиационных» стихах, лишь спорадические всплески технологического экстремизма, свойственного не только Пролеткульту, но, в той или иной мере, советской культуре в целом, особенно на ранней ее стадии. Ср. в той же «песне» начинающего Безыменского, близкого к поэтике «Кузницы»: «Будет ленивую спину / Шара земного калить! / Время настало в машину / Силу огнистую влить. / Мы Коммунизма орлята / С волей железной в груди. / Солнце! Бери регулятор! / А не захочешь — дадим! / В связки лучи твои свяжем, / Пустим их пламенный ток. / Место тебе мы укажем, — / Смело берись за станок. / Будешь от века до века / Двигать машиновый лес... / Гей, послужи человеку, / Красный рабочий небес!»

Речь у Маяковского в основном тоже идет не о тотальном уничтожении, а о радикальном научно-техническом усовершенствовании захваченных богатств старой, досоциалистической природы и космоса; «регулятор» Безыменского он в стихах 1925 года преподносит в более спокойных и уверенных тонах: «Ношу / к луне / и к солнцу / для ключа. / Хочешь — / выключи. / Хочешь — / включай».

В «Мистерии-Буфф» высмеивалась древнейшая аграрная мифологема небесной коровы (такого же символа плодородия, как и пресловутый телец): «*Доишь облака*, сын мой? <...> *Надоишь* — и на стол. / *Нарежьте* даже / *облачко* одно, / *каждому* по ломтику». Но ангельская еда бесплотна и не насыщает глумящихся над ней пролетариев.

Зато при грядущем космическом коммунизме, благодаря науке и технике, небесные надои неимоверно возрастут, причем самоочевидный тут образ небесной коровы

(возможный источник которого — брюсовское сочинение о культурах Атлантиды «Учители учителей», печатавшееся в горьковской «Летописи» в пору «Войны и мира») Маяковский конфузливо пытается замаскировать: «Так же / *вырабатываются* / из облаков / искусственные сметана / и молоко. / Скоро / забудут / о коровьем имени. / Разве / столько / выдоишь / из коровьего вымени!» («Летающий пролетарий»).

В авиационных агитках первой половины 1920-х годов, подсказанных и космизмом, и тогдашней милитаристской кампанией, оживившей в памяти футуристов их давние «аэропланые» мифы<sup>114</sup>, он, верный своему принципу материализации спиритуальных сущностей, рисует будущий военно-воздушный апокалипсис, с летчиками вместо противоборствующих ангелов. Превращение советских граждан в механизированных херувимов завершается, после победы над буржуазными духами злобы поднебесной, космической феерией, намеченной еще в финале «150 000 000». В «Летающем пролетарии» изображено межпланетное благоденствие, включая танцы людей с кометами, — возможно, навеянное, помимо Федорова, и звездными танцами в «Синей птице», и бенедиктовским «Вальсом», — химические яства и т.п. Небо окончательно перестает быть «скушным», и небесная «кадриль» как бы подытоживает те картины танцев и прочих житейских радостей, которые Маяковский сулил небожителям в «Облаке».

### Крохотное небо

И тем не менее вся эта мещанско-коммунистическая греза была лишь убогой профанацией юношеских картин Маяковского, — того, кто не умещался во вселенной, как его гипотетическая возлюбленная не могла «уместиться в крохотном небе». Трагический Демон из «Человека», — свободно, без механического содействия, взмывавший в небеса, — уже в 1922 году предстал в нелепом облики

<sup>114</sup> Обзор авиационной мифологии футуризма см. в ценной статье Горячевой Т. «Мифотворчество футуризма. О некоторых сюжетах и героях» (Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994 (Препринт)). Упомянутый ею среди прочего трактат Валериана Муравьева «Овладение временем» (1924), видимо, изучался автором «Летающего пролетария».

служебного «людогуса», вытягивающего шею, на манер кэрролловской Алисы, для высматривания революционного горизонта, — странный гибрид горьковского буревестника с классицистским «лебедем» и поэтом-визионером, воспевавшим с небесных высот грядущую славу России.

С середины 1920-х годов, вместе с общим затуханием советского космизма, меркнут и космические видения Маяковского<sup>115</sup>. Уже в «Ленине» они низведены преимущественно в метафорический ряд (при всей своей культовомонархической установке поэма неизмеримо более робка в подборе панегирических образов и эпитетов, чем, например, дифирамб героине-«царице» во «Флейте»). Аналогом небесных наблюдений Людогуса остаются до конца десятилетия его заграничные выезды, которые он честно отработывает перед властью в своей изобличительной пропаганде, представлявшей собой как бы обращенный вариант «благодарности за всемиловейшее увольнение в чужие края с жалованьем».

Выродившись в советско-патриотическую «собственную гордость», планетарный эпос сузился в поэме «Хорошо!» до локальной версии Бытия, избавленной от сверхтитанических притязаний. Окончательно зачахла мощная телесная аллегорика революционных лет. Колоссальные единоборцы — Иван и Вильсон из «Мистерии-Буфф» — выцвели в условные тени, заимствованные к тому же из кинематографа<sup>116</sup>: «Две тени встало. / Огромных и шатких. /

<sup>115</sup> Ср. стихотворное свидетельство В. Саянова об этом переломе, отразившемся в нотациях Маяковского: «И начали тут же / Учить меня как годовалого: / “Мерзка и невнятна / Поэтов косность, / Вместо того, / Чтоб агиткой баловать, / Поют без конца / Про какой-то космос”. — Саянов В. Маяковскому. Л., 1931. С. 48—49.

<sup>116</sup> О кинематографических приемах в «Хорошо!» см.: Газер И. С.М. Эйзенштейн и В.В. Маяковский (К вопросу о языках поэзии и кино) // *Quinquagenario*. Сб. статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 174—201; Кайгородова В. О некоторых особенностях пространственно-временной организации поэмы В. Маяковского «Хорошо!» // *Пространство и время в литературе и искусстве*. Даугавпилс, 1984. С. 78—80. Мне кажется, было бы ошибкой усматривать в крайне элементарной кинематографической поэтике Маяковского какое-то радикальное новаторство — его здесь не больше, чем в «Фонаре» Державина, который при желании тоже можно соотнести с кинематографом. «Монтаж» или «крупный план» Маяковского (вроде того, что дан в «Ленине»: «И как будто / слезы стакан / опрокинули на инструмент. / И мужичонко, / видавший виды, / смерти / в глаза / смотревший не раз, / отвернулся от баб, но выдала / кулаком / растертая

Сдвинулись. / Лоб о лоб. / И двор / дворцовый / руками  
решетки / стиснул / торс / толп».

В 6-й главе поэмы рисуется смена «кончившегося» старого времени временем новым, в которое вступает социалистическая Россия при совместном свете земного и звездного воинства: «Горели, / как звезды, / грани штыков, / бледнели / звезды небес / в карауле», — ибо звезды теперь охраняют новорожденный мир (ср. в 18-й главе соединение луны и штыка, подсказанное Блоком или, что менее вероятно, непосредственно «Узником» Ф. Глинки: «Штыки от луны и тверже и злей»). Святой Дух революции воплощен в октябрьском ветре, мнимая обычность коего только подчеркивает величие метаморфозы: «Дул, / как всегда, / октябрь / ветрами. / Рельсы по мосту / высеив, / гонку / свою / продолжали трамы / уже — / при социализме».

Исходная фаза Творения разворачивается сразу же в начале следующей главы: «В такие *ночи*, / в такие *дни* (ср.: «И был *вечер*, и было *утро*: день один». — Быт. 1:5. — *М.В.*), / в часы / такой поры / на улицах / разве что / одни / поэты / и воры». — Вводится тема первозданной водной бездны, традиционно контаминированной с потопом: «Сумрак на мир / океан катнул <...> / Подводной лодкой пошел ко дну / взорванный Петербург. / И лишь / когда / от горящих вихров / шатался / сумрак бурый, / опять вспоминалось: / с боков / и с верхов / непрерывная буря. / На воду / сумрак / похож и так, — / бездонна синяя прорва», — конечно, «вспоминалось» из Библии: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:2) (с поправкой на трафаретный мотив подводного или затонувшего Петербурга). И далее у Маяковского: «А тут / еще / и виденьем кита / туша Авророва».

Кит, естественно, обозначает все ту же бездну, Потоп и стихию первичного хаоса; можно напомнить, что в «Человеке» он отнесен к инициальному этапу творения: на небесах, вместе со складом «выгоревших звезд» из «Синей птицы» Метерлинка («лишние звезды» во Дворце Ночи),

грязь») выполняет утрированно-иллюстративную функцию, сопоставимую с петровскими «иллюминациями» или, еще четче, со старым пропагандистским лубком; ср. в «150 000 000»: «По улицам / в сажени / дома не видно от дыма сражений. / Как в кинематографе / бывает, / вдруг / крупно — / видят: сквозь хаос / ползущую спекуляцию добывает, / встав на задние лапы, / Совнархоз».

герой находит «ветхий чертеж / — неизвестно чей — / первый неудавшийся проект кита». Представительствуя от праисторического «старья», кит в «Хорошо!» вместе с тем связан с Авророй — то есть с рассветом и наступлением нового времени (к этой двойственной темпоральной символике хтонического чудовища мы еще обратимся в конце данной работы).

Мотив «пустоты» и «безвидности» вступает теперь в новый креационистский этап: «Набережные — / пусты. / И лишь хорохорятся / костры / в сумраках / густых. / И здесь, / где земля от жары вязка, / с испугу / или со льда (еще хаотически смешиваются стихии земли, огня и воды, жара и холода. — М.В.), / ладони / держа / у огня в языках, / греется / солдат». Мнимый солдат — это Александр Блок, и его появление в слабом свечении костра предвещает рождение Света и Слова, преобразующего хаос в космос<sup>117</sup>.

Полемика Маяковского с Блоком и его революционной поэмой постоянно отмечается комментаторами «Хорошо!», но дело, вероятно, прежде всего в том, что именно Блок первым, в «Двенадцати», соотнес революцию с сотворением мира, сообщив библейскому сюжету квази-христианское направление. В экспозиции его поэмы даны «черный вечер» (в Библии демиургический процесс начинается вечером), «ветер, ветер на всем божьем свете» (ср. в Библии Дух, он же ветер), снежная бездна — и из этого хаоса выходят двенадцать красноармейских апостолов во главе с Христом.

Упоминание Блока, появляющегося на фоне костра, станет понятнее, если учесть, что Иисус в христианской догматике и есть Логос — Светозарное Слово, созидающее космос. Соответствующая прерогатива на время как бы передается у Маяковского автору «Двенадцати»: «Блок по-смотрел — / костры горят — / “Очень хорошо”». Это слова из Библии, подытоживающие сотворение мира: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1:31).

Однако демиургическая функция немедленно отбирается у Блока, дискредитированного и «испугом», и общей жалкостью старомодного поэта, скорбящего о столь же устаревшем слове — библиотеке, сожженной мужиками.

<sup>117</sup> О связи ночных костров с космогоническим актом см.: *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М., 2000. С. 64.

Добиваясь этого развенчания, Маяковский начинает беседу с восхваления футуристов, которые радуются тому, что «фрак старья / разлазится / каждым швом». После фразы «очень хорошо» Маяковский отождествляет Блока не с новым, а со старым миром, гибнущим в пучине революционного потопа: «Кругом / тонула / Россия Блока...» Ясно, что Блок — всего лишь Ветхий Адам, облаченный в этот самый «фрак старья» и становящийся уже собственной тенью: «Уставился Блок — / и Блокова тень / газет, / на стенке привстав... / Как будто / оба / ждут по воде / шагающего Христа. / Но Блоку / Христос / являться не стал», — а является он Маяковскому: «Живые, с песней / вместо Христа, / люди / из-за угла». Люди — это, конечно, блоковские красногвардейцы-апостолы, но возглашающие теперь иной, антропоцентристский Логос и сопричисленные к футуристам, ибо их животворная песня представляет собой образцовый набор шаманско-футуристических заклинаний самого Маяковского (отчасти заимствованных из «Двенадцати», а также из «Фауста»): «Сгинь — / стар. / В пух, / в прах. / Бей — / бар! / Трах! / тах!» и т.д.

Деликатные напоминания о былых футуристических заслугах перед Октябрем, заслоняющих Блока, — вот все, что уцелело от его революционно-вождистских амбиций. Сохраняя за собой в самом названии поэмы право на библейское благословение, Маяковский почтительно отходит в тень. Партия (т.е. даже не Ленин) — единственная сила, которая сумела претворить мятежный хаос в гармонию, о чем однозначно сказано в заключительных стихах 7-й главы. «Этот вихрь, / от мысли до курка, / и постройку, / и пожара дым / прибирала / партия к рукам (sic), / направляла, / строила в ряды».

Процесс сотворения, как и в Библии, завершается к субботе, но сейчас это не тот день, когда Господь «почил от трудов Своих», а, напротив, праздник «свободного труда» — «трудовой субботник», согревающий тела и души новой общины.

Затем, после довольно шаблонного и бесцветного описания Гражданской войны, а также яркого показа голода и разрухи (рецидив хаоса), Маяковский переходит к проникновенной аллилуйе (с примесью реквиема, как было и в «150 000 000»), живописуя плоды этого самого «свободного труда». Если уж подбирать тут жанрово-стилистические прецеденты, то картина административно-хозяй-

ственного процветания, венчающая «Хорошо!», сопоставима разве что со стихами В. Майкова: «Вещайте, что у нас зефир приятный веет, / Науки множатся, художества цветут» — или с какой-нибудь «Одой на великолепный карусель» Петрова: «Благополучен я стократно, что в сем живу златом веку, / Где мал, велик, все безызъятно щедрот монарших пьют реку».

Свои эпические тексты Маяковский неизменно завершал славословиями обретенному раю, однако на фоне грандиозного празднества освобожденной материи в «Мистерии-Буфф» или «150 000 000» его нынешний моссельпромовский Эдем выглядел просто пародийно («Никогда не было так хорошо!»)<sup>118</sup> — приблизительно так же, как в другом (впрочем, не менее фантастическом с точки зрения советской действительности) тогдашнем тексте выглядела «ванная», с избытком заменившая литейщику Ивану Козыреву Землю Обетованную — ту самую, куда пробились титанические пролетарии в пьесе 1918 года.

От вещей и снедей, любовно приносивших себя пролетарскому мессии, остались казенно-кооперативные магазины с недорогими товарами, мистическое братство человека с одухотворенной машиной сменилось колдовскими понуканиями: «Пыши, / машина, / шибче-ка, / вовек чтоб / не смолкла, — / побольше / ситчика / моим комсомолкам», а от преображенного, ликующего космоса уцелело только «небо — синий шелк» — облагороженный вариант пролетарского нового неба — «куска бумазеи» из «Мистерии-Буфф». Космогонический процесс завершился промтоварной идилией.

<sup>118</sup> Ворошильский подметил контрастную переключку между темой, заявленной в названии поэмы, и фразой из «Облака»: «Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана». — *Woroszyński W. Włodzimierza Majakowskiego «byście obsut»...* // *Op. cit.* S. 24. Якобсон с тем же местом из «Облака» патетически связывает моссельпромовскую рекламу Маяковского. Студенческая общественность восприняла юбилейную поэму более адекватно. Знаменитая обструкция, устроенная в 1930 году Маяковскому в Политехническом музее, объяснялась не только его позорным переходом в РАПП, но и сервильным настроем его советской поэзии, запечатленным в «Хорошо!». Ср. в рифмованных воспоминаниях Саянова: «В Политехническом / Слади записки они, / Улюлюкая: / “Прочитайте, / Пожалуйста, / Ваши стишки / “Хорошо-с”. / Дескать, сначала — / Желтая кофта, / Деревянная ложка в петлице, / Господа бога / В девятое небо храп, / А теперь, — Пожалуйста бритесь. — РАПП». — Указ. соч. С. 31–32.

Став глашатаем советского патриотизма, Маяковский бессознательно реконструирует старые, испытанные национальные стереотипы. В «Хорошо!» нищая, аскетическая революционная Россия противопоставлена богатым буржуазным странам как страна святая — греховным. Эта антитеза, воспринятая через «Мертвые души» и литературу «официальной народности», восходит к древнерусской словесности — в частности к теме святой пустыни в духовном стихе о царевиче Иоасафе. Нынешний экономический триумф — награда за иноческий подвиг. Юная советская Россия, как некогда Россия имперская в литературе «официальной народности», неудержимо обгоняет все прочие, одряхлевшие государства<sup>119</sup>. Заключительное благословение в «Хорошо!»: *«Лет до ста / расти / нам / без старости. / Год от года / расти нашей бодрости. / Славьте, / молот / и стих, / землю молодости»* — примечательно совпадает с «Русским Хронографом», который, поведав о гибели остальных — согрешивших — православных стран, противопоставляет им святую и потому цветущую Русскую землю: *«Ей же, Христе милостивый, дажь расти, и младети, и розширятися и до скончания века»*. («Век» у Маяковского берется в современном значении столетия, что как бы уравнивает формулы «до скончания века» и «лет до ста расти».)

### Путь в «загробь»

Запечатленное в «Ленине» евангельское свидетельство о деяниях вождя, передаваемое потомкам<sup>120</sup>, становилось для самого свидетеля способом приобщиться к вечности героя — так уповали на свое, сопутствующее, бессмертие авторы хвалебных монархических од: *«Твои дела велики, громки / В стихах моих прочтут потомки; / Тобой — жить вечно буду я»* (А. Клушин, «Благодарность Екатерине Великой...»). В «Комсомольской» он создает формулу ленинского бессмертия, клишированную позднее советской пропагандой: *«Ленин — / жил, / Ленин — / жив, / Ленин — / будет жить»*. Религиозное происхождение лозунга, как и всех ему подобных, ни малейших сомнений не вызывает,

<sup>119</sup> См. выше в моей статье «Отрицательный ландшафт: имперская мифология в “Мертвых душах”».

<sup>120</sup> Ср.: Бодров М. С. 114—115.



но стоит все же указать на конкретный источник. Стих восходит к библейскому определению Бога — Суший (Сый), — взятому в его вдохновенном державинском пересказе: «Ты был, Ты есь, Ты будешь ввек!» («Бог»).

Декларируя беззаветную готовность слиться с социальным телом, Маяковский с начала 1923 года помышляет и о каком-то персональном уделе в социалистическом веке грядущем<sup>121</sup>. Много написано (Поморской, Карабчевским и др.) о том, что он мечтал любой ценой переселиться в «коммунистическое далеко» — хотел войти в него грохочущий славой, воплотиться в «долгие дела», служить подметальщиком, поденщиком, кем угодно.

Путь к советскому бессмертию лежал через мировой материально-энергетический разум (Поморска), через научный логос, призванный вобрать в себя и логос самого Маяковского, с тем чтобы — по заслугам — воскресить его личность. И операторами воскрешения были носители этого всемирного логоса — положительные преемники карикатурного «лобастого идиота», рассказывающего потомкам о Маяковском: сперва «большелобый химик» в «Про это», а затем «ленинский огромный лоб», осеняющий большевистского жреца, который оберегает его божественную спиритуальную чистоту от языческих искажений.

Был здесь и самый элементарный эскапизм — уж слишком неуютным выглядело настоящее, как он ни силился его восхвалять. В «Про это» советская повседневность, слащаво преподнесенная им позднее в шинельно-юбилейном «Хорошо!», оказывалась преемственной по отношению к старому буржуазному быту. «Клячу истории» так и не удалось загнать: «Вот так и стоит столетья, / как было. / Не бьют — / и не тронулась быта кобыла». И в новом обществе тоже царит омерзительный культ бабушек, не добитых комсомольскими внуками: «Радушно бабушки лезут из карточек». Когда-то революцию, провозглашенную Маяковским-«облаком в штанах», сокрушал его негативный двойник —

<sup>121</sup> Зависть к сияющему Завтра пробуждает у Маяковского, вместе с блоковско-хлебниковскими мотивами неприкаянной смерти поэта, былую вражду к солнцу — но уже как символу грядущего социалистического благоденствия: «И когда это солнце / разжиревшим боровом / взойдет / над грядущим / без нищих и калек, — / я / уже сгнию, / умерший под забором / рядом / с десятком / моих коллег» (1926). Примечательно, что «разжиревший боров» относится к тому же образному ряду, что и рыжий «йоркшир» Вильсон, владыка капиталистического соляного царства; это разновидность Золотого Тельца.

небесный охранитель генерал *Галифе*. В «Про это» тот же антипод торжествует снова, непринужденно приспособившись к советскому квартирному миру: «Лишь вместо хранителей духов и фей / *ангел-хранитель* — / жилец в *галифе*. / Но самое страшное: по росту, / по коже, / одеждой, / сама походка моя! — / в одном / узнал — / близнецами похожи — / себя самого — / сам / я».

Из тины соприродного ему советского мешанства он пытался вырваться в грядущее при содействии самой что ни на есть архаической магии, облаченной в научнообразные термины. Отвергая христианскую «веру в загробь» и не довольствуясь будущей славой, Маяковский уповал в «Про это» на буквальное, телесное бессмертие в технологическом раю, полагая, что его можно заслужить или выпросить («Прошение на имя...»): «Вижу, / вижу ясно, до деталей <...> / Рассиявшись, / высится веками / мастерская человечьих воскрешений. / Вот он, / большелобый / тихий химик, / перед опытом наморщил лоб. / Книга “Вся земля”, — / выискивает имя. / Век двадцатый. / Воскресить кого б? Маяковский вот...»<sup>122</sup>

Кацис остроумно соотнес сочетание темы вселенской любви, звездного полета и мага-химика в «Про это» с розенкрейцеровской идеей «универсальной трансмутации» и «очищения космоса посредством любви»<sup>123</sup>. Его предположение (подкрепляемое тем доводом, что розенкрейцеровские кружки действовали в советской России до конца 1920-х гг.), возможно, стало бы более плодотворным, если бы удалось с достаточной полнотой прояснить мотивно-идеологические связи между Маяковским и пролеткультовскими оккультно-технологическими изысканиями (Филиппченко, Гастев, Г. Санников и др.) или смежными доктринами вчерашних анархистов, чья организация в двадцатые годы стала прикрытием розенкрейцеровского ордена. Один из них, Александр Ярославский, основавший в Петрограде «Северную группу биокосмистов-иммортистов», в 1922 году выпустил «Поэму анабиоза», где описал замораживание избранных с целью их воскрешения в

<sup>122</sup> Хагемайстер заподозрил здесь апокалиптический подтекст — книга, читаемая химиком, напомнила ему «книгу жизни» из Откровения Иоанна. См.: *Hagemeister M.* Op. cit. S. 274. Ср. также: *Сакович А.* Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-Буфф в действии // Указ. соч. С. 328—329.

<sup>123</sup> *Кацис Л.* Достоевский. Розанов. Маяковский (О литературных источниках поэмы «Про это») // Указ. соч. С. 66—67.

совершенном мире грядущего. Хагемейстер в своем капитальном исследовании показал зависимость утопии «Про это» с ее «мастерской человечьих воскрешений» от поэмы Ярославского, параллели с различными биокосмическими декларациями, а также сходство между «товарищем химиком» Маяковского и «химической лабораторией» Н. Рожкова (Смысл и красота жизни. Пг.; М., 1923), с 1911 года одержимого пафосом технологического и планетарного бессмертия (в последнем случае Хагемейстер допускает возможность прямого влияния на автора «Про это»)<sup>124</sup>.

Убеждая потомков, Маяковский придавал своим прежним рекламным зазывам из «Облака» («Хотите — буду от мяса бешеный...» и т.д.) жалостный и трогательный характер: «Что хотите, буду делать даром — / чистить, / мыть, / стеречь, / мотаться, / мечь. / Я могу служить у вас / хотя б швейцаром. / Швейцары у вас есть?»; он готов был сделаться шутком (ср. в ранних стихах: «Меня, сегодняшнего рыжего...») и, наконец, сторожем в зверинце. Последним вариантом службы обусловлена предстоящая встреча с возлюбленной:

«Может, / может быть, / когда-нибудь / дорожкой / зоологических аллей / и она — / она зверей любила тоже — / ступит в сад, / улыбаясь, / вот такая, / как на карточке в столе. / Она красивая — / ее, наверно, воскресят».

Вспомним, что этой встрече, да и самому «прошению» предшествуют сцены гибели («Харон», «полусмерть» и «последняя смерть» — расстрел как распятие поэта) и затем звездного полета-плаванья: «Глядит / в удивленьи небесная звездь — / затрубадурила Большая Медведица. / Зачем? / В королевы поэтов пролезть? / Большая, / неси по векам-Араратам / сквозь небо потопа / ковчегом-ковшом! / С борта / звездолета / медведьинским братом / горланю стихи мирозданию в шум <...> / *Пристает ковчег.* / Сюда лучами! / Пристань. / Эй! / Кидай канат ко мне <...> / Солнце / ночь потопа высушило жаром». Конечно, это вожделенная «пристань» Царства Небесного —

<sup>124</sup> *Hagemeister M.* Op. cit. S. 242, 263, 272—273, 316; Там же. S. 272, — о связи «Клопа» с «Делом смерти» Б. Пильняка (в этом рассказе (1927) описан «Институт жизни», где проводятся опыты по замораживанию организмов, а его руководитель замораживает себя для последующего воскрешения).

см. выше о христианской символике духовного Ноева Ковчега; индивидуальный «потоп» наделен и чертами всемирного наводнения, а замыкается небесное плавание библейским рассказом о том, как земля высохла после потопа, и намеком на солярную утопию. В то же время при всех материалистических оговорках Маяковского космический путь апеллирует к древней астрологической мифологеме небесного странствия душ. Вбирая в себя сюжет о загробном астральном путешествии, поэма выказывает понятную зависимость от зодиакальной темы «Заблудившегося трамвая»: потусторонняя встреча героя с возлюбленной у врат зоологического рая находит четкий аналог в том месте гумилевского стихотворения, где дан переход от образа умершей невесты («Где же теперь твой голос и тело, / Может ли быть, что ты умерла?») к загробному космическому освобождению:

«Понял теперь я: наша свобода / Только оттуда бьющий свет. / Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет!»<sup>125</sup>

После «Про это» футурологические мечтания на долгое время утрачивают черты индивидуальной ностальгии, адаптируясь к официальной риторике социализма как общего пути в грядущее. Главное — усердно служить будущему и его большевистским апостолам: Царство Небес-

<sup>125</sup> Б. Янгфельдт, развивая наблюдения В. Шкловского, Р. Якобсона и Б. Пастернака, связывает сочетание темы гибели поэта, звездных образов и Большой Медведицы с «Вертером» и вообще с Гете «периода Sturm und Drang'a». Кроме того, по яркому предположению Янгфельдта, на рисовку взаимоотношений Маяковского с Лили Брик в «Про это» оказало влияние неудачное сватовство молодого Гете к Лили (Анне Элисабэт) Шёнман, отразившееся во многих его стихах и пересказанное в статье П. Вейнберга «Парк Лили». (К истории любовных увлечений Гете)», с приложением перевода «Парка Лили». К этому стихотворению Гете исследователь возводит превращение героя «Про это» в медведя и мизансцену в зоосаде. См.: Янгфельдт Б. Маяковский и Гете в парке Лили // Włodzimierz Majakowski I jego czasu. S. 43—51. Кацис проследживает образы «медведя» и Большой Медведицы Маяковского к египетско-космической теме Розанова, изложенной в статье последнего «О древне-египетской красоте». — Кацис Л. Указ. соч. С. 65—66. Я, со своей стороны, могу предложить дополнительный источник для связи «медведя» и Большой Медведицы: это одна из «записок» деда Козьмы Прутков под названием «И малые в астрономии познания большую царедворцам услугу оказать могут».

ное нудится. Верноподданность вчерашнего бунтаря доходит до таких — явно уже автопародийных — выражений: «Жарь, / веселись, / зови гостей / под общее одобрение / всех властей» (1926). Писавший когда-то о том, что «сам бог» заплачет над его книжкой и будет, рыдая, читать его стихи на небе «своим знакомым», Маяковский сегодня довольствуется утилитарной травестией этого апофеоза, низведенного в советские эмпирей: «Я хочу, / чтоб к штыку приравняли перо. / С чугуном чтоб и выплавкой стали / о работе стихов, / от Политбюро, / чтоб делал доклады Сталин».

С середины 1920-х, не довольствуясь эпизодическими прорывами в будущее, он налаживает неустанное общение с загробным прошлым («спиритизма вроде») — см., например, знаменитый, развеселивший пародистов, разговор с пушкинской статуей («Юбилейное», 1924), в ходе которого Маяковский указывал на свое посмертное место в поэтическом пантеоне, подчеркивая при этом свое очевидное превосходство над самим Пушкиным и прочими литературными соперниками; он беседует — пренебрежительно — с царицей Тамарой и Лермонтовым, с Тургеневым и Полиной Виардо, фривольно, но все же почтительно, — с Верленом и Сезанном, высказывая свое поэтическое кредо и жалуясь на недостаточно уважительное к себе отношение со стороны современников (даже с оттенком некоторой фронды): «Небось / не напишут / мой портрет, — не трут понапрасну кисти. / Ведь тоже / лицо как будто, — / ан нет, / рисуют / кто поцекистей»,

Гораздо ярче спиритический настрой проступает у него в стихотворении «Сергею Есенину». Р. Яacobсон считал его попыткой Маяковского заковать собственную тягу к смерти (но это закование жизнью, по замечанию Яacobсона, «звучит еще могильнее, чем последние стихи Есенина»<sup>126</sup>).

<sup>126</sup> Яacobсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Указ. соч. С. 25. Следует между тем уточнить, что «заковать жизнью», призванное парализовать соблазн есенинского самоубийства, было не только индивидуальным, но и тогдашним расхожим приемом. Ср. выступление С. Городецкого на поминальном вечере в Доме работников просвещения 21 февраля 1926 года: «Теперь во всей России невероятное количество статей написано на смерть Есенина <...> И вот мне кажется, что нужно эту огромную волну организовать в том направлении, чтобы она не превращалась в шопеновский похоронный марш примирения и скорби, а превратить ее в активное дело, чтобы молодежь теперешняя влюблялась не в такие строчки, что, мол, “На рукаве своем повешусь”, а в

Ощутима тем не менее и другая, весьма специфическая направленность текста, просквозившая в многозначительной обмолвке — там, где с осуждением говорится о «заупокойном ломе», принесенном к есенинской могиле: «В холм / тупые рифмы / *загонять колом*». Висельников, наподобие Есенина, как и всех вообще «заложных покойников», фольклорный обычай предписывал хоронить именно так — то есть вбивая кол в могилу или в мертвеца<sup>127</sup>, чтобы предотвратить их губительное возвращение. (Ср. в антирождественских стихах кол, загнанный в живот «буржую», или в черновике открытого письма Горькому (1927): «Столько-то увесистых томов / как столько-то колов / Русью загоняет в Русь Романов».) И ниже: «А к решеткам памяти / уже / понанесли / посвящений / и воспоминаний дрянь». Упоминание «дряни» и, чуть ранее, «заупокойного лома» (первоначально было — «хлама», см. в статье «Как делать стихи»), принесенных на могилу Есенина, навеяно фольклорным оберегом. Ср. у Зеленина: «Во многих местах Европейской России существует обычай кидать на могилы некоторых заложных покойников (большей частью самоубийц) разные вещи: ветки древесные, клочки сена или соломы, щепки, землю, камни. Обычай этот существует у многих народов земного шара, между прочим, у литовцев, у евреев, у киргизов и др.» По поводу заградительной «решетки» нам остается сослаться на другое замечание Зеленина: могилу заложного покойника принято было ограждать *кольями*<sup>128</sup>.

На деле, фольклорно-магический подход означен в стихотворении уже с первой строки: «Вы ушли, / как говорится, / в мир в иной. / Пустота... / Летите, / в звезды

те строчки, где Есенин с необычайной смелостью и радостью бросается на жизнь, пожирает ее и выковывает из жизни свои очаровательные песни. Вот, товарищи, в этом направлении и надо повести сейчас наши чувства, чтобы не обратить их в какой-то комок слез, судорожно сжимающихся в горле (ср.: «В горле / горе комом — / не смешок». — *М.В.*), а превратить их в живое дело». — *Городецкий С.* Памяти С. Есенина // Есенин: Жизнь. Личность, Творчество / Под ред. Е. Никитиной. М., 1926. С. 49. Посмертная травля Есенина началась позже — в январе 1927 года («Злые заметки» Бухарина).

<sup>127</sup> *Зеленин Д.* Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 51, 53, 54. Насчет евреев Зеленин напугал: еврейский обычай предписывает класть камни на могилы, причем в знак уважения к мертвецам.

<sup>128</sup> Там же. С. 63, 93, 100.

врезываясь». Очерчен совсем не тот звездный путь, который Маяковский изображал в «Про это», не говоря уже об астральных утопиях первой половины 20-х годов. По народным поверьям, «самоубийцы, повесившиеся и утопившиеся, по смерти принимают вид звезды и обрекаются на вечное скитание»<sup>129</sup>.

Придавая здесь, во имя земной жизни, резко отрицательную трактовку своим недавним космическим и биокосмическим увлечениям, Маяковский молчаливо обращается к антипролеткультовским выпадам Троцкого начала 1920-х годов. В статье «Пролетарская культура и пролетарское искусство» тот писал: «В космизме есть элементы почти что дезертирства от сложных и для искусства тяжелых дел земных в межзвездные сферы». (Ср.: «Это время — / трудновато для пера»; «Для веселия / планета наша / мало оборудована».) «Тем более, — продолжал Троцкий, — что *межзвездных пустот* во вселенной много больше, чем звезд. Как бы эта сомнительная тенденция <...> не привела кое-кого из космистов к <...> святому духу, в коем и без того много *поэтических покойников* упокоивается»<sup>130</sup>. И затем — слова, которые теперь, в начале 1926 года, звучали особо впечатляюще, хотя были обращены к пролетарским, а не «крестьянскому» поэту: «Силки и петли, раскинутые перед пролетарскими поэтами, тем опаснее, что поэты эти сплошь молодые <...> Но этого примитивного хмеля хватило, в конце концов, и вполне буржуазные писатели, чтобы расплатиться затем за него реакци-

<sup>129</sup> Зеленин Д. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 52.

<sup>130</sup> Троцкий Л. Литература и революция. С. 165. Мотив космической «пустоты» у Маяковского мог, помимо статьи Троцкого, поддерживаться юношескими стихами самого Есенина, прочитанными им Блоку в 1916 году и спустя десять лет, уже после есенинского самоубийства, процитированными Мурашевым: «Рано ли, поздно вонжу я / В ребра холодную сталь. / Нет, не могу я стремиться / В вечную сгнившую даль / Пусть поглупее болтают, / Что их загрызла мета; / Если и есть что на свете, — / Это одна пустота». — *Мурашев М. А.* Блок и С. Есенин (Страницы из воспоминаний) // Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. С. 68. Ср. в том же сборнике разбор космических образов Есенина, включая упоминание о его «космической устремленности»: *Ильина А. (Сеферьянц)*. Русь. Расея. Россия. СССР. С. 105. С. Шаргородский принципиально отметил зависимость текста Маяковского от стихотворения Хлебникова «Памяти И. В. И[гнатъева]: «И на путь меж звезд морозных / Полечу я не с молитвой, / Полечу я мертвый, грозный, / С окровавленную бритвой» (устное сообщение).

онно-мистическим и всяким иным *похмельем*<sup>131</sup>. Ср. издевательство Маяковского над алкоголизмом Есенина, закончившимся загробной «резвостью».

Стремясь предельно ослабить заразительный эффект есенинского самоубийства и обаяние его предсмертных стихов, чтобы оградить советское общество от страшного висельника, Маяковский неосознанно прибегал к содействию обрядовых мотивов вроде вышеупомянутого «кола»; ср. там же каламбурно проскользнувшую бесовщину: «Подражатели обрадовались: бис!». Но одновременно Есенин словно распадается у него на вполне приемлемого «звонкого забулдыгу» — и на тех, кто вбирает в себя всю вампирическую сторону его образа, оплакивая гибель поэта, декламируя его стихи и создавая тем самым притягательный ореол вокруг заложного покойника. Соответственно свойства нежити, «погани» он переносит с Есенина на Собинова, слюнявящего его слово под «березкой дохлой», на друзей и почитателей самоубийцы (а заодно — на рапповских и прочих критиков), противопоставляя им хулиганство, стилизованное под живого Есенина: «Встать бы здесь / гремящим скандалистом: / — Не позволю мямлить стих / и мять! — / *Оглушить бы / их трехпалым свистом / в бабушку / и в бога душу мать! / Чтобы разнеслась бездарнейшая погань, / раздувая / темь / пиджачных пару-*

<sup>131</sup> *Троцкий Л.* Указ. соч. С. 165—166. У Маяковского часто встречаются реминисценции из этой и других литературных заметок Троцкого. Скажем, экзотическое рассуждение последнего о Белинском: «Если бы живого Виссариона перенесли в наше время, он был бы, вероятно, — не скроем и этого от “Кузницы” — членом <...> Политбюро» (Указ. соч. С. 164.) — отозвалось в почти столь же заманчивом предложении, с которым Маяковский в стих. «Юбилейное» обращается к Пушкину: «Были б живы — / стали бы / по Лефу соредатор». Применительно к есенинскому контексту ревнивое внимание Маяковского мог привлечь хотя бы прочувствованный и выпененный некролог Троцкого — «Памяти Сергея Есенина», многократно тогда переиздававшийся. Троцкий, как хорошо известно, всегда симпатизировал Есенину и оказывал ему поддержку в трудных обстоятельствах. В том же мемориальном сборнике, где был перепечатан этот некролог, опубликована и речь Мариенгофа «О друге», где автор вспоминал, как во время гонений на имагинизм «своего “Звездного быка” Есенин напечатал в поезде Троцкого, в его типографии». — Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. С. 56. По свідетельству В. Наседкина, «идеальным, законченным типом человека Есенин считал Троцкого». Цит. по: Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания *Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Состав. С. Шумихин и К. Юрьев. М., 1990. С. 700.



сов, / чтобы / врассыпную / разбежался Коган, / встреченных / увеча / пиками усов». Весь смысл скандального выпада состоит в том, что, согласно Зеленину, «свист — язвический оберег от нечистой силы»<sup>132</sup>.

Выполняющая «социальный заказ» ударная концовка, которой так гордился Маяковский, — «*В этой жизни / помереть / не трудно. / Сделать жизнь / значительно трудней!*» — отражает позицию официального оптимизма в том виде, в каком ее ранее сформулировал Безыменский («О знамени и поросенке», 1924): «*Умереть? — да это, брат, пустое! / Жить смоги! — а это тяжелей.*» (Из этого популярного текста Маяковский позаимствовал, среди прочего, упоминание «аванса и пивной», тоже связанных у Безыменского с самоубийством персонажа.) В трактате «Как делать стихи» Маяковский уже почти не скрывает вражды к погибшему поэту, и вся посвященная разбору этого стихотворения часть текста — а равно и его антиесенинские высказывания на диспутах или в стихотворении «За что боролись!» — представляет собой как бы литературно-аналитическое воспроизведение фольклорной операции по обезвреживанию загробного «упадочника», совмещенной здесь с дидактической утилизацией есенинской смерти для показа техники стиха.

Даже в столь негативном плане его контакт с потусторонним персонажем указывает на смутные реликты веры в личное бессмертие, чисто техническая перспектива которого так окрыляла Маяковского в «Про это». Положительный аспект «спиритизма» состоит в том, что, как и положено шаману, он вступает в проникновенный контакт с потусторонними большевистскими властями — Лениным, комиссарами, с Нетте, канонизированным в качестве парохода (так раньше Маяковский становился тротуаром или собакой, а в советское время, уподобляясь Безыменскому, «чувствовал себя заводом»). Прикасаясь к их вечности, он сверяет с ними правильность партийного пути либо душевно отчитывается перед усопшими товарищами.

Естественно, что мистические собеседования он адаптирует к хорошо знакомой ему церковной традиции. «Разговор с товарищем Лениным» окутан атмосферой исихастского визионерства: сумрак, гасящий житейскую суету («суматоху явлений»), сосредоточение ума на метафизическом образе — «фотографии на белой стене», заменившей

<sup>132</sup> Зеленин Д. Указ. соч. С. 135.

икону Богоматери, к которой скорбно зывал герой «Облака». Духовный взлет, обусловленный оживлением ленинского портрета, по-советски изливается административным восторгом: «Я встал со стула, / радостью высвечен, — / хочется / идти, / приветствовать, / рапортовать!» В то же время новое благочестие носит, разумеется, инвертированный характер, вследствие чего «Разговор» смахивает на отчет беса перед Люцифером: «Товарищ Ленин, / работа адская / будет / сделана / и делается уже».

Да и вообще в ночные медитации Маяковского проникает непредусмотренная фольклорно-романтическая бесовщина, привносимая самой памятью жанра. В 18-й главе «Хорошо!» мотив коммунистического спиритуального бессмертия явно омрачен страхом духовидца, столкнувшегося с загробными чудищами. Сперва повествователь, обозревая лунной ночью стены Кремля, решительно заявляет, что не войдет в ленинский мавзолей — «души не смущу мертвизной». И все же неведомая сила властно притягивает его к мертвецам: «Но / могилы / не пускают, / и меня / останавливают имена». Прогулка по некрополю перетекает в мысленный диалог с казенными мощами большевистских угодников, которые в зловещем лунном сиянии пробуждаются, однако, на манер Дракулы или балладных вампиров: «И чудится мне, / что на красном погосте / товарищей / мучит / тревоги отравы. / По пеплам идет, / сочится по кости, / выходит / на свет / по цветам / и по травам». Рассеивая навьи чары и несколько косноязычно заверяя жутковатых кладбищенских собеседников: «Ваши / великие тени / ходят, / будя / и вода»<sup>133</sup>, — повествователь настойчиво убеждает их вернуться в могилы, к вечному покою: «Спите, / товарищи, тише... / Кто / ваш / покой отберет?»

Между тем Маяковского мучит та же «тревоги отравы», что и обитателей «красного погоста», — пресловутое за-

<sup>133</sup> Внезапно выскакивает какой-то «ходя» — тени получились китайские. Что касается тревожного пробуждения балладных мертвецов с Красной площади, то оно уже описывалось в советско-мистической литературе. Ср. у Санникова («Гимн могил»): «Каждой ночью, как только по городу / Стихнет шум и потухнут огни, / Под Кремлевской Стеной, в могилах, / Пробуждаются мертвецы. / Черным строем встают из мрака, / Черным строем вступают в Кремль; / На измученных лицах тревога, / На одеждах — застывшая кровь <...> / Каждой ночью с Кремлевской башни / Раздается рабочий гимн — / Это мертвые о борьбе поют, / Это мертвые будят живых».

силе «быта», который он в социальном плане отождествлял с обуржуазиванием, комчванством, мещанством и т.п., а в плане своей индивидуальной мифологии — с косным Временем (см. у Якобсона и Поморской). Однако ненавистный «быт» стал для него в итоге очередным синонимом жизни как таковой<sup>134</sup> (в предсмертном письме он, наконец, воссоединил оба понятия) — и, в первую очередь, жизни чужой и чуждой, не принимавшей его к себе, не признававшей своим. И хотя он всегда восхвалял «жизнь», в противовес пугавшей его «мертвечине», но, за пределами его индивидуального житейского благополучия, это было лишь то существование, что обретало себя в тектонической динамике и гиперболических формах грядущего вселенского изобилия; а окружающую его повседневную, биологически и социально устоявшуюся жизнь он, в сущности, ненавидел и всячески изничтожал в своей поэзии. Революция санкционировала его призывы к свирепому истреблению «старого мира», но, как он ни пытался душевно отождествиться с миром «новым», услужливо съезжаясь до его размеров, а с другой стороны, приписывая ему приметы вождя будущего<sup>135</sup>, неблагодарный советский «быт» третирует и футурологический гигантизм Маяковского, и его изумительный поэтический дар, и в конечном счете его самого.

Все противники Маяковского: завистники, рапповские и прочие злопахатели, бюрократы, мещане, высокое на-

<sup>134</sup> Если обратиться к тому, что конкретно подразумевалось под «бытом», то окажется, что Маяковский и здесь был удручающе банален. По устному замечанию С. Шаргородского, Маяковский ни в чем — за вычетом некоторых лефовско-эстетических нюансов — не отступал от штампов благонамеренной борьбы со старым «бытом», укоренившихся с начала НЭПа. В 1928 году, например, вышел даже коллективный антибытовой памфлет, очень схожий с саркастической риторикой Маяковского, включая каноническое осмеивание «канареек», безвкусовых, но идеологически выдержанных картин, портретов Ленина и прочих принадлежностей перекрасившегося мещанства, с которым тогда продолжала воевать вся советская литература. См.: *Богданович В., Рысс Е., Воеводин В., Сегаль И.* Быт против меня. Л., 1928.

<sup>135</sup> Он прекрасно знал цену своей насквозь лживой пропаганде. В стих. «Было-есть» (1927) Маяковский сладостно изображает советскую действительность: «Дети играют, / цветет сквер, / а посредине — Ленин». Через три года, в «Во весь голос», выясняется, что все выглядело несколько иначе: «Неважная честь, / чтоб из этаких роз / мои изваяния высились / по скверам, / где харкает туберкулез, / где блядь с хулиганом / да сифилис».

чальство, проигнорировавшее его юбилей, словом, все представители «безжалостных правительств» (черновик «Во весь голос») — ведут происхождение от его вечного врага и двойника, тоже успешного, однако, деградировать на волшебной советской земле. *Повелитель Всего* и небесный *Победоносец* из «Войны и мира» перевоплотились в *главначпуса Победоносикова*, вознамерившегося перевести свою канцелярию в «общемировой и междупланетный масштаб». «Баня» — это, в частности, донос Фосфорической женщине на Победоносикова, в котором, сквозь злободневно-аллюзионный камуфляж (помесь изгнанного Троцкого с бюрократом-перерожденцем), проглядывает всемогущий советский Золотой Телец, сохранивший, в память о своем библейском прообразе, «портфель светло-желтого молодого теленка с монограммой».

Риторика большевистской чистки, встроенной в футурологическую перспективу, отчетливо ассоциируется здесь не только с общехристианской «баней пакибытия», но и с «баней» хлыстовских радений, очищающей души избранных для эскапистского взлета в Царство Небесное. Эскапистскими импульсами заряжена и его пьеса.

Оставляя Победоносикова на грешной земле, Маяковский, по существу, — при всей бравурности победного финала — спасается от него бегством, в обличьи своих героев возносясь на «машине будущего» в Елисейские Поля коммунизма. Вскоре, в 1930 году, он переселился туда навсегда.

В его последней большой вещи — «Во весь голос» — тема «Памятника» окрашена чисто религиозными упованиями. Само по себе обращение поэта к далеким потопкам, доносящее его грохочущий голос из-под руин сегодняшнего дня, — сквозная тема XVIII века. Ср. у Ломоносова: «Из самых развалин <...> в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев». Наибольшего распространения, под влиянием Державина, этот «голос» получил в конце XVIII — начале XIX столетия: см. «К бардам потомства» И. Кованько, стихи Клушина («В грядущи времена о нас / Воспомнят ли когда потомки?»), Д. Хвостова (слово поэта, «гремящее сквозь цепь веков»). Если уж искать ориентированные на Горация источники поэмы «Во весь голос», то уместней обращаться не к пушкинскому «Памятнику» с его «добрыми чувствами», «свободой» и «милостью к падшим» — ценностями, вовсе чуждыми Маяковскому, — а к абсолют-

но культовой доминанте XVIII века и, прежде всего, к «памятникам» Державина. В одном из них — «Приношении монархине» — бессмертие поэта обусловлено тем, что его Муза вдохновенно служила государыне, а потому *«пройдет сквозь тьму времен и станет средь потомков»*. Так же точно стих Маяковского, посвятившего себя рабочему классу, *«громаду лет прорвет»* и *«дойдет через хребты веков»* к *«товарищам потомкам»*.

Презрительно отвергая «бронзы многопудье» и «мраморную слизь» ради общего памятника — социализма, Маяковский и здесь подчиняется одическому канону, заданному как Горацием, так и христианским осуждением гордыни; ср., например, в «Памятниках» Пушкина и Державина или в «Монументе милосердию» последнего: *«Перун небес чего коснется, — / И медь, и мрамор расплывется, — / Противится гордыне Бог»*. Превознося императрицу Елизавету, Поповский писал: *«Россия не в металлах ломких / Твой внешний изъявляет вид, / Но дел изображеньем громких / И славою весь свет дивит»*. Ширинский-Шихматов сулил Петру памятник не в меди, а «в сердцах», Семен Бобров памятником царю объявлял преображенную им Россию и т.д. Той же традиции следовали Гоголь в «Завещании» и пародировавший его Фома Опискин Достоевского, — к которым почему-то принято возводить идолоборческую тему в «Во весь голос», — а в советскую эпоху Крупская и прочие противники создания монументов Ленину, включая самого Маяковского (см. выше, в гл. «Ленин и партия»).

От русской классической поэзии XIX века, с ее эмоциональной чуткостью, печальным скепсисом и лирической приглушенностью, он зато отторгается, бесцеремонно оспаривая самые задушевные ее темы. *«И не как свет умерших звезд доходит»* — это вызов, брошенный «Угасшим звездам» Фета: *«Может быть, нет вас под теми огнями: / Давняя вам погасила эпоха, — / Так и по смерти лететь к вам стихами, / К призракам звезд, буду призраком вздох!»*; оглушительный «голос», вламывающийся к массовидным потомкам, насквозь полемичен по отношению к Боратынскому, который застенчиво высматривал далекого единичного читателя: *«Мой дар убог и голос мой негромок, / Но я живу, и на земли мое / Кому-нибудь любезно бытие: / Его найдет далекий мой потомок / В моих стихах; как знать? Душа моя / Окажется с душой его в сношенье,*

/ И как нашел я друга в поколенье, / Читателя найду в потомстве я».

Решительное предпочтение, отдаваемое в «Во весь голос» зычному стихотворному агитпропу перед мандолинно-романсовой лирикой, примыкает к старой антитезе «лиры и трубы» (ср. Эйхенбаум, 1918). Мне уже приходилось, в связи с «Облаком», говорить о том, что эту универсальную классицистскую дихотомию (ср. хотя бы у Хераскова во «Владимире»: «Не превращайте вы в свирель трубу мою»), поддержанную всей утилитарной традицией русской культуры, в начале XX века демонстративно возродила леворадикальная поэзия в лице Скитальца. В данном случае актуальнее выглядит, вероятно, пример Демьяна Бедного (от невольного подражания которому Маяковский предостерегал Тынянов), громогласно противопоставлявшего лирическому «пенью», скрипкам и прочим «музам» свой «твердый стих», гражданский «подвиг ежедневный»: «Просты мои песни и грубы, / Писал я их, стиснувши зубы. / Не свирелью был стих мой — трубой»; «Пусть я лишь грубый слух пленяю / Простых рабочих, мужиков, / Я это в честь себе вменяю, / Иных не надо мне венков».

На деле параллель между автором «Во весь голос» и Демьяном как главным партийным стихотворцем имеет более конкретный характер, причем прослеживается она через цитировавшиеся ранее заметки Троцкого о пролетарской культуре. У Троцкого, недавно осмеянного им в «Бане», Маяковский позаимствовал некоторые нормативные представления о большевистском поэте, спроецировав их на самого себя. Выдвигая, в противовес пролетарским писателям, Демьяна как подлинного «поэта революционной России», Троцкий заявлял: «*Это большевик поэтического рода оружия* (ср. «оружия излюбленного рода». — М.В.). И в этом исключительная сила Демьяна. *Революция для него не материал для творчества, а высшая инстанция, которая его самого поставила на пост*». Такой же мотив жестко декретированного назначения, сопряженного с отказом от поэзии в ее привычном понимании, с первых строк вводится Маяковским: «Я, ассенизатор и водовоз, *революцией мобилизованный и призванный*».

Посредством этих утрированно-пролетарских самоотождествлений (хотя отчасти подсказанных розановской иронией над неприкаянным Мережковским; см. в гл. «Розанов») он демонстрирует внутреннюю сопричастность

«атакующему классу», а последняя, в свою очередь, воскрешает стертые рефлексy Пролеткульта и «Кузницы», на что указывает и знаменитое сравнение трудового стиха с «водопроводом» — «Мой стих / трудом / громаду лет прорвет / и явится / весомо, / грубо, / зримо, / как в наши дни / вошел водопровод, / сработанный / еще рабами Рима». Подсказано оно, видимо, Вас. Казиным (1923 г.): «Многим и не вздумать никогда, / Что живет в искуснике-поэте / Сын водопроводного труда» («Мой отец простой водопроводчик...»)<sup>136</sup>. Другой, несколько более престижный, источник сравнения — Ницше: «Но тут в мертвой пустыне раздалась звуки: от земли, клокоча и хрипя, как по ночам журчит к клокочет вода, запертая в водопроводных трубах, потекли звуки, и, наконец, из них образовался человеческий голос»<sup>137</sup>.

Перед ареопагом неведомых божеств Маяковский — *de profundis*, из-под толщи «сегодняшнего говна» — отстаивает свое родство с ними, свое право на век грядущий, добытое подвижничеством. На этом посмертном суде он оглашает собственное житие — житие неустанного словесного воителя и труженика на смрадных пажитях социализма, пролетарского послушника-нестяжателя, облаченного в ризы духовной чистоты, которые символизирует единственное его достоинство — «свежевымытая сорочка» (ибо агиография не совпадает с биографией). Предельной формой аскетического подвига служит очередное жертвенное распятие слова — «умри, мой стих, умри, как рядовой», — восходящее, в частности, и к мотиву абсолютного самоотречения в «Облаке». Христианская смерть стиха — залог триумфального бессмертия Логоса, который, в свою очередь, становится теперь гарантом личного бессмертия

<sup>136</sup> То обстоятельство, что у Маяковского действующий поныне водопровод «сработан еще рабами Рима», связано, видимо, с пролеткультовской же идеей о пролетариате как правопреемнике или даже прямом перевоплощении античных рабов и всех вообще угнетенных тружеников старого мира (но симптоматично, конечно, и косвенное сближение современной Советской России с рабовладельческим Римом). Ср. стихи М. Герасимова: «Мы клали камни Парфенона / И исполинских пирамид, / Всех Сфинксов, храмов, Пантеонов / Звенящий высекли гранит» («Мы») или первомайскую мистерию 1920 года «Освобожденный труд»; о последней см.: *Гвоздев А., Пиотровский Адр.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Л., 1933. С. 270.

<sup>137</sup> *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Указ. соч. С. 210.

самого поэта: «Явившись / в Це Ка Ка / идущих светлых лет, / над бандой / поэтических / рвачей и выжиг / я подыму, / как большевистский партбилет, / все сто томов / моих / партийных книжек».

Его неодолимо-осязательный Логос по праву ворвется в грядущее, как некогда врывался к Богу — не только врагу Маяковского, но и потрясенному читателю его книжек.

Любопытно, что на сей раз он снова, помимо Розанова (некрасовские стихи «как поэтический паспорт», предьявляемый «далекому потомку», см. в гл. «Розанов»), обращается за поддержкой к пролеткультовской топике с ее футурологической похвальбой; ср. стих. «Пролетарским поэтам» И. Садофьева: «*В царство Грядущего*, как лучшие из всех, / От масс достойно избраны их первыми Депутатами... / Вселенная примет и признает только тех, — / Которые к Ней явятся с Нашими Мандатами».

Подобно поэтическим «мандатам» Садофьева, «партийные книжки» — это загробный магический пароль, пропуск в рай, представленный в православной традиции «разрешительной» или «скорописчатой» грамотой, которую клали покойнику в гроб, дабы он беспрепятственно прошел все потусторонние мытарства, чинимые бесами, — «рвачами и выжигами»<sup>138</sup> у Маяковского. Фигуры последних внушены прежде всего условиями самого жанра, предусматривавшего непременно упоминание о клеветниках, глупцах или завистниках, тщетно пытавшихся помешать поэту стяжать бессмертие. Православно-демонологическое переосмысление данного мотива Маяковский мог встретить в хрестоматийном «Лебеде» Державина: «Необычайным я парнем / От тленна мира отделюсь, / С душой бессмертною и пенем, / Как лебедь в воздух поднимусь. / В двояком образе нетленный, / *Не задержусь* в вратах мытарств; / Над завистью превознесенный, / Оставлю под собой блеск царств». К этому месту Державин дает следующее пояснение: «У католиков признается чистилище, а у греко-россиян принимаются по легендарным преданиям (в Четиях Минеях) мытарства, или заставы, из духов состоящие, где души должны дать отчет в злых и добрых своих делах».

Вход в коммунистический парадиз охраняет «Це Ка Ка», то есть Центральная контрольная комиссия, выпол-

<sup>138</sup> По блестящему наблюдению Е. Толстой, «*рвачи и выжиги*» копируют *Греча* и Булгарина с его знаменитым *Выжигиным*.



няющая тем самым роль, которая в христианской традиции придана ап. Петру. Именно ему, стражу райских врат, Маяковский в «Облаке» сулил «ки-ка-пу» как более совершенный вариант Эдема. *Це Ка Ка* связано с *ки-ка-пу* преемственностью, вновь говорящей о пробуждении давних акустических и смысловых элементов в сознании Маяковского накануне его гибели. Помимо того, *Це Ка Ка* содержит в себе самоочевидные фекальные ассоциации инфантильного толка, словно подытоживающие мотив «окаменевшего говна» и образ Маяковского — «ассенизатора», означенные в начале текста и теперь, если угодно, пропущенные через некий анальный катарсис.

В своей новой метафизике он уже не смог выйти из коммунистической орбиты и в прощальном письме, по выражению Ходасевича, «расшаркался» перед властью. Трагический мещанин, советский Вертер, он на пороге смерти возвращал долги «товарищу правительству» («безжалостному правительству», как он назвал его в черновике): «В столе у меня 2000 руб. — внесите в налог. Остальное получите с Гиза».

Это была плата кремлевскому Харону.

О причинах его самоубийства написано столько, что я не вижу необходимости продолжать эту тему<sup>139</sup>. Ограничусь лишь иллюстративными ссылками на данные религиозного опыта, которые я склонен рассматривать как чисто метафорический, но все же весьма емкий и впечатляющий комментарий к судьбе Маяковского.

Изначально отождествляя себя, при служебно-медиа-тивным содействии одических приемов и авангардистских гипербол Пшибышевского, с древнейшими образами мирового тела, он с точки зрения христианской аскетики неминуемо впадал в грех дьявольской гордыни (чреватый добровольным самоуничтожением). Ср., например, видение Аввакума, описанное им в пятой челобитной царю Алексею Михайловичу:

«И Божиим благоволением в нощи вторья недели против пятка, распространился язык мой и бысть велик зело,

<sup>139</sup> Достаточно, вероятно, привести свидетельства Л. Брик: «Всегдашние разговоры его о самоубийстве! Это был террор»; «Мысль о самоубийстве была хронической болезнью Маяковского, и, как каждая хроническая болезнь, она обострялась при неблагоприятных условиях». *Брик Л. Последние месяцы // Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. P. 17, 18–19.*

потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесами по всей земли распространился, и потом Бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь».

Цитируя приведенные слова Аввакума, М. Плюханова пишет: «Дм. Ростовский, возмущенный кощунственным характером этого видения, комментирует его текстом видения Антония Великого: “Восклепа иногда демон во врата монастыря, и исшед аз видех человека паче меры великостию, возносяща главу аж до небес, и егда его вопросих: кто еси? Отвеща: “аз есмь сатана”. Но Аввакум болий того сатаны бысть”, — добавляет он. Этот комментарий в принципе не противоречит самосознанию Аввакума. Особенности его визионерства обусловлены отнюдь не обожествлением самого себя, а сознанием своей огромности. Поэтому он способен увидеть в себе не только всеобъемлющего Христа, но и всеобъемлющего Антихриста»<sup>140</sup> (см. в нашей работе о Маяковском-«богодьяволе»).

Тот, тесно связанный с данным и не менее архаический тип плотского, чувственного визионерства, о котором шла речь в начале этой работы и которым был обуян Маяковский, также всегда осуждался ортодоксальным мистицизмом как бесовская прелесть, рожденная самообольщением. Визионерам такого рода было присуще величественное сознание собственной святости (некоторые, вроде героя Маяковского в «Человеке», верили в свою телесную способность свободно путешествовать по воздуху, и их даже приходилось специально предостерегать от соответствующих экспериментов). Эти псевдосвятые, подобно Аввакуму, выказывали тягу к самоубийству, протекавшую от приступов мучительной тоски, овладевавшей ими после возвращения из заоблачных странствий на серую, скудную землю.

Когда Маяковский, дразня читателей, в «Человеке» восхвалял сладчайший вкус своей обильной слюны (в которой «покоится» язык), он вряд ли знал, что изображает классическое состояние одержимых. Игнатий Брянчанинов вспоминает об одном из них, петербургском чиновнике, — тот «видел свет телесными очами», физически обонял райское благоухание и «чувствовал во рту необык-

<sup>140</sup> Плюханова М. О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. // Художественный язык средневековья. С. 188—189.

новенную сладость», от обилия коей слюна «начинала капать на пол». «Монах, выслушав этот рассказ, спросил чиновника: “Не приходила ли вам мысль убить себя?” — “Как же! — отвечал чиновник. — Я уже был кинувшись в Фонтанку, да меня вытащили”»<sup>141</sup>.

Мегаломания Маяковского — тоже всегда помышлявшего о самоубийстве — со временем перешла, так сказать, в футурологическую прелесть. После райских видений царства грядущего сегодняшний советский мир — злобный, мелочный и мнительный — мог вызывать только тоску и отчаяние.

Вождевленное будущее, как и постылая современность, как время вообще, рисовалось ему часто в виде солнечного божества. Но помимо Тельца, «рыжего» всадника или огненного дракона, Хронос запечатлен у Маяковского еще в одной группе предельно архаических образов, связанных с небом — «безглазым василиском» из юношеских стихов, а с другой стороны, примыкающих к тем «*ископаемо-хвостатым чудовищам*», с которыми он сравнил себя в предсмертной поэме, устремленной в лучезарное завтра. Это всевозможные циклопы и «слепые Вии», тоже сопрягающие в себе «старье» с грядущим, косную хтонику — с футурологическим «железом», побуждающим вспомнить, однако, о железном облике гоголевского прототипа: ср. чугунность Вия-Ленина в черновиках «V Интернационала» (отмеченную Якобсоном), а кроме того, «желанную железную бурю», окружающую циклопического вождя большевизма в другой поэме или, еще до нее, в «Рабочим Курска», допотопных тварей-«броненосцев», представляющих и от праисторических времен, и от социалистического будущего, таящегося в подземном железе: «*От времен, / когда / прабабки носорожья, / ящеры прапрадеды и крокодилы, / ни на что вообразяемое не похожие, / льдами-броненосцами катили, — <...> / Будущих времен машинный гул / в каменном / мешке / лежит — / и ни гу-гу. / Даешь! / До мешков, / до запрятанных в сонные, / до сердца / земного / лозунг долез*» — и тогда «изпод Курска / прямо в нас / *настоящую / земной любовью брызнул / будущего / приоткрытый глаз*». Ср. в поэме о Ленине сочетание «*настоящей*» сути «*самого земного*» героя, «*настоящей*» любви к нему с его мертвенной «*заспан-*

<sup>141</sup> *Святитель Игнатий Брянчанинов*. Аскетические опыты: В 2 т. СПб., 1886. Т. 1. С. 235–237, 239.

ностью» и «сощуренным», но сверхпроницательным, пронзающим глазом. В ленинском *прищуре* проскальзывают приметы *ящера*, упомянутого в «Рабочим Курска», и в «Первомайском поздравлении» приданные (взамен одноглазости солнца из ранних стихов) самому солнцу, освещающему здесь путь в социализм: «Товарищ солнце! — / Не щурься и не ящерься».

Такое же ископаемо-хвостатое чудовище соединяет в обличье стального, суперсовременного Бруклинского моста седую древность с будущим: «Если / придет / окончание света — / планету / хаос / разделает в лоск, / и только / один останется / этот / над пылью гибели / вздыбленный мост, / то, / как из косточек, / тоньше иголок, / *тучнеют* / в музеях стоящие / *ящеры*, / так / с этим мостом / столетий геолог / сумел / воссоздать бы / дни настоящие».

Словом, в самом грядущем безошибочно распознаются черты праисторического монстра — стальной, но все-таки китообразной «туши Авроровой» или же Левиафана, которого надо извлечь, добыть, как добывали руду, завешанную «ящерьими прадедами»: «Будущее / не придет само, / если / не примем мер. / За *жабры* его, — комсомол! / За *хвост* его, — / пионер!» («Выволакивайте будущее!»). За всей этой разнородной хтоникой сквозит ее общий архетип — древнейший образ исполинского Змея, свернувшегося кольцом и пожирающего собственный хвост. Это и был, лишь частично адаптированный к заемным библейско-христианским образам, подлинный космический «отец» Маяковского, заменивший ему презираемую домашнюю родню.

Тот животное-«первобытный», «варварский» примитивизм, который Тастевен считал случайной чертой футуристов — только «проекцией их личности на доисторическом фоне»<sup>142</sup>, — был глубинной сутью этого движения, с наибольшей силой и очевидностью сконцентрированной именно в Маяковском. При таком подходе его бесчисленные зоологические метаморфозы представляются поиском какого-то забытого тотема, знаком и воплощением утробной ностальгии по родному неолиту. Обвинение, брошенное им коммунистам в «IV Интернационале», — «К гориллам идете! / К духовной дырке! / К животным возвращаетесь вспять!» — он мог бы с равным правом адресовать самому себе, что он и сделал, хотя по другому по-

<sup>142</sup> Тастевен Г. Указ. соч. С. 47–48.

воду, в поэме «Про это»: «Косматый. / Шерстью свисает рубаха <...> / К своим пошел! / В моря ледовитые!»; «Мои свои?! / Д-а-а-а — / это особы. / Их ведьма разве сыщет на венике! / Мои свои / с Енисея / да с Оби / идут сейчас, / следят четвереньки».

В последней поэме Маяковский обращался к потомкам. Сегодня мы вправе сказать, что он ошибся направлением. Ему следовало бы воззвать к далеким предкам — там он был бы среди своих.

## Маяковский глазами Яacobсона\*

Важнейшим этапом в оценке творчества Маяковского стала для Яacobсона, как и для многих других критиков, сама смерть поэта, на которую он откликнулся знаменитой статьей «О поколении, растратившем своих поэтов». Подытоживая здесь жизненный и литературный путь Маяковского, Яacobсон подвергает демонстративной ревизии многочисленные негативные суждения, высказывавшиеся о нем в эмиграции и на родине поэта, переводя их в положительный план. Статья, изобилующая скрытыми цитатами, насквозь полемична. Центральной для Яacobсона была здесь проблема творческой целостности Маяковского, в которой ему часто отказывали критики. И в советской, и в эмигрантской публицистике многих шокировала немотивированная резкость перехода от космического бунтарства бывшего футуриста к советской благонамеренности, увенчанной поэмой «Хорошо!», несовместимость агрессивной-субъективистской и официальной сторон его облика. Реагируя на самоубийство Маяковского, большевистская печать либо растерянно твердила о случайности этого шага, либо ссылаясь на рецидив богомного индивидуализма поэта, не сумевшего до конца слиться с новой реальностью. С другой стороны, в эмигрантских изданиях эта целостность обычно не оспаривалась, но зато трактовалась как бездушный сервилизм, закономерно разрешившийся деградацией и ранней гибелью стихотворца, — позиция, разумеется, абсолютно неприемлемая для Яacobсона.

Отстаивая свое представление о сквозном единстве творческого пути поэта, Яacobсон с самого начала бросает вызов позиции Троицкого, который когда-то подчеркивал дробность, фрагментарность всей вообще поэзии Мая-

---

\*Доклад, прочитанный на Международном конгрессе «100 лет Яacobсону» (Москва, декабрь 1996 г.) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. № 4.

ковского, увязывая анархический сепаратизм ее сегментов с истерическим эгоцентризмом автора. В 1923 году Троицкий писал:

«У Маяковского каждая фраза хочет быть максимумом, пределом, вершиной <...> *целое ускользает от него* <...> Части не хотят подчиняться целому <...> Оттого *нет целого* и нет динамики»<sup>1</sup>.

В противовес этому Якобсон утверждает:

«Поэтическое творчество Маяковского от первых стихов <...> до последних *едино и неделимо. Дialeктическое развитие единой темы. Необычайное единство символики.* Первоначально юмористически осмысленный образ потом подается в не такой мотивировке, или же, напротив, мотив, развернутый патетически, повторяется в пародийном аспекте. Это не надругательство над вчерашней верой, это два плана единой символики — трагической и комедийной, как в средневековом театре»<sup>2</sup>.

Якобсоновский тезис обращен одновременно и против Тынянова, который в статье «Промежуток» (1924) утверждал, что оксюморонное единство приемов Маяковского, возводимое им к традиции XVIII века, в советскую эпоху расслаивается:

«Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в “высокости”, а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого — в том, что в XVIII веке называли “близостью слов неравно высоких”, а также “сопряжением далековатых идей”. И далее: “Его верный поэтический прицел — это связь двух планов — высокого и низкого, а они все более распадаются; низкий уходит в сатиру (“Маяковская галерея”), высокий — в оду (“Рабочим Курска”). В голой сатире, как и в голой оде, исчезает острота, исчезает дупланность Маяковского»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Троицкий Л. Литература и революция. М., 1993. С. 121.

<sup>2</sup> Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. [1931] // Смерть Владимира Маяковского. Гаага; Париж, 1975. С. 10.

<sup>3</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 175–176.

Подчеркивая, в противовес Троцкому и Тынянову, необычайное единство творчества Маяковского, Яacobсон вдобавок заменяет здесь тыняновские определения — ода и сатира — на более расплывчатые «трагический» и «комедийный» планы, избегая тем самым жанрового соотношения Маяковского с державинской линией, прикреплявшей его к стихии служилой, государственной поэзии классицизма. Решительное предпочтение, как мы далее увидим, исследователь отдавал другим, романтическим ассоциациям — и аналогия со средневековым театром выглядела тут более уместно, хотя подсказал ее Яacobсону скандальный памфлет Г. Шенгели «Маяковский во весь рост» (1927), где творчество Маяковского весьма пренебрежительно сопоставлено со средневековыми жанрами (теологическая поэма и миракль)<sup>4</sup>. Понятно, что Яacobсон не захотел педалировать эту архаизирующую Маяковского тенденцию, так что вскользь брошенное им замечание о средневековой параллели более не развивается. Что же касается оды и сатиры, то полемизируя с не упомянутым в статье Тыняновым, Яacobсон переносит акцент на лирический настрой поэзии Маяковского, воплотившийся в элегии как доминантной жанровой установке:

«К концу жизни Маяковского его ода и сатира совершенно заслонили от общественности его элегию, которую, к слову сказать, он отождествлял с лирикой вообще. На Западе об этом основном нерве поэзии Маяковского даже не подозревали. Запад знал только “барабанщика октябрьской революции”»<sup>5</sup>.

Надо заметить, что об этом не подозревало и большинство читателей Маяковского на Востоке. Декларируемый примат лирики над одой и сатирой призван был, во-первых, разрушить стереотипный авторский образ Маяковского, подготовив сочувственное отношение к поэту, подкрепляемое неизбежными романтическими аллюзиями, а во-вторых, ослабить впечатление о его связи с XVIII веком.

У Яacobсона тут вообще ощутима полемика с совсем недавним формалистским прошлым, катализатором для которой послужила сама апология Маяковского. То, что в его специальных статьях интерпретировалось как проблема

<sup>4</sup> Шенгели Г. Маяковский во весь рост. М., 1927. С. 34, 38.

<sup>5</sup> Яacobсон Р. Указ. соч. С. 28.



языка, теперь — в литературно-критическом эссе — переводится в психологический и биографический ряд. Среди прочего, рассуждение о *единой и неделимой теме* Маяковского — запоздалая отповедь Тынянову, который в «Промежутке» расслоение его творчества объяснял следующим образом:

«А толкает Маяковского на этот раздельный путь тема — тема, которая всплывает теперь над его стихами и не держится в них, навязчивая, голая тема, которая вызывает стихотворение <...> Тема верховодит стихом»<sup>6</sup>.

Тут же высказана мысль, уже довольно, впрочем, традиционная (эффектно использованная Троицким), — о самом Маяковском как главном герое его поэзии:

«Еще немного — и этот гиперболический образ высунет голову из стихов, прорвет и станет на их место»<sup>7</sup>.

Если Тынянов говорит о приемах, разрушаемых гипертрофией авторского образа, то Якобсон перебрасывает тему в трагический регистр, резко оспаривая догматы формализма: «Формализм брал в кавычки лирический монолог, гримировал поэтическое “я” под псевдоним. Непомерная жуть, когда внезапно вскрывается призрачность псевдонимов, и, смазывая грани, эмигрируют в жизнь призраки искусства, словно — в давнишнем сценарии Маяковского — девушка, похищенная из фильма безумцем-художником»<sup>8</sup>.

Но полемический напор Якобсона направлен и в другую сторону. Пресловутый эгоцентризм Маяковского, столь раздражавший критиков, подвергается у него романтическому переосмыслению, инвертирующему традиционные выпады. Один из них принадлежит Шенгели, который насмешливо сравнил враждебное отношение «я» к «не-я» у Маяковского с философией Фихте<sup>9</sup>. Якобсон, со своей стороны, как бы подхватывает это сближение, но сообщает ему положительный смысл: «Если б мы вздумали перевести мифологию Маяковского на язык спекулятивной

<sup>6</sup> Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 176—177.

<sup>7</sup> Там же. С. 177.

<sup>8</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 28.

<sup>9</sup> Шенгели Г. Указ. соч. С. 9.

философии, точным соответствием этой вражды была бы антиномия “я” и “не-я”. Более адекватного имени врага не найти»<sup>10</sup>.

Однако это Маяковского толкуется Якобсоном как олицетворение общечеловеческого — космического — порыва: «Я поэт — это таран, тархтящий в запретное Будущее, это “брошенная за последний предел” воля к воплощению Будущего, к абсолютной полноте бытия»<sup>11</sup>.

В этой «абсолютной полноте бытия» нетрудно распознать символистско-гностическую плерому, а в устремлении «за последний предел» — романтическую беспредельность. Но Якобсон тщательно устраняет любую возможность для открытого сближения Маяковского с романтической и символистской традицией, могущей дискредитировать его претензии, как и претензии футуризма в целом, на духовную самобытность, и оттого оставляет впечатление недосказанности, то открывающей, то камуфлирующей главенствующую тему. Иначе говоря, Якобсон стремится подключить Маяковского к романтической и неоромантической традиции с ее культом поэта как пророка и искупительной жертвы, но подключить так, чтобы нельзя было заподозрить Маяковского в мифотворческом эпигонстве.

Творческому порыву в преображенное будущее у Маяковского, согласно Якобсону, противостоит «*быт*» — «тенденция к стабилизации настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесных окостенелых шаблонах»<sup>12</sup>. Разумеется, такой «быт» не имеет уже ничего общего с литературным бытом в подаче Тынянова или Эйхенбаума и никак не соотносится с известной опоязовской дискуссией о литературном быте, завязавшейся с 1927 года.

Для Тынянова «Про это» — попытка «сдвинуть олитературенный быт» за счет *обращения к «биографии, подлинному быту, мемуарам»*. Для Якобсона «Про это» — наоборот, «*отчаянная схватка поэта с бытом*». Получается, что быт в толковании Якобсона родствен быту в восприятии символистов, отчасти унаследованном советской литературой 1920-х годов, неустанно сражавшейся с тем же бытом, только взятым в негативном социально-политическом ос-

<sup>10</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 13–14.

<sup>11</sup> Там же. С. 12.

<sup>12</sup> Там же. С. 12.

вешении. Если в антитезе Маяковского «Будущее—быт» первое есть адекват или, вернее, социально-технологический суррогат романтической бесконечности и гармонии, то быт предстает зато набором конечных, ограниченных форм бытия — избитая романтическая дихотомия преподносится в облике чисто темпоральной оппозиции: будущее vs настоящее. Более того, настоящее показано у Маяковского в согласии с романтическим каноном «земного заточения» духа, о чем свидетельствует и подбор цитат, приводимых Якобсоном: «Загнанный в земной загон, влачу дневное иго я»; «Оковала земля окаянная». В якобсоновской трактовке судьба Маяковского явственно подтягивается к байроническому мифу: исполинского страдающего поэта уничтожает косная среда, одержимая повседневными заботами и глухая к веяниям вечности.

Дополнительный, но весьма существенный штрих заключался в том, что эта интерпретация должна была снять с советского режима ответственность за гибель Маяковского, переложив ее на общество — на «поколение». С этой целью Якобсон сочувственно цитирует слова Шкловского, посвященные памяти Хлебникова: «Прости нас за себя и за других, которых мы убьем... *Государство не отвечает за гибель людей*, при Христе оно не понимало по-арамейски и вообще никогда не понимало по-человечески. Римские солдаты, которые прибавали руки Христа, виноваты не больше, чем гвозди»<sup>13</sup>.

Итак, наряду с «бытом» в статье Якобсона представлен еще один суммарный образ — образ поколения, растратившего своих поэтов. Последнее вместе с самим Маяковским вводится Якобсоном в другой романтический ряд, рисуемый по Чаадаеву и с оглядкой на лермонтовскую «Думу» («Печально я гляжу на наше поколение»), а помимо того — на старую статью Троцкого о пролетарских поэтах, где тот сурово осуждал их бегство от сегодняшнего дня в грядущие космические дали. Различимы тут и критические тирады Шпета насчет пагубной, самоубийственной природы русского утопического мышления. В своем «Очерке истории русской философии» (1922) Шпет писал:

«Русская философия — утопична насквозь <...>, Россия — не просто в будущем, но в будущем вселенском. Задачи ее — всемирные, и она сама для себя — мировая за-

<sup>13</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 12.

дача. Тут и специфическая национальная психология: само-  
едство, *ответственность перед призраком будущих поколений*  
<...> *нелюбовь и неумение жить настоящим, суетливое беспо-  
койство о вечном*<sup>14</sup>.

Те же черты, вменяемые и поколению в целом, и Мая-  
ковскому как его представителю, подаются в эссе Яacob-  
сона в сострадательно-трагическом ракурсе: «Мы *слишком*  
*жили будущим*, думали о нем, верили в него, и *больше нет*  
*для нас самодовлеющей злобы дня, мы растеряли чувство на-  
стоящего*»<sup>15</sup>.

Отделяя Маяковского от государства, Яacobсон тем са-  
мым очищает его и от обвинений в политическом серви-  
лизме, отвергая образ служилого поэта, усердно поддер-  
живавшийся самим Маяковским: «Термины классовой  
борьбы — только условные уподобления, только прибли-  
зительная символизация, один из планов, *pars pro toto*»<sup>16</sup>.  
Если это утверждение, наглядно контрастировавшее с по-  
литической риторикой Маяковского, спроецировать на  
романтическую традицию, мы получим все ту же фунда-  
ментальную оппозицию романтизма, на сей раз облакае-  
мую в формы пресловутой романтической иронии, хотя  
Яacobсон, естественно, уклоняется от использования этого  
неудобного термина. Соответствующая тенденция раз-  
вертывается на протяжении всей статьи. Показательно,  
например, такое заявление Яacobсона, отдающее скорее уже  
Фридрихом Шлегелем: «Так же, как творческое Я поэта  
не покрывается эмпирическим Я, так обратно последнее  
не покрывается первым»<sup>17</sup>. Эмпирическое Я, подчеркива-  
ет Яacobсон, цепенеет в профанных бытовых двойниках  
Маяковского, пародирующих его дерзания: «Это жуткий  
двойник, бытовое Я в поэме “Про это”»<sup>18</sup>.

В итоге биография Маяковского молчаливо стилизуется  
под романтическое или символистское жизнестроитель-  
ство, телеологически устремленное к искупительной гибели.  
От этого прозрачного вывода статью не спасает даже  
упорная «материализация» метафизики Маяковского, ко-  
торую Яacobсон без особых на то оснований сближает с

<sup>14</sup> Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 53.

<sup>15</sup> Яacobсон Р. Указ. соч. С. 33—34.

<sup>16</sup> Там же. С. 14.

<sup>17</sup> Там же. С. 14.

<sup>18</sup> Там же. С. 14.

«материалистической мистикой Федорова». Карабчиевский отмечает, что с федоровской утопией всеобщего воскрешения («Общее дело») несовместима мечта Маяковского о воскрешении только избранных, особо заслуженных<sup>19</sup>. Можно добавить, что и федоровская идея воскрешения отцов абсолютно чужда Маяковскому, ненавидевшему отцовское, вообще родовое начало. Достаточно вспомнить хотя бы эпизод встречи с покойным отцом в поэме «Человек». (Подробнее о теме «Маяковский и Федоров» см. в книге М. Хагемейстера, который в этом пункте поддерживает Карабчиевского<sup>20</sup>.)

С федоровской «материалистической мистикой» Маяковского у Якобсона увязывается «революция духа», провозглашенная в «V Интернационале». Якобсон решительно отказывается замечать ее банальную причастность символистской традиции (ср., допустим, превращение героя поэмы в пучки света с общемистическим преображением и Фаворским светом или, к примеру, со световым телом в «Четырех Евангелиях» А. Волынского; на это сходство мне указала Е. Толстая). Странно выглядит в подобном контексте цитирование Якобсоном многозначительного заявления Маяковского по поводу «V Интернационала»: «А ты обратил внимание, что решение у моей логической задачи — заумное?»<sup>21</sup>. Правильнее было бы сказать — тесофское. Аналогично та мечта о грядущем «диалектическом синтезе» и «снятии всех противоречий», которую он обнаруживает у Маяковского<sup>22</sup>, слишком очевидно отзывается шаблонным благочестием «Третьего Завета». Зато совершенно напрасно Якобсон приписывает Маяковскому чисто романтическое преодоление «антиномии между рациональным и иррациональным» в связи со стихотворением «Домой», где на деле проводится принципиально иная — модернизированная, но все же безнадежно традиционная, восходящая к этике классицизма мысль о поэзии как высокополезной государственной службе, в придачу в сходных тонах уже отработанная Безыменским (в стихотворении «Завод слов»): «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье», и т.д., с Госпланом, с

<sup>19</sup> Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 160.

<sup>20</sup> Hagemeister M. Nikolaj Fedorov: Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989. S. 269—276.

<sup>21</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 16.

<sup>22</sup> Там же. С. 15.

завкомом и воображаемыми сталинскими докладами о производстве стихов.

Пытаясь разрешить неустрашимый конфликт между двумя ипостасями Маяковского — романтической и советско-служебной, — Яacobсон контрастно меняет методологию, совмещая романтизирующий подход с реликтами подхода формалистического, подсказанными тыняновским «Промежутком». У Тынянова говорится, что после поэмы «Про это», исчерпавшей все прежние возможности Маяковского, «его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные как участие в производстве, это отход — за подкреплением. Когда канон начинает угнетать поэта, поэт бежит со своим мастерством в быт — так Пушкин писал альбомные полуэпиграммы, полумадригалы <...> Стиху ставятся в быту такие задания, что он волей-неволей сходит с насиженного места — все дело в этом»<sup>23</sup>. Яacobсон, отмечая вслед за Тыняновым, что «Про это» оказалось «повторением пройденного», также заявляет, что сменившие эту поэму «газетные стихи были поэтическими заготовками, опытами по выделке нового материала, по разработке неиспробованных жанров». Но оказывается, что в то же время «газетные стихи» Маяковского, по Яacobсону, — это «переход от безудержной лобовой атаки к изнурительной позиционной борьбе» — борьбе с тем же бытом<sup>24</sup>. Вновь угадывается резкое расхождение с Тыняновым, у которого, как и в случае «Про это», речь шла об уходе Маяковского в быт, а вовсе не о борьбе с ним. Да и трудно, в самом деле, понять, каким образом моссельпромская реклама и газетные стихи, посвященные «мелочам быта», могли использоваться для уничтожения последнего.

Перспективной оказалась зато бегло упомянутая Тыняновым параллель с Пушкиным. Энергично эксплуатируя эту соотнесенность, Яacobсон включает Маяковского в мартиролог русских поэтов, сопоставляя его самоубийство, толкуемое как гибель в битве с бытом, с пушкинской и лермонтовской дуэлью<sup>25</sup>. (Таковую же аналогию между смертью Маяковского и Пушкина гораздо более топорно развивает в одном сборнике с Яacobсоном Святополк-Мирс-

<sup>23</sup> Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 178.

<sup>24</sup> Яacobсон Р. Указ. соч. С. 28.

<sup>25</sup> Там же. С. 31.

кий<sup>26</sup>). В скорбный список погибших поэтов XX века Маяковский у Якобсона занесен вместе с Блоком, Гумилевым, Хлебниковым и Есениным. Полемическим толчком здесь могла послужить на шумевшая статья Ходасевича, где автор безоговорочно отвергает всякое сходство, кроме чисто внешнего, между самоубийством Маяковского и Есенина. Соединяя обе смерти, Якобсон в данном случае совпадает с Цветаевой, которая в цикле «Маяковскому», напечатанном во втором номере пражского журнала «Воля России» в 1930 году, сочетает их судьбы («Все то же, Сережа! — Все то же, Володя!») в рамках общего поминального списка, вместе с Блоком, Федором Сологубом и Гумилевым<sup>27</sup>. Небезынтересно, что позже, в 1936 году, Цветаева под встречным влиянием эссе Якобсона пишет стихотворение «Поколенью с сиренью», подхватывая его тему: «Мой привет поколению — По колено в земле»<sup>28</sup>. А в 1932 году Ходасевич, опять-таки не без влияния Якобсона, выпускает статью «Кровавая пища», где дает общий перечень погибших писателей и поэтов — но демонстративно выпускает из него имя Маяковского<sup>29</sup>. (В контексте апрельских — т.е., по наблюдению Флейшмана, пасхальных ассоциаций, вызванных самоубийством Маяковского<sup>30</sup>, примечательна все же датировка статьи Ходасевича: «21 апреля» — ровно через неделю после двухлетия со дня смерти Маяковского; кстати, почти тем же числом — 24 апреля 1930 года — датирован и его некролог-памфлет «О Маяковском».)

Следующий этап в развитии якобсоновских взглядов на Маяковского был инспирирован выходом в 1957 году книги Шкловского о Достоевском «За и против». Как известно, Якобсон отозвался на нее в 1959-м рецензией «За и против Виктора Шкловского», в которой уделил Маяковскому почти столько же места, сколько самому Достоевскому и автору книги. Цитируя здесь свое старое утверж-

<sup>26</sup> *Святополк-Мирский Д.* Две смерти: 1837—1930 // Смерть Владимира Маяковского. С. 35—48.

<sup>27</sup> *Цветаева М.* Стихотворения и поэмы: В 5 т. N.Y., 1954. Т. 3. С. 147.

<sup>28</sup> Там же. С. 188.

<sup>29</sup> *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 283—291.

<sup>30</sup> См.: *Флейшман Л.* О гибели Маяковского как «литературном факте». Постскриптум к статье Б.М. Гаспарова // *Slavica Hierosolymitana*. 1979. Vol. IV. С. 128—130.

дение о единстве и неделимости темы Маяковского, Якобсон возвращается к мысли о том, что тот постоянно пародирует себя в собственных двойниках, причем на сей раз это наблюдение тесно увязывается с Достоевским, с его приемом двойничества персонажей. Обширные, дополняющие Шкловского наблюдения о воздействии Достоевского на Маяковского нужны рецензенту для главного вывода — относительно полифонии Маяковского. Одобрительно комментируя введение Шкловским (вслед за американским славистом Сидуром) в научный обиход книги Бахтина 1929 года «Проблемы творчества Достоевского», Якобсон использует апелляцию к методике Бахтина для окончательного решения той задачи, с которой он столкнулся в эссе «О поколении...». Тезис о противоречивой целостности, контрастном единстве творчества Маяковского получает теперь авторитетную санкцию, в свете которой утрачивает актуальность прежний спор с тыняновским прикреплением Маяковского к XVIII столетию. Служебный эпос Маяковского и его лирика пребывают отныне в предустановленной гармонии постоянной борьбы: «Полифоничность поэзии Маяковского состоит в перебое обоих неслиянных жанров <...> Это не борьба, навязанная поэту извне <...> Спор за и против, спор лирики, снова зовущей писать “про то и про это”, и ответные атаки на лирику — таков внутренний закон жизненного и литературного пути Маяковского»<sup>31</sup>.

Позднее, отступая от этой удобной модели, Якобсон возвращается все же к прежней теме «революции духа», значение которой генерализуется им в его беседах с К. Поморской (1982).

Поэт здесь подан в качестве борца с ленинским культом, а в изображении самого Ленина в виде «монумента» (в черновиках «V Интернационала») Якобсон, в согласии с духом времени, опознает теперь черты гоголевского Вия<sup>32</sup>. Так варьируется Якобсоном посмертный образ Маяковского, и эта изощренная динамика оценок может послужить добавочным комментарием к протеичности самого исследователя.

<sup>31</sup> Якобсон Р. За и против Виктора Шкловского // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1959. Vol. 1/2. С. 309.

<sup>32</sup> Якобсон Р., Поморская К. Беседы. Иерусалим, 1982. С. 108.



## «Машинистка Лизочка Каплан»: Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Юрия Олеши\*

Не составляет труда заметить, что центральная коллизия «Зависти» являет собой развитие традиционной российской темы — темы противостояния личности и государства, воплощенного в облике его сакрализованного правителя (часто, по цензурным соображениям, заменявшегося высокопоставленным чиновником). Но признав это очевидное обстоятельство, логично будет сделать следующий шаг — установить личность того верховного властителя, которого замещает в романе «член правительства» Андрей Бабичев.

Многие эпизоды романа, повествующие о столкновениях двух отщепенцев с «прославленным человеком», а равно и исходная тема зависти были, видимо, подсказаны Олеше следующим пассажем из статьи Ореста Цехновицера «Образ Ленина в современной художественной литературе»<sup>1</sup>:

«Английский писатель Чарльс Ашлей (sic) в дни смерти Ленина написал рассказ “Ворона и великий человек”.

Жил-был однажды великий человек. Подобно большинству действительно великих людей, он был очень прост в своей личной жизни. У него было много искренних друзей, он часто шутил во время своей спешной и напряженной работы.

Маленькая, ободранная, роющаяся в мусоре ворона, пролетев над равнинами, попала в город, где жил великий чело-

---

\*Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. № 12. (Статья написана в 1986 г.)

<sup>1</sup> В. И. Ленин в поэзии рабочих (Сборник литературно-художественных материалов для рабочих клубов) / Сост. Мих. Скрипиль и Орест Цехновицер. Л., 1925. С. 21.

век. Она садилась на городскую стену и наблюдала, как он занимался своей ежедневной работой, и она приходила в гнев от той великой любви и уважения, которые высказывал народ этому человеку.

Эта маленькая, питающаяся падалью птица топорщила свои ошипанные перья, вертела во все стороны тощей шеей и выкрикивала громким и истерически пронзительным голосом:

«Я тоже великая! — кричала она. — Смотрите на меня!»

И она начала распевать свои песенки, песенки о великом человеке, о его товарищах и деле, которому они себя посвятили. Это были довольно подлые и грязные песенки, и к тому же в них не было правды. Те немногие, что слышали эти песни, проходя мимо, только улыбались и пожимали плечами. Это приводило маленькую ворону все в большую и большую ярость, и она все более и более кривлялась и важничала в своих нелепых, ободранных перьях, оскорбленная в своем высокомерии».

Тут уместно напомнить о сквозной метафоре человеческого мусора в книге Олеши или о том, с каким ревниво-враждебным вниманием оборванец Кавалеров вглядывается в своего вельможного антагониста. Сюда же отчасти примыкает житейская позиция другого антигероя, Ивана Бабичева, отраженная в его автохарактеристике: «И вот блуждаю я, последний мечтатель земли, по краям ямы, как раненый нетопырь».

С другой стороны, в портрете их общего врага — Андрея Бабичева — явственно обнаруживаются черты типологического сходства с большевистским вождем, причем сближение проводится в нескольких планах — биографическом, поведенческом, языковом и т.д. Начнем с семейной предыстории.

Отец Ленина служил сначала учителем гимназии, затем — директором народных училищ Симбирской губернии. Отец Андрея и Ивана Бабичевых — директор гимназии в провинциальном городе. И Ульяновы и Бабичевы — дворяне.

В семье Ульяновых было три брата. Старший, народо-волец Александр, был казнен за участие в подготовке царубийства.

«Бабичевых было три брата. Иван был второй. Старшего звали Романом. Он был членом боевой организации и был казнен за участие в террористическом акте.

Младший брат — Андрей — жил в эмиграции».

Заслуживает внимания и такая параллель: Александр Ульянов покушался на жизнь своего августейшего тезки Александра III — Роман Бабичев ведет борьбу с Романовыми.

О среднем брате, Иване, сказано, что он закончил учебу «как раз в том году, когда казнен был брат Роман». Эта деталь выглядит совершенно немотивированной и вообще не связанной с повествованием — ее значение проясняется только в свете биографии Ульяновых: Владимир закончил гимназию в том же году, когда был повешен Александр.

Приведу и аналогию психологического свойства. Андрей Бабичев «был гигант. Он работал день, работал половину ночи»; «Он, как факир, пребывает в десяти местах одновременно»; «Он мелочен, недоверчив и кропотлив, как ключница». Ср.: «Владимир Ильич мог работать по 14—16 часов в сутки, по 24 часа. Он мог входить во все подробности любого дела. Он мог все знать, всюду поспевать <...> Это был <...> колоссальный организм»<sup>2</sup>. Андрею Бабичеву переданы основные свойства ленинского характера (перетекающие, впрочем, в общебольшевистский типаж): каторжное усердие, «простота», крохоборство, вьедливость и подозрительность, презрительное равнодушие к «обывателям» при товарищеской заботливости по отношению к единомышленникам, грубость в полемике, смешливость без чувства юмора, невосприимчивость к поэзии («Рифма — это смешно для серьезного человека» — ср. в воспоминаниях Крупской и Горького).

Столь же обстоятельно «член правительства» копирует в своем поведении манеры, жесты, интонацию Ленина — председателя Совнаркома, его позы:

«Вечером, дома, он (А. Бабичев. — *М.В.*) сидит, осененный пальмовой зеленью абажура. Перед ним листы бумаги, записные книжки, маленькие листочки с колонками цифр. Он перебрасывает странички настольного календаря, вскакивает, ищет в этажерке, вынимает пачки, становится коленями на стул и — животом на столе, подперши толстое лицо руками, — читает».

Изображение подается как монтаж фотоснимков, запечатлевших Ильича в его кремлевском кабинете (октябрь

<sup>2</sup> Луначарский А. Ленин. М., 1924. С. 17—18.

1922 г.) и на заседании III Конгресса Коминтерна. Перечислены конкретные реалии ленинского рабочего обихода: зеленый абажур-«пальма», настольный календарь, записная книжка; сзади, за столом, этажерка. На одном из снимков Ленин подпирает лицо рукой.

«Слушая собеседника, он (Андрей Бабичев.— *М.В.*) закладывал руки в карман и тихо качался на широко расставленных ногах с пятки на носок и с носка на пятку».

«Андрей Бабичев стоит посредине комнаты, расставив ноги, под которыми должна пройти армия лилипутов. Руки его засунуты в карманы брюк. Пиджак расстегнут и отобран назад. Полы по обеим сторонам позади, оттого что руки в карманах образуют фестоны. Поза его говорит:

“Нну-с?”»

Эту же в точности ленинскую позу фиксируют кадры кинохроники и фотографии, на которых Ленин заснят в октябре 1918 года на прогулке в Кремле и 1 мая 1919-го во время демонстрации на Красной площади.

Как и следовало бы ожидать в таком контексте, личность персонажа Олеши соотнесена с темой Германии, что вызывает устойчивые ассоциации со скандальным германофильством Ленина и историей его приезда в Россию в апреле 1917 года. Андрей Бабичев свободно владеет немецким языком<sup>3</sup>, кухню для Четвертака строит немецкий инженер и т.д. Особенно знаменательно в этом смысле «одно и то же четверостишие», постоянно декламируемое Ивановым, главным антагонистом «правителя» (и заставляющее вспомнить о «грязных песенках» из рассказа, процитированного Цехновицером):

Ведь я не шарлатан немецкий,  
И не обманщик я людей!  
Я — скромный фокусник советский,  
Я — современный чародей!

<sup>3</sup> «Он принял <...> немца — относительно грузовых автомобилей (говорили по-немецки; он окончил разговор, должно быть пословицей, потому что вышло в рифму и оба рассмеялись)». Ср.: «— Позвольте, да ведь это немцы, — воскликнул Ленин <...> Через минуту на площади закипел горячий разговор на немецком языке. “Вир гальтен, вир гальтен...” — твердили немцы. А Ильич <...> хохотал над ихним “гальтен”» (Зорин С. Что может означать Ленин // Ленин / Сост. В. Крайний и М. Беспалов. Ред. Д. Лебедь. Изд. 2-е. Харьков, 1924. С. 119).

Немецкий шарлатан и прочие бранные прозвища — расхожая антибольшевистская аттестация Ленина. Ср. у Горького в новожизненной статье «К демократии»: «Надо понять, что Ленин не всемогущий *чародей*, а хладнокровный *фокусник*, не жалеющий ни чести, ни жизни пролетариата»<sup>4</sup>.

Другой источник стихотворения (который любезно подсказал мне Зеев Бар-Селла) — эпиграмма Каролины Павловой на С.П. Шевырева, актуально переосмысленная в контексте ленинской биографии:

Преподаватель христианский, —  
Он духом тверд, он сердцем чист;  
Не злой философ он германский,  
Не незаконный коммунист!

К тому же кругу представлений, соединяющих фигуру А. Бабичева с одиозной темой plombированного вагона, примыкает и определение «колбасник» — «бранное или шуточное прозвище немцев» (Даль), особо негативный, зловещий смысл получившее со времен Первой мировой войны.

Что касается собственно служебной деятельности «великого колбасника», то она, по сути, пародирует хозяйственные устремления Ленина периода НЭПа и реконструкции, причем возведение «Четвертака» и утопическая индустриализация кухонь представляют собой прямую реализацию ленинских лозунгов насчет социалистической перестройки быта, предусматривающих, в качестве главного условия создания нового общества, освобождение женщины от «работы кухни» и вообще одиночного домашне-семейного хозяйства («Международный день работниц»)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Цит. по изд.: *Максим Горький*. Несвоевременные мысли. Статьи 1917—1918 гг. / Сост. Г. Ермолаев. Париж, 1971. С. 103. Как и в предыдущей, стихотворной, цитате, курсив мой. — *М.В.*

<sup>5</sup> Ср.: «Женщина продолжает оставаться *домашней рабыней*, несмотря на все освободительные законы, ибо ее давит, душит, оглушает, принижает *мелкое домашнее хозяйство*, приковывая ее к кухне и к детской, расхищая ее труд <...> (Ср. в «Зависти»: «Мы вернем вам часы, украденные у вас кухней». — *М.В.*) Настоящее освобождение женщины, настоящий коммунизм начнется только там и тогда, где и когда начнется массовая борьба <...> против этого мелкого домашнего хозяйства или, вернее, перестройка его в крупное социалистическое хозяйство <...> Обществен-

Цитируя соответствующие распоряжения Андрея Бабичева, Олеша с поразительной откровенностью пародирует ленинский стиль.

«В служебных записках он часто прибегает к скобкам, подчеркиваниям, — боится, что не поймут и напутают. Вот образцы его записок:

“Товарищу Прокудину!

Обертки конфет (12 образцов) сделайте соответственно покупателю (шоколад, начинка), но по-новому. Но не “Роза Люксембург” (узнал, что такое имеется, — пастила!), — лучше всего что-нибудь от науки (поэтическое — география? астрономия?), с названием серьезным и по звуку заманчивым: “Эскимо”? “Телескоп”? Сообщите по телефону завтра, в среду, между часом и двумя, мне в правление. Обязательно”.

“Товарищу Фоминскому!

Прикажите, чтоб в каждую тарелку первого (и 50- и 75-копеечного обеда) клали кусок мяса (аккуратно отрезанный, как у *частника*). Настойчиво следите за этим. Правда ли, что: 1) пивную закуску подают без подносов? 2) горох мелкий и плохо вымоченный?”» (курсив оригинала. — *М.В.*)

Ср. у Ленина:

«Т. Хинчук!

Говорят, вы уезжаете? На сколько месяцев? Перед отъездом надо, чтобы Вы <...> сообщили мне, к кому из коммунистов в Центросоюзе и *вполне опытных* (2—3 человека) я могу обращаться.

Затем Вы должны перед отъездом сообщить мне, очень кратко, когда же, наконец, заработает аппарат кооперации?

Я понимаю так:

1) В скольких волостях (*таких-то* губерний) есть лавки (кооперации) в следовательно, ваши торговые агенты, в скольких нет? По сколько на волость?

2) Сколько из лавок (агентов) отвечает центру аккуратно за все его вопросы, дает отчеты? раз в неделю? в 2 недели?

---

ные столовые <...> — вот образчики этих ростков» (курсив оригинала. — *М.В.*). Далее Ленин восхваляет достигнутые в этих столовых «сбережение продукта» и «улучшение санитарных условий». *Ленин В.И.* Великий почин // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 39. С. 24—25.

3) Сколько волостных лавок получили товары? и какие? (хоть самые краткие ответы). Соли? керосина? мануфактуры? и т.д. <...>

По-моему, пока нет таких отчетов, *ничего нет*. Одни разговоры.

Жду ответа.

С ком. приветом *Ленин*»<sup>6</sup>.

«Г. М.!

Вчера Мартенс мне сказал, что доказана (Вы говорили “почти”) наличие невиданных богатств железа в Курской губернии. Если так, не надо ли *весной уже* —

1) провести там необходимые узкоколейки?

2) подготовить ближайшее торфяное болото (или болота?) к разработке для постановки там электрической станции? <...>

Дело это надо вести *сугубо* энергично. Я очень боюсь, что без тройной проверки дело заснет <...>

Ваш *Ленин*»<sup>7</sup>.

Остается напомнить, что роман создавался в промежутке между двумя важнейшими датами тогдашней культовой историографии — смертью Ленина и десятой годовщиной Октябрьского переворота, в обстановке тотальной канонизации «Ильича», начало которой, впрочем, было положено еще при его жизни. С 1920 года и особенно с 1924-го неуклонно нарастает поток мемуаров, статей, гимнов и прочих произведений, посвященных основателю советского государства.

По ленинскому трафарету, с использованием привычно помпезной фразеологии, исполненной ритуальной почтительности, строится в «Зависти» своеобразный культ Андрея Бабичева. Гротескно-комплиментарные эпитеты типа «мудрейшая, удивительная, совершенная личность», которыми наперебой награждают «большого человека» окружающие, непосредственно заимствованы из жаргона официальной ленинианы.

Сама тучность, огромность героя — не столько символ косной тяжеловесности переродившегося режима, одержи-

<sup>6</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 54. С. 285. (Курсив оригинала. — М.В.)

<sup>7</sup> Там же. С. 227—228. (Курсив оригинала. — М.В.)

мого идеалом казенного изобилия<sup>8</sup>, сколько и прежде всего материализованная метафора власти, административной мудрости и величия, в партийно-лирической публицистике повсеместно применявшаяся к Ленину — «гиганту» и «великану».

Технику такой гиперболизации подробно продемонстрировал Николай Кавалеров в письме к Андрею Бабичеву:

«Вы стоите в кальсонах. Распространяется пивной запах пота. Я смотрю на вас, и ваше лицо начинает странно увеличиваться, увеличивается торс, — выдувается, выпукляется глина какого-то изваяния, идола. Я готов закричать»<sup>9</sup>.

Символическую тему Бабичева-«идола» целесообразно рассматривать на фоне грандиозной кампании по монументальному «увековечиванию» Ленина, развернувшейся после января 1924 года. Сооружение мавзолея и бесчисленных памятников вызвало, как известно, протест со стороны некоторых, достаточно авторитетных партийных кругов, озабоченных сакрализацией и нивелированием «живой личности» диктатора<sup>10</sup>. Однако с точки зрения официального руководства мавзолейный ленинский труп в стеклянном ящике призван был служить не только на-

<sup>8</sup> См. чрезвычайно обширный разбор темы термидора в кн.: *Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Мадрид, 1976.

<sup>9</sup> Автор «Зависти» следовал готовому образчику. Превращение человека в собственное скульптурное изображение было описано задолго до выхода романа в книге П. Лепешинского «На повороте», где рассказывается, как Ленин играет в шахматы (и где, между прочим, дана метафора революции — шахматной игры, использованная потом Маяковским): Ленин «сидит в застывшей позе над доской, как каменное изваяние, олицетворяющее сверхчеловеческое напряжение мысли. На его огромном лбу, с характерными «сократовскими» выпуклостями, выступили капельки пота <...>. Ни единый мускул не дрогнет на этом, словно вырезанном из кости, лице» (Цит. по сб.: В.И. Ленин. Статьи: *Каменева, Преображенского, Осинского, Горького, Луначарского и Подвойского*. Чита; Владивосток, 1924. С. 39—40).

<sup>10</sup> Одним из представителей этой точки зрения была Крупская, сделавшая ее достоянием печати: «Товарищи рабочие, работницы, крестьяне и крестьянки! Большая у меня просьба к вам: не давайте своей печали по Ильичу уходить во внешнее почитание его личности. Не устраивайте ему памятников, дворцов его имени, пышных торжеств в его память и так далее <...>. Проводите в жизнь его заветы!» (Ленин / Сост. В. Крайний и М. Беспалов. С. 230).



глядным пособием по партийному эпосу, но и, так сказать, воплощать в себе посмертное бытие коммунистического титана. В романе Олеши тяга мечтательного героя — Кавалерова к такой же запечатленной, материализованной славе изначально сплетается с завистливой ненавистью к ее державному носителю. Поэтому завуалированный, но все же легко поддающийся реконструкции мотив мавзолея, слобренный пародийной отроческой романтикой, непосредственно увязывается с мотивом террористического акта, а последний — с внезапным, но, в сущности, вполне подготовленным и симптоматическим упоминанием имени *Каплан*:

«Вспоминаю из детских лет: я, гимназист, приведен в музей восковых фигур. В стеклянном кубе красивый мужчина во фраке, с огнедышащей раной в груди, умирал на чьих-то руках.

— Это французский президент Карно, раненный анархистом, — объяснил мне отец.

<...> Я смотрел как зачарованный. Прекрасный мужчина лежал, задрал бороду, в зеленом кубе (чем не мумия Ленина под стеклом? Кстати, мавзолей по первоначальному, разрекламированному замыслу должен был иметь форму куба. — *М.В.*) Это было прекрасно <...> Я решил стать знаменитым, чтобы некогда мой восковой двойник <...> вот так же красовался в зеленоватом кубе.

Теперь я пишу репертуар для эстрадников:

В учрежденье шум и тарарам.  
Все давно смешалось там:  
Машинистке Лизочке Каплан  
Подарили барабан...»

История с выстрелом Каплан спроецирована в «Зависти» все на того же Андрея Бабичева. Стоит сопоставить упоминание о его ране — «на груди у него, под правой ключицей, был шрам» — с медицинским обследованием раненого Ленина: пуля осела над правой ключицей.

Для лучшего уяснения сюжета следует учитывать, что фигура Ленина в тогдашней коммунистической мифологии постоянно раздваивалась: бок о бок с обожествленным вождем-«истуканом» продолжал сосуществовать «земной Ленин» во всем суетливо-незатейливом многообразии его личностного облика, окрашенного в сентиментальные тона.

Отсюда постоянный для агиографики 20-х годов мотив Ильича — душевного «старшего брата»<sup>11</sup>, по-своему интерпретированный Ю. Олешей.

По мере разрастания А. Бабичева в «грозного, неодолимого идола», чья «тень Буддой<sup>12</sup> низвергается на город», индивидуальные приметы «самого человеческого человека», пародийно и вместе романтически утрированные, передаются *старшему брату* героя, провозгласившему восстание чувств. Сакраментальная наружность «живого Ильича» воспроизведена в Иване Бабичеве, описанном как *плешивый и большелобый*, «маленького роста широкоплечий человек», с «поигрываньем в уголке глаза», передвигающийся «торопящейся походкой с подбрасываньем всего туловища». (Вместе с тем в конце романа упоминается о примечательном внешнем сходстве братьев.) В то же время этот главный антагонист правителя — завсегдатай пивных, «лентяй, вредный, заразительный человек» — в какой-то степени напоминает брата Ленина — Дмитрия Ильича, снискавшего репутацию мечтательного бездельника, выпивохи и неудачника в семье Ульяновых<sup>13</sup>. Не в пример прочим родственникам Ленина, он занимал после революции преиму-

<sup>11</sup> Ср. в нашумевшей статье М. Кольцова «Человек из будущего»: «В.И. Ульянов (Ленин) — грозный глава республики-победительницы и Ильич — простой близкий *старший брат*» (Там же. С. 48) — и в повести А. Аросева «Недавние дни»: «И от этого горячего Ленина <...> на Андронникова опять нашло то странное закружение, которое обнимало его по-особенному, человеческому, родному. Будто это *старший брат* его» (Там же. С. 107). (Курсив в обеих цитатах мой. — М.В.) Та же мысль в очерке Н. Осинского: «Он — с одной стороны, Ульянов, а с другой стороны, он — Ленин» (цит. по сб.: В.И. Ленин. Статьи: *Каменева* и др. С. 28).

<sup>12</sup> Скрытые и явные аналогии между Лениным, калмыком по происхождению, и Буддой, привязанные к теме пробуждающегося Востока, были расхожими в партийной литературе 20-х годов (см. хотя бы в «Сами» Н. Тихонова). Мотив надвигающейся механизированной Азии спроецирован в «Зависти» на «человека будущего» — Володю Макарова, названного «японцем».

<sup>13</sup> О Дм. Ульянове см.: Большая советская энциклопедия. Т. 44. С. 215; Дмитрий Ильич Ульянов. Очерки разных лет. Воспоминания, переписка, статьи. М., 1974. С. 5 и сл., 59; *McNeal R.H.* Bride of the Revolution. *Krupskaya and Lenin*. The University of Michigan Press, 1972. P. 215; *Ленин. В.И.* Полн. собр. соч. Т. 55. С. 92; *Валентинов В.* Малоизвестный Ленин. Paris. С. 30. (Об алкогольных пристрастиях Д. Ульянова см. также свидетельство Молотова: «“Питух” хороший. Выпить любил». — Сто сорок бесед с Молотовым: Из дневника Ф. Чуева. М., 1991. С. 211.)

шественно лишь полуфиктивные, хотя и льготные должности, едва ли не самой значительной из которых было кратковременное заведование крымскими курортами после Гражданской войны. С Иваном Бабичевым — «механиком» и «мастером на все руки» — Дмитрия Ульянова, санитарного врача, роднит и любительский интерес к изобретательству, правда, отмеченный печатью казусного дилетантизма<sup>14</sup>. Экзотические прожекты Дм. Ульянова весьма напоминали мистификации Ивана-гимназиста, уверявшего,

«будто изобрел он особый мыльный состав и особую трубочку, пользуясь которыми можно выпустить удивительный мыльный пузырь. Пузырь этот будет в полете увеличиваться, достигая поочередно елочной игрушки, мяча, затем шара с дачной клумбы, и дальше, дальше, вплоть до объема азроста-та, — и тогда он лопнет, пролившись над городом коротким золотым дождем».

Ср. в письме Дм. Ульянова, впечатляющем, кстати, как и сочинения Ленина, дидактической интонацией, унаследованной обоими братьями от отца-педагога:

«Крым, чтобы он стал действительно тем, что о нем воображают северяне, должен быть залит водой. Воду эту необходимо достать из моря путем опреснителей, хоть из облаков, путем искусственной конденсации во что бы то ни стало. И начать в широких размерах лесонасаждение, тогда это будет Крым, а не Сахара»<sup>15</sup>.

Соотнесение образов производилось, вероятно, не только на общей основе бытового эксцентризма, но и в биографическом ключе. Андрей Бабичев, подобно Ленину, бездетен — у «непутевого» Ивана есть дочь Валя; дочь Дм. Ульянова звали Оля.

<sup>14</sup> О.Д. Ульянова сообщает, например, о его гжучем, но бесплодном влечении к авиации, о том, что «он мечтал научиться летать на самолете» (Дмитрий Ильич Ульянов... С. 155). Как и все иные замыслы Дм. Ульянова, эта мечта была предельно далека от осуществления, судя по его нетривиальным воззрениям на технику воздухоплавания. Уведомляя родных о своем пристрастии к велосипедным прогулкам, он прибавляет: «Вот если бы попрактиковаться на мотоцикле (двухколесном моторе), можно и к аэроплану приступить — там ведь очень много сходного и в моторе и в искусстве править» (Там же).

<sup>15</sup> Дмитрий Ильич Ульянов... С. 14.

Иван Бабичев работает «до войны» в Николаеве, «близ Одессы», а впоследствии попадает в Москву, где и происходит действие романа. Дм. Ульянов служил поначалу в Херсоне и на Хаджибейском лимане возле Одессы. С 1911 года проживал в соседнем с ней Крыму (во время Первой мировой войны работал и в Одессе), откуда в конце 1921 года — примерно в одно время с одесситом Олешей — перебрался в столицу. Одесситы хорошо знали — и, разумеется, охотно обсуждали — эту довольно колоритную личность, прославившуюся благодаря брату.

Наряду с этим позволительно предположить, что рассказ о двух братьях-«вождях» полемически подхватывает идолоборческую тему, затронутую Маяковским<sup>16</sup> в поэме «Владимир Ильич Ленин»<sup>17</sup>. Маяковский последовательно выстраивает серию заведомо отвергаемых гипотетических сюжетов. Претворяя их в романную действительность, Олеша дает им позитивное и контрастное развитие<sup>18</sup>. Среди прочего — эпизод, где Иван преграждает путь машине Андрея Бабичева, перекликается со стихами: «Если бы был он царствен и божествен, / я б от ярости себя не поберег, /я бы стал бы в перекоре шествий, /поклонениям и толпам поперек». Нетрудно сблизить также описание некоего условного «вождя милостью божьей», противопоставленного в поэме «земному» Ленину, со сходным портретом Андрея Бабичева в той же сцене.

И наконец, словно манифестируя сокровенную проблематику романа, Олеша опять-таки переводит в реальный и положительный сюжетный аспект ситуацию, очерченную у Маяковского в плане негативной возможности<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> О враждебном отношении Маяковского к памятникам см.: *Kleberg L. Notes on the Poem «Vladimir Iljič Lenin» // Majakovskij. Memoirs and Essays. Stockholm, 1975. P. 166—178; Поморска К. Маяковский и время (К хронологическому мифу русского авангарда) // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V—VI. С. 341—353.*

<sup>17</sup> Внимание Олеси к поэме могло привлечь и то обстоятельство, что ее фрагменты, оформленные в виде самостоятельных стихотворений («Наш фундамент» и «НЭП»), в январе 1925 года печатались в газете «Гудок», в которой он работал. См.: *Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 6. С. 515.*

<sup>18</sup> Ср. в письме Кавалерова к Андрею Бабичеву разоблачающие правителя рассуждения («Кто дал ему право давить на меня? Чем я хуже него? <...> Почему я должен признать его превосходство?») с панегирическими строками Маяковского: «Что он сделал? Кто он и откуда? / Почему ему такая почест...»; «Он, как вы и я, совсем такой же».

<sup>19</sup> В обоих случаях богоборческая ситуация разрешается одним и тем же мотивом. В поэме: «Но тверды шаги Держинского у гроба. / Нын-

«Рассияют головою венчик, / я тревожусь, не закрыли  
чтоб / настоящий, мудрый, человечий / ленинский огромный  
лоб».

Про Ивана Бабичева сказано:

«Котелок его съехал на затылок (ср. «венчик». — *М.В.*) и  
открылся большой, ясный, усталого человека лоб».

Допустимый набор «ленинских» аллюзий, конечно, не исчерпывается текстом Маяковского. Так, замечание Ивана Бабичева: «Хорошо, что уже сочиняются легенды. Конец эпохи, переходное время, требует своих легенд и сказок. Что же, я счастлив, что буду героем одной из таких сказок» — уместно возвести к сентенции Горького: «Суровый реалист, хитроумный политик — Ленин постепенно становится легендарной личностью. Это хорошо»<sup>20</sup>.

Как видим, в финале «Зависти» эта «легендарная личность» обрекается на небытие «суровым реалистом», вобравшим в себя государственный напор новой, нивелирующей эпохи.

---

че бы могла с постов сойти Чека». У Олеши положительное сюжетное решение: «И стащил его брат Андрей с высоты <...> И швырнул его милиционеру. — В ГПУ! — сказал он».

<sup>20</sup> Ленин / Сост. В. Крайний и М. Беспалов. С. 145.

## Морфология страха\*

Разбирая различные источники «Морфологии сказки» (1928) В.Я. Проппа (труды немецких и русских фольклористов, морфология Гете), исследователи игнорируют вопрос о стилистических особенностях книги, вероятно, считая его достаточно праздным. В таком равнодушии скрывается, однако, некий методологический изъян, очевидный при допущении, что стилистика научного текста может многое прояснить в самом его генезисе и структуре. Думается, именно так обстоит дело применительно к «Морфологии сказки».

Для начала напомним, что, позаимствовав сказочный материал из известного сборника Афанасьева, Пропп представил русскую волшебную сказку в ее структурном единстве — как систему функций, приданных персонажам, среди которых, естественно, выделяются сам герой, его союзник («даритель») и антагонист («вредитель»). Вначале антагонист причиняет (царству, семейству и пр.) некую беду или «недостачу» (функции, обозначенные в разд. III—VIII); затем герой после многочисленных перипетий (IX—XVII) побеждает врага и ликвидирует недостачу (XVIII—XIX); после дополнительных приключений героя (XX—XXVIII) сказка завершается его свадьбой и воцарением (последняя, XXXI функция)<sup>1</sup>.

Определенная проблема состоит в том, что те из вышеперечисленных разделов книги, где говорится о действиях антагониста, отличаются примечательной языковой окраской — они изобилуют чисто юридической терминологией. Недостаточно сослаться тут на тягу Проппа к формальной точности определений — ведь к ней стреми-

---

\*Впервые: Страницы. 1992. № 1. Печатается по тексту: Новое литературное обозрение. 1997. № 24.

<sup>1</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969. В дальнейшем все ссылки на «Морфологию...» приводятся по этому изданию. Выделения в цитатах принадлежат Проппу.

лись и его предшественники-фольклористы, но они обходились без юридической оснастки.

На мой взгляд, лексико-стилистическое новаторство Проппа вытекает из обстоятельств, вполне чуждых филологическим изысканиям. Начиная с 1919 года в Советской России велась планомерная работа по юридическому обеспечению бесчисленных репрессий, широко освещавшаяся в «Известиях» и других газетах. Ежегодно выпускались СУиР (Собрания узаконений и распоряжений), а в 1922 году был торжественно издан первый Уголовный кодекс РСФСР, продублированный спустя два года<sup>2</sup>. В 1926-м на его основе был утвержден новый, еще более суровый УК, введенный ВЦИКом в действие с 1 января 1927 года и ставший правовым фундаментом политического и экономического террора. Этот УК просуществовал с некоторыми изменениями — преимущественно в сторону предельного ужесточения кар — до конца 50-х годов, когда его, наконец, заменили хрущевским, более либеральным. Почти сразу же ВЦИК начал вносить в УК 1926 года довольно свирепые дополнения, число которых стремительно нарастало по мере созревания все новых и новых показательных процессов.

Наряду с прямыми заимствованиями из этих удивительных памятников мировой юридической мысли — о чем я буду говорить ниже — у Проппа резко ощущается весьма любопытное использование газетно-пропагандистского и соответственно беллетристического жаргона 20-х годов, обличающего козни классовых врагов. Я имею в виду прежде всего термин «пособничество», а также обозначения «вредитель» и «вредительство», которые особенно широко влились в партийно-государственный глоссарий весной 1928 года в ходе мощной пропагандистской подготовки к Шахтинскому процессу над «спецами», проведенному с 16 мая по 15 июля<sup>3</sup>. Именно тогда, замечает эмигрантский историк М. Геллер, слово «вредитель» становится «одним из самых распространенных в русском языке»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> За ценную консультацию по истории раннего советского права приношу благодарность Давиду Фельдману, блестящему знатоку этой темы.

<sup>3</sup> Об этом процессе см.: *Конквест Роберт*. Большой террор. Firenze, 1974. С. 989—992.

<sup>4</sup> *Геллер М., Некрич А.* Утопия у власти. История Советского Союза с 1917 года до наших дней. Изд. 2-е. Лондон, 1986. С. 219—220.

Как в обвинительных материалах ГПУ или в советских шпионских романах, сама сюжетная коллизия сказки подготовлена у Проппа появлением антагониста-«вредителя»:

«III. В сказку теперь вступает новое лицо, которое может быть названо антагонистом героя (вредитель). Его роли — нарушить покой счастливого семейства, вызвать какую-либо беду, нанести вред, ущерб <...>. Он пришел, подкрался, прилетел и пр. и начинает действовать».

Первым делом, как и полагается вредителю:

«IV. Антагонист пытается произвести разведку (определение — выведывание, обозначение в).

Выведывание имеет целью узнать местопребывание детей, иногда предметов и пр. Медведь: “Кто же мне про царских детей скажет, куда они девались?”

Приказчик: “Где это вы самоцветные камни берете?” Поп исповедует: “Отчего так скоро сумел ты поправиться?” Царевна: “Скажи, Иван-купеческий сын, где твоя мудрость?” “Чем сука живет?” — думает Ягишна. Она посылает на разведку Одноглазку, Двуглазку, Трехглазку. Обозначение в’».

Иными словами, деяния медведя, попа и Ягишны (в’) явно квалифицируются по УК, гл. 1, 58—10:

«Шпионаж, т.е. передача, похищение или собирание с целью передачи сведений, являющихся по своему содержанию специально охраняемой государственной тайной, иностранным государствам, контрреволюционным организациями или частным лицам»<sup>5</sup>.

У Проппа дается далее новое юридическое определение:

«VI. Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом (определение — подвох, обозначение г)».

Сказочный вредитель-шпион, подобно своему коллеге в советских агитках, прибегает на сей раз к коварной маскировке и мимикрии — «Змей обращается золотой козой, прекрасным юношей. Ведьма прикидывается “сердечной старушкой” и т.д.», — чтобы воздействовать на доверчивого персонажа, нерадиво охраняющего вверенное ему имущество.

<sup>5</sup> Об истории знаменитой 58-й статьи в редакциях 1919, 1922, 1923 и февраля 1927 годов см.: Советское уголовное право. Часть особенная / Под ред. Меньшагина В.Д., Дурманова Н.Д., Кригера Г.А. М., 1964. С. 20.



Последний, также в согласии с чекистским трафаретом, нарушает «Запрет» (III) — то есть, в терминах УК, гл. I, выдает государственную тайну (служебный секрет) и, в любом случае, нарушает приказ. На официальном жаргоне перед нами типичное «Укрывательство и пособничество всякого рода преступлениям» (58—12). Именно так и формулирует Пропп:

«VII. Жертва поддается обману и тем самым невольно поддается врагу (определение — пособничество, обозначение д).

1) Герой соглашается на все уговоры антагониста <...>. Можно заметить, что запреты всегда *нарушаются, обманные предложения* (вредителя. — М.В.), наоборот, всегда принимаются и выполняются. (Обозначение г\*. 2—3). Герой механически реагирует на применение волшебных и иных средств, т.е. засыпает, ранит себя и пр.»

В «Морфологии сказки» предусмотрен даже такой абсолютно советский вариант, когда «героя никто не усыпляет, он вдруг засыпает, конечно, чтобы облегчить врагу его дело» (обозначение д2 и д3). Понятно, что поведение подобной «жертвы» полностью исчерпывается ст. 58—7 о саботаже:

«Противодействие нормальной деятельности государственных учреждений и предприятий или соответствующее использование их для разрушения и подрыва государственной промышленности, торговли и транспорта <...>, выразившееся в сознательном неисполнении возложенных по службе обязанностей, заведомо небрежное их исполнение <...> и т.п. (саботаж)». Более энергичная трактовка дается в законе от 6 июля 1927 года:

«Контрреволюционный саботаж, т.е. сознательное неисполнение кем-либо определенных обязанностей или умышленно небрежное их исполнение со специальной целью ослабления власти правительства и деятельности государственного аппарата» (Закон от 6 июля 1927 г.).

Сюда же примыкает ст. 58—3:

«Сношение с иностранными государствами или их отдельными представителями с целью склонения их к вооруженному вмешательству в дела Республики».

Но по своей «конвойно-карательной» специфике д1 и д2 отвечают скорее гл. IX УК («Преступления воинские») — ряду параграфов ст. 193, карающих самовольную отлучку, засыпание на посту, «самострел» и т.п.

На худой конец пособничество можно переквалифицировать по ст. 128 УК (гл. V, «Преступления хозяйственные»): «Бесхозяйственность, основанная на небрежном или недобросовестном отношении к порученному делу <...>, результатом чего явилось расточение или невозместимый ущерб имуществу». Настоящий закон, принятый 28 мая 1928 года, то есть в разгар Шахтинского процесса, давал обоснование понятию пассивного, неумышленного саботажа, обеспечивающего, однако, возможность для активного, целенаправленного вредительства, которое, собственно, и подпадало под 58—7 и смежные статьи (например, 58—12). Понятно, что за шпионажем и пособничеством у Проппа с необходимостью следует теперь:

«VIII <...> *вредительство*, обозначение А <...>.

Эта функция чрезвычайно важна, так как ею собственно создается движение сказки. Отлучка, нарушение запрета или выдача, удача обмана готовят эту функцию, создают ее возможность или просто облегчают ее. Поэтому первые семь функций могут рассматриваться как *подготовительная* часть сказки, тогда как вредительством открывается завязка. Формы вредительства чрезвычайно многообразны».

С последним утверждением наверняка согласился бы любой советский гражданин тех лет. Пестрые же пристрастия сказочного вредителя разительно перекликаются с пакостными повадками его уголовных коллег, изобличавшихся милицией и ГПУ. Повышенную склонность, среди прочего, выказывает он к тому, что ст. 62 УК определяет как «тайное похищение чужого имущества». У Проппа антагонист «*похищает человека*», «*похищает или отнимает волшебное средство* (A1, A2)», «особый подраздел этой формы (2a) составляет насильственное отнятие волшебного помощника. Мачеха велит зарезать волшебную корову. Приказчик велит зарезать куру или утку». На манер заядлых контрреволюционеров «*он расхищает или портит посея*» и пр. и, наконец, «совершает хищение в иных формах» (A5). «Объект хищения подвержен величайшим колебаниям, и регистрировать все формы нет необходимости», — прибавляет автор.

Кража или порча «волшебного средства» вместе с тем смахивает на обычный производственный саботаж: ср. порчу тракторов, укрывание запасов угля и прочих волшебных средств социалистической индустриализации, вменявшиеся «вредителям» согласно ст. 58—7 или 58—9 («Раз-

рушение или повреждение <...> средств народной связи, водопровода, общественных складов и иных сооружений»). Зато действия антагониста, обозначенные в пунктах г1 и г2, разд. VI («он действует путем уговоров» и «иными средствами обмана или насилия»), заставляют вспомнить более безобидную ст. 162в из гл. VII УК, где предусмотрено совершенно безыдейное похищение имущества «с применением технических средств» или «по предварительномуговору с другими лицами». В то же время за пределами политического контекста похищение на корову и куру подвергает вредителя каре по ст. 166: «Тайное, а равно открытое похищение лошадей или другого крупного скота у трудового земледельческого и скотоводческого населения».

Остальные преступления сказочного проходимца, если не перекалвалифицировать часть из них в качестве террористических актов, разворачиваются в банальном русле VI главы УК — «Преступления против жизни, здоровья, свободы и достоинства личности». Для наглядности сопоставим соответствующие параграфы VIII раздела пропповской схемы и ряд статей из VI главы УК.

#### «Морфология сказки»

14) *Он совершает убийство* (A14). <...> Царевич похищает волшебную рубашку мужа и убивает его самого. Братья убивают младшего и похищают его невесту.

6) *Он наносит телесное повреждение* (A6). Служанка вырезает своей госпоже глаз. Царевна отрубает ноги Катоме.

1) *Он похищает человека* (A1) <...>. Ведьма похищает мальчика <...>.

12) *Он совершает подмену* (A12). Нянька превращает невесту в уточку и подменивает ее своей дочерью.

19) *Он заточает, задерживает* (A15).

#### Уголовный кодекс

136) Умышленное убийство, совершенное а) из корысти, ревности <...> и других низменных побуждений <...> д) лицом, на обязанности которого лежала особая забота об убитом или е) с использованием беспомощного положения убитого <sic!>.

142) Умышленное тяжкое телесное повреждение, повлекшее за собой потерю зрения, слуха или какого-нибудь иного органа <sic!>.

149) Похищение, сокрытие или подмен чужого ребенка с корыстной целью, из мести или личных видов.

147) Насильственное незаконное лишение кого-либо свободы.

16) Он угрожает насильственным супружеством (A16).

18) Он мучает по ночам (A18). Змей, черт мучает по ночам. Ведьма прилетает к девице, сосет ее грудь.

153) Половое сношение с применением физического насилия, угроз, запугивания.

151) Половое сношение <...>, сопряженное с растлением, или удовлетворение половой страсти в извращенных формах.

Богатой гамме «извращенных форм» и сексуальных преступлений, приведенных далее в УК, Пропп противопоставил только незатейливые злодеяния фольклорных изуверов — инцест, сопряженный с насилием (16а), каннибализм (17) и их сочетание (17а).

Добавлю, что многочисленные испытания и подвиги самого проповского героя, отважно одолевающего антагониста-вредителя, вполне согласуются с сюжетикой советских шпионских романов.

Как бы то ни было, первая книга Проппа свидетельствует о том, сколь внимательно штудировал он советские юридические материалы, и, возможно, позволяет догадываться о каких-то личностных моментах в научной биографии этого блистательного «спеца», напряженно вглядывавшегося в новую социально-юридическую реальность. Его работа — ярчайший пример научно-методологической сублимации страха, ставшего объектом отстраненно-аналитического изучения.

В 20—30-х годах тема страха, рожденного разбухающим террором, не раз пробивалась в подцензурной литературе. Напомню хотя бы об известной пьесе Афиногенова «Страх» (1931): «Молочница боится конфискации коровы, крестьянин — насильственной коллективизации, советский работник — непрерывных чисток, партийный работник боится обвинения в уклоне, научный работник — обвинения в идеализме, работник техники — обвинения во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха».

Симптоматическую роль выполняли здесь, помимо отечественных текстов, и переводы иностранных сочинений — в те годы зачитывались А. Франсом («Боги жаждут») и С. Цвейгом («Жозеф Фуше»). Но и за рамками собственно литературной продукции к этой насущной теме обращались все чаще, словно примериваясь к надвигающейся катастрофе. Пассивное сопротивление режиму облекалось в формы все новых и новых исторических аналогий, в ко-

торых общество искало ключ к сегодняшним ужасам.

Любопытно, кстати, что тут проступала определенная конвергенция, некое сближение во вкусах между верхним начальством и истребляемой интеллигентской массой. Так, в 1934 году выходит и быстро раскупается знаменитая книга Макиавелли — и ею зачитывается Сталин, а Радек (давно уже сам опальный и обреченный) пишет о Макиавелли хвалебную статью в «Известиях» (где, в частности, заявляет: «Идею диктатуры мы фашистам не отдадим»). Не говоря уже о прозрачных и прагматических сопоставлениях типа «Сталин — Петр Первый», заказанных режимом, власти поощряют интерес и к таким фигурам, как кровожадный Марат, — комплиментарную статью о нем публикует Е. Тарле в 1936-м, на взлете террора — и двуличный Талейран: тот же Тарле издает о нем книгу в 1939 году (причем в серии «Жизнь замечательных людей»). Однако литературно-исторические вкусы палачей и жертв не во всем совпадают — и ряд публикаций несет на себе печать оппозиционного, обвинительного взгляда.

Уже в 1927-м выходит исследование историка — носившего крайне неудачную фамилию И. Троцкий, — посвященное судьбе провокатора, выдавшего декабристов: «Жизнь Шервуда-Верного»; в 1930-м печатается его следующая книга — «III Отделение при Николае I» (а в 1936-м автор был убит советскими приемниками этого учреждения). Обе работы выпустило Общество политкасторжан — вскоре уничтоженное, — причем одновременно с историей Третьего отделения оно успело издать также «Николаевскую Россию» (фрагменты из книги маркиза де Кюстина), в новых условиях звучавшую как прямая «антисоветчина».

В том же 1930 году, через два года после Шахтинского дела и накануне процесса Промпартии, выходит и перевод «Молота ведьм» — классического пособия для инквизиторов; а в 1936-м, в преддверии массовой бойни, издается «История испанской инквизиции» Х.-А. Льоренте.

Вне всего этого контекста «Морфологию сказки» можно свести к набору уравнений Булевой алгебры, как некогда это сделал французский структуралист А.Ж. Греймас. Но как раз актуальный исторический контекст, не попавший в поле зрения западных читателей Проппа, приоткрывает иную, потайную, проблематику «первого манифеста российского структурализма», далекую от фоль-

клористики.

А может, и не слишком далекую? Ведь приведенные аналогии между советским УК и функциями волшебной сказки показывают, что партийно-криминальное мышление, включая казенные сказки о вредителях, само коренится в фольклорной магии. Трудно сказать, в какой мере сам автор учитывал это обстоятельство, однако оно все же обязывает нас по-новому взглянуть и на продолжение «Морфологии» — книгу «Исторические корни волшебной сказки» (1946), уже всецело посвященную исторической реконструкции всей этой архаики. Но, как принято говорить в подобных случаях, это уже отдельная тема.

## Черный плащ с красным подбоем: Булгаков и Загоскин\*

В исследованиях, посвященных источникам «Мастера и Маргариты», ощутил серьезный пробел: обойден вниманием памфлетно-охранительный роман М.Н. Загоскина «Искуситель» (1838), разрабатывающий — за сто лет до Булгакова — аналогичный сюжет о вторжении Сатаны в Москву.

Действие этой книги, во многом упредившей антиингилистическое направление русской литературы, развертывается вскоре после Французской революции, в самом конце XVIII или начале XIX века — то есть в тот период, когда Россия была, как известно, охвачена теософско-окультистскими настроениями. Интересующий нас материал сосредоточен преимущественно во второй части романа, причем рассказ о проникновении нечисти в Москву предваряется тут, в первых главах, обширным вступлением, также оказавшим существенное влияние на Булгакова. Сама экспозиция предвосхищает булгаковскую в «Мастере и Маргарите», где полемика о религии ведется на фоне раскаленной Москвы. Загоскинский герой — наивный юноша Александр и его друзья в жаркий день прогуливаются по Подмоскovie, беседуя и любясь величественными видами родной Москвы. Разговор, принимая несколько поэтический характер, переходит в спор о колдовстве и прочих потусторонних явлениях. Один из персонажей, насмешливый материалист, решительно отрицает метафизику и всяческую чертовщину; среди прочего, он саркастически упоминает о притязаниях Калиостро, уверявшего, будто он «был коротко знаком с Юлием Цезарем, что, несмотря на свою приязнь к Антонию, волочился за Клеопатрою и имел честь знать лично Александра Македонс-

---

\*Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

кого» (часть II, гл. 1). Стремясь разубедить скептика, его теософски настроенный ученый оппонент, *магистр* (ср. Мастер) Дерптского университета, рассказывает, как он встретился в Риме с некой таинственной личностью — чуть позже он узнал, что это сам Калиостро.

Знаменитый маг при встрече повелел магистру, как на его глазах римский император «торжествовал открытие Коллизея» (где приняло мученическую кончину множество христиан):

«С восходом солнечным начал волноваться и шуметь венчанный Рим. Как море, хлынул он с своих семи холмов, и высокие стены Коллизея унизались народом... Раздался гром рукоплесканий; он вошел, царь вселенной, радость мира, кроткий, богоподобный Тит!» [Во всех цитатах курсив мой. — М.В.]

Далее следует описание внешности Тита, включая подробности вроде прыщика на левой щеке (гл. 2). Ср. в «Мастере и Маргарите» пасхальные толпы, стекающиеся к Голгофе: «Прокуратор услышал опять *как бы шум моря, подкатывающегося к самым стенам сада Ирода Великого*. Антураж древних эпизодов булгаковского романа, в частности упоминание о Тиберии, вообще перекликается с римскими реминисценциями Загоскина.

Повествование живого свидетеля античного праздника оказывает на магистра такое же ошеломляющее воздействие, как на собеседников Воланда — его сообщение о завтраке у Канта или о личном присутствии на допросе Иешуа во дворце Пилата. Загоскинский персонаж тоже сначала принимает Калиостро за сумасшедшего или за мистификатора и проходимца:

«Вы можете судить, какое впечатление произвели на меня странные слова этого чудака, который рассказывал о празднике, данном за восемьдесят лет до Рождества Христова, как о бале, на котором он танцевал неделю тому назад. — Если это не сумасшедший, подумал я, так уж верно какой-нибудь балагур, который хочет надо мною позабавиться».

Сомнения рассеиваются, однако, во время следующей встречи с незнакомцем, и по той же «дорожно-транспортной» причине, что в «Мастере и Маргарите». Взглянув на коляску самодовольного щеголя, Калиостро предрекает ему неминуемую гибель, ибо «лошадьми правит не кучер, а его



приятельница, которая сидит рядом с ним на козлах» — то есть сама Смерть. И действительно, коляска сразу же опрокидывается, и седок погибает — ср. у Булгакова предсказанную Воландом гибель Берлиоза под колесами трамвая, управляемого женщиной.

Интерьер Калиостро аскетичен, как в ранних сценах у Воланда, и дополнен «черной огромной кошкой» Бюндеттой (имя дьявола во «Влюбленном дьяволе» Жака Казотта), выдающей поразительную сметливость. В числе других указаний на генезис булгаковского романа мы найдем здесь и мотив невыносимой головной боли, которая заставляет Понтия Пилата думать о самоубийстве. У Загоскина ею страдает старик, обращающийся к Калиостро за помощью:

«Вот третьи сутки глаз не смыкаю — такая головная боль, что не приведи Господи! *Ни днем, ни ночью нет покою!* Если это продолжится, то я брошусь в Тибр или размозжу себе голову».

Булгаков воспроизводит загоскинскую фразу, передав ее прокуратору, который при лунном свете скорбит о своем малодушии, вспоминая того, кто излечил его от головной боли: «И ночью, и при луне мне нет покоя». (Можно связать старика с Пилатом и через мотив самоубийства в Тибре: Булгаков знал брошюру Мюллера, где приводится легенда о том, как Пилат пытался покончить с собой и как воды Тибра не приняли его тела.) Совпадают и подробности самого исцеления. В «Искусителе» мгновенно выздоревший старик растерянно *«схватил себя обеими руками за голову и закричал: — Боже мой!.. Что это?..»*; «Теперь уж у тебя голова болеть не станет», — заверяет его Калиостро. У Булгакова, как только мгновенно сбылось обещание Иешуа — «Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет», — потрясенный прокуратор *«сжал голову руками, и на желтоватом его бритом лице выразился ужас»*.

Отмечу еще одно примечательное совпадение. Калиостро приглашает магистра на сеанс некромантии, куда его доставляет провожатый: «Вдали между миртами мелькнула белая шляпа, и через несколько минут человек в *черном плаще с красным подбоем* сошел под гору». Эта деталь дана у Загоскина дважды, как бы маркирована. Не приходится сомневаться, что отсюда произошел пресловутый «белый плащ с кровавым подбоем».

В заключение Калиостро дарит магистру магическую записку, предназначенную для вызывания духов. Изложив московским приятелям всю эту историю, магистр соглашается затем уступить записку любопытному и беспечному Александру — сам он не решился ею воспользоваться. Такая предосторожность не спасает магистра от сумасшедшего дома в финале романа, то есть от участи Мастера и Ивана Бездомного.

Простодушный Александр отправляется в Марьину рошу на старое немецкое кладбище, где, согласно предписанию, сжигает записку — и подпадает под власть вызванного им духа (гл. 3).

Сатана появляется в облике богатого иностранца барона Брокена — ср. немецкую, фольклорно-фаустовскую ауру булгаковского Воланда (с которым «искусителя» роднит, между прочим, и необъятная лингвистическая эрудиция. Брокен, по его признанию, «выучился говорить почти на всех известных языках» — ср. заявление Воланда: «О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков»).

Если Воланд вмешивается в беседу московских атеистов, доказывая им существование Иисуса, то Брокен, напротив, занимается в Москве сатанинским растлением умов, разглагольствуя на безбожные, вольнодумные темы, подсказанные французским Просвещением и революцией. Он остроумен, радушен и беззастенчиво вмешивается в чужие дела; вмешательство его, естественно, оказывается пагубным для героя.

Действия искусителя, как будет и у Булгакова, включены в московский бытовой и топографический контекст. Александр посещает своего демонического наставника «на Тверской в венецианском доме, номер тридцать третий». («В этом доме теперь гостиница “Европа”», — уточняет Загоскин.) Свое жилище Брокен, подобно Воланду, чудесно обставляет роскошной романтической бутафорией, устраивая на ее фоне настоящий шабаш (гл. 5—6), в котором принимают участие нечестивые иноземцы — распутный Казанова, вольнодумные французы, восхваляющие Вольтера, и главный дух зла в виде мятежного, отрицающего все юного поэта, то есть лорда Байрона; последнему, по замыслу хозяина, предстоит сделаться кумиром новых поколений. Вечер завершается оргией. Пространство дома неимоверно растягивается, как квартира Воланда,

вместо потолка герой видит над собой звездное небо, а вместо люстры — огромную человеческую голову (гл. 6).

Последний мотив закрепляет тему декапитации, означенную еще в 4-й главе, где рассказано, что Брокену отрубили голову в один день с Сен-Жюстом и Робеспьером; «но, к счастью, — говорит барон, — я попал на руки к хорошему доктору: он меня вылечил». Ср. соответствующие чудеса с головами Берлиоза и Жоржа Бенгальского в «Мастере и Маргарите».

В романе Загоскина идеи революции и Просвещения представлены бесовским соблазном, адской работой Брокена. Духовно чистая, патриархальная и набожная Москва — средоточие, «сердце России» — не приемлет искушения и исторгает из себя Сатану. У Булгакова дана обратная ситуация: Москва захвачена стихией революционно-атеистического беснования и бытового имморализма, на фоне которого даже дьявол выглядит суровым напоминанием о незыблемой шкале добра и зла.

Вероятно, внезапная актуальность топорного загоскинского романа и побудила Булгакова с его демонстративным политическим консерватизмом заручиться поддержкой у русской охранительно-романтической традиции. Загоскин, пользовавшийся стабильной популярностью в массах, примыкает к тому же кругу второразрядных литературных источников «Мастера и Маргариты», куда входили К.Р., Дюма или Словарь Брокгауза и Ефрона. Загоскинский искуситель вернулся в Москву, чтобы покарать своих большевистских эпигонов.

## «Один прекрасный грузин»: Сталин как персонаж Зощенко\*

Среди враждебных высказываний Сталина о тех или иных советских писателях наибольшей, пожалуй, злобностью и даже какой-то взвинченностью отличаются его послевоенные отзывы о Зощенко:

«Почему я недолюбиваю людей вроде Зощенко? Потому что они пишут что-то похожее на рвотный порошок <...> Кто не хочет перестраиваться, например, Зощенко, пусть убирается ко всем чертям <...> Разве этот дурак, балаганный рассказчик, писака Зощенко может воспитывать?..!»<sup>1</sup>

Сталинские выпады, конечно, были направлены не только против недавних сочинений Зощенко, но и распространялись на все его творчество, о чем свидетельствовала директивная филиппика Жданова:

«За два с половиной десятилетия он не только никак не изменился, а, наоборот, с циничной откровенностью продолжает оставаться проповедником безыдейности, беспринципности и бессовестным литературным хулиганом. Это означает, что Зощенко как тогда, так и теперь не нравятся советские порядки. Как тогда, так и теперь он чужд и враждебен советской литературе»<sup>2</sup>.

Зощенко Сталин читал внимательно и давно подозревал его в антисоветских настроениях. Светлана Аллилуева рассказывает: «Он иногда читал нам Зощенко вслух <...> и приговаривал: “А вот тут товарищ Зощенко наверняка вспомнил об ОГПУ и изменил концовку”»<sup>3</sup>. Мне кажется

---

\*Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5.

<sup>1</sup> Лицо и маска Михаила Зощенко / Сост. Ю. Томашевский. М., 1994. С. 8—9.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

<sup>3</sup> Цит. по: *Радзинский Э.* Сталин. М., 1997. С. 563. Уже тогда, в 1930-е годы, ОГПУ пристально следило за Зощенко и перлюстриро-

вместе с тем, что в основе ретроспективных обвинений в антисоветчине, «литературном хулиганстве» и пр., выдвинутых в 1946 году, лежали и личные обиды вождя. По крайней мере, так полагал сам Зошенко, судя по дневниковому свидетельству Лидии Чуковской: «Михаил Михайлович поделился своими предположениями о “причине причин” и о том, почему в 1946 г. были сопоставлены такие, в сущности, далекие имена: он и Ахматова. Обе версии Анна Андреевна нашла вполне вероятными». Эту краткую запись Л. Чуковская позднее расшифровала, дополнив ее примечанием: «Ни той ни другой версии я вовремя не записала, но первую помню ясно.

В одной из новелл Зошенко о Ленине рассказано, как часовой, молодой красногвардеец Лобанов, никогда не видевший Владимира Ильича в лицо, отказался однажды пропустить его в Смольный потому, что Ленин, в задумчивости, не сразу нашел в кармане пропуск. Какой-то человек с усами и бородкой грубо крикнул Лобанову: “Извольте немедленно пропустить! Это же Ленин!” Однако Владимир Ильич остановил грубияна и поблагодарил красногвардейца “за отличную службу”. Пропуск нашелся, и все кончилось хорошо.

Но не для Зошенко. Первоначально рассказ этот был напечатан в журнале “Звезда” (1940. № 7). Редактор посоветовал Михаилу Михайловичу лишить человека, который грубо кричит на красногвардейца, — бородки, а то с усами и бородой он похож на Калинина. М.М. согласился: вычеркнул бороду. Тогда остались усы и грубость. Сталин вообразил, что это о нем. И участь Зошенко была решена...»<sup>4</sup>

На мой взгляд, политическая невинность Зошенко здесь крайне сомнительна. При ее допущении нельзя объяснить, почему столь роковое значение он придавал именно «грубости» своего усатого персонажа. Иначе говоря, он отлично учитывал, что эта психологическая примета должна была напоминать о неприязненной характеристике, которую Ленин дал Сталину в так называемом Завещании («Письме к съезду»), где он предлагал за грубость снять того с поста генсека. Сталин очень болезненно ре-

---

вало его корреспонденцию (см.: *Чуковский К.* Дневник 1930—1969. М., 1994. С. 269).

<sup>4</sup> *Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 157.

агировал на это обвинение и не раз парировал его в резкой форме<sup>5</sup>. Хотя ленинское Завещание изначально было запрещено к публикации (а в 30-е гг. стало абсолютно криминальным документом), оно широко использовалось любой внутрипартийной оппозицией как прямое указание на незаконность сталинского руководства. Понятно, что аналогичные выводы, основанные на этом тексте, усваивались и беспартийной интеллигенцией: на фоне раскулачивания, перманентных чисток и Большого Террора даже ленинский режим воспринимался уже в качестве либерального. Этой дихотомии и отвечало, конечно, у Зоценко противопоставление скромного, демократичного Ленина его грубому соратнику.

Трудно, разумеется, с уверенностью сказать, в чем заключалась «вторая версия», забытая Чуковской, но, по всей видимости, она восходит к еще более раннему периоду и определяется следующими обстоятельствами.

В июне 1926 года, побывав в Тифлисе, Сталин выслушал множество помпезных комплиментов со стороны своих земляков — партактива местных железнодорожных мастерских. Восточная лесть впечатляла своей провидческой мощью — в таком тоне за пределами родной Грузии о нем станут говорить лишь позднее, накануне его пятидесятилетия. Сталин выступил с ответной, тоже комплиментарной, речью<sup>6</sup>, поблагодарив хозяев за приветствия. Христианско-большевистская «скромность», принадлежавшая к числу главных черт его официального облика, симптоматически сочеталась здесь с несколько завуалированным самовосхвалением. Сталин любовно озирает пройденный им жизненный путь, разделяя его на стадии «по-рабочему» — в терминах дореволюционного ремесленно-цехового устава: ученик — подмастерье — мастер. Оказывается, его практическими наставниками в революционной борьбе были сперва тифлиссские, затем бакинские и, наконец, русские

<sup>5</sup> Ср., например, в его выступлении против троцкистской оппозиции в октябре 1927 года: «Говорят, что в этом “завещании” тов. Ленин предлагал съезду ввиду “грубости” Сталина обдумать вопрос о замене Сталина на посту генерального секретаря другим товарищем. Это совершенно верно. Да, я груб, товарищи, в отношении тех, которые грубо и вероломно разрушают и раскалывают партию. Я этого не скрывал и не скрываю». — *Сталин И.В.* Соч. М., 1949. Т. 10. С. 175. За несколько лет до того, явно намекая на ленинскую аттестацию, Сталин заявил: «Да, товарищи, человек я прямой и грубый, это верно, я этого не отрицаю».

<sup>6</sup> *Сталин И.В.* Соч. М., 1948. Т. 8. С. 173—175.

рабочие и сам Ленин («великий учитель»). Этапы восхождения рисуются в итоговой схеме: «От звания ученик (Тифлис), через звание подмастерья (Баку), к званию одного из мастеров нашей революции (Ленинград) (имеется в виду Петроград 1917 г. — М.В.) — вот такова, товарищи, школа моего революционного ученичества».

Получилась странная смесь собственного жития с миниатюрным романом профтехвоспитания — некоей большевистской версией книги Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера».

С начала 30-х годов, когда космогонический миф о Сталине — вожде Октября и пр. стремительно набирал гротескные обороты, агитграфические пассажи такого рода интенсивно тиражировались Агитпромом. Более того, как раз тифлиссские дифирамбы, формально отвергнутые Сталиным, на деле послужили тогда образчиком для культовой пропаганды (вплоть до «Краткого курса» и «Краткой биографии»), которая раздражала очень многих людей, еще помнивших о недавнем политическом убожестве сегодняшнего кумира. Сомнительно, чтобы у Зошенко — памятливого участника Мировой и Гражданской войн — были основания иначе относиться к свежим партийным легендам о пресловутом «шашлычнике» (как называли Сталина в народе, особенно после коллективизации).

В зачине своей тифлисской речи, перед тем как приступить к автобиографии, Сталин счел нужным пожурить хозяев за излишне экстатический панегирик. При этом, однако, он убавил его содержание в довольно неожиданной пропорции — всего лишь наполовину:

«Должен вам сказать, товарищи, по совести, что я не заслужил доброй половины тех похвал, которые здесь раздавались по моему адресу. Оказывается, я и герой Октября, руководитель компартии Советского Союза, руководитель Коминтерна, чудо-богатырь и все, что угодно. Все это пустяки, товарищи, и абсолютно ненужное преувеличение <...> Я вынужден поэтому восстановить подлинную картину того, чем я был раньше и кому я обязан нынешним своим положением в нашей партии».

Опубликованный впервые в 1933 году рассказ Зошенко «Какие у меня были профессии» включает в себя, очевидно, пародийный отклик как на это сталинское повествование, так и на некоторые другие компоненты его культа.

Герой Зошенко — в прошлом бродяга и авантюрист — тоже оглядывается на свой жизненный путь, запечатленный в смене курьезных специальностей. Начав с рассуждения о том, «сколько есть разных профессий» на свете, он ограничивает их число одной сотней. Богатство профессионального опыта, накопленного рассказчиком, исчерпывается, как у Сталина, только половиной его возможного объема:

«Нет, все сто профессий я не имел, но вот пятьдесят профессий я действительно испытал. И вот перед вами человек, который испытал на себе пятьдесят профессий».

Демонстрируя, подобно Сталину, свою скромность, герой сразу же предваряет последующую автобиографию набором патетических откровений:

«Нет, я, конечно, не был там каким-то экономистом, химиком или там пиротехником, скульптором и так далее <...> Я не скрою от вас — я не занимал разные интеллигентские посты, не смотрел в подозрительные трубы, чтобы видеть разные небесные явления, планеты и кометы, не шлялся по шоссе с такой, знаете, маленькой трубочкой на треножнике для измерения высоты поверхности».

Тут, к слову сказать, указана первая должность Сталина — вычислитель-наблюдатель в Тифлисской физической обсерватории. С другой стороны, большинство специальностей, действительно выпавших на долю героя, совпадают с «постами» самого Зошенко, которые он занимал после революции, отменившей или разрушившей все привычные критерии профессиональной пригодности<sup>7</sup>. Косвенное указание на маскадно-театральный колорит, присущий этой всеобщей смене социальных ролей, содержится уже в одной из вводных реплик рассказчика, где тот задним числом, как часто бывает у Зошенко, демонстрирует свою политическую грамотность: «Керенский, этот артист на троне, завертел волынку до победного конца».

<sup>7</sup> Ср. в этой связи примечательный выпад Вс. Вишневского, которому поручили травить Зошенко: «Толкуют о Зошенко... Кто он такой... Офицер царской армии, человек, который перепробовал ряд профессий, без удач и толка» — *Зошенко Мих.* О себе, об идеологии и еще кое о чем // Зошенко М.М. Уважаемые граждане. Пародии. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии / Сост. М.З. Долинский. М., 1991. С. 105.



Смысл соответствующего эпизода, открывающего движение сюжета, в том, что герой, будучи тогда «рядовым ефрейтором», вовлекается в ту же карнавальную стихию самозванчества и тотальной некомпетентности. Сослуживцы избирают его полковым врачом (эпизод, заимствованный из биографии Зошенко), на что он охотно соглашается: «Конечно, выбирайте. Я, говорю, человек, понимающий явления природы».

Но центральное место в перечне профессий, «испытанных» странствующим героем, посвящено его трудоустройству — еще до революции — в качестве самозванного «пробовальщика» молочных продуктов в каком-то крымском имении. Его непосредственными учителями, как это было у Сталина («Моими первыми учителями были тифлисские рабочие»), становятся местные пролетарии: «Все рабочие смеются надо мной, умирают со смеху, тем не менее рассказывают, что надо делать, и главное, чего говорить».

Вскоре в сюжетное действие вводится другой проходец, подвигающийся в роли дегустатора вин, — соплеменник Сталина, наделенный в придачу «теткой из Тифлиса»: «А был там у меня в этих краях один приятель. *Один прекрасный грузин*. Некто Миша. Очень чудный человек и душевный товарищ».

Впечатляет откровенность, с которой Зошенко тут пародирует знаменитое, постоянно тогда цитировавшееся первое ленинское упоминание о Сталине: «*один чудесный грузин*».

Дальнейшая сюжетная коллизия отзывается сказкой о журавле и лисице: герою, обедающему сырами и маслом, строго запрещено употребление алкоголя, а его грузинскому другу возбраняется принимать пищу до самого вечера: «Вот в другой раз встретимся мы с ним вечером — я сытый, он пьяный и видим — наша дружба ни к чему». Надо учесть, что в контексте страшного «голодомора» 1933 года, когда был опубликован рассказ, страдания до-революционного обедалы и опивалы могли вызвать разве что антисоветскую ностальгию по старому режиму. (Ср.: «Они, черти, не дают отпуска, а заставляют без отдыха жрать и пить».)

Персонажи, разведенные по принципу дополнительно-сти, решают временно поменяться местами, но их сразу же разоблачают работодатели. Друзья надолго расстанутся. Однако после революции карьера «прекрасного грузина» складывается наилучшим образом — почти столь же удачно, как у его земляка в Кремле. Рассказ завершается так:

«А вскоре разразилась война. Потом революция. И я потерял своего друга из виду.

И недавно узнаю, что он проживает на Кавказе и имеет хорошую, чудную командную должность.

И я мечтаю к нему поехать. Мечтаю встретить его, поговорить и сказать ему: “Молодец!”

Ох, он, наверное, обрадуется, когда увидит меня! Тоже, может быть, скажет мне: “Молодец!” и велит подать лучший шашлык.

Тут мы с ним будем кушать и вспоминать, *кем мы были и кем стали*».

Эта предвкушаемая идиллия, в последнем слове которой — в последнем слове всего рассказа — кодируется имя Сталин («стали»), представляет собой, как мне думается, язвительный отклик на пышную встречу Сталина со старыми тифлисскими товарищами, подытоженную самодовольной репликой вождя, венчающей, в виде рефрена, его выступление: «Такова, товарищи, подлинная картина того, *чем я был и чем я стал*, если говорить без преувеличения, по совести» (Аплодисменты, переходящие в бурную овацию).

Утопическим шашлыком, кавказским застольем обеспечивается воссоединение расторгнутой ранее связи между едой и вином. А в целом финальный триумф зощенковских шарлатанов есть как бы иносказательный комментарий — «без преувеличения, по совести» — к феерическому взлету Сталина. Предыдущая карьера грузинского лжедегустатора дает адекватное представление о его моральном уровне и о степени профессиональной компетенции на новом посту. Балаганная биография завершилась становлением нового «артиста на троне».

Тот факт, что «прекрасного грузина» автор сделал собственным тезкой, обусловлен, вероятно, той чертой его этики, которую А. К. Жолковский определил как «систематическое смазывание границ между Михаилом Зошенко и его комическими двойниками — “мещанами”»<sup>8</sup>. Между тем, вопреки стабильному мнению об этих размытых среднестатистических обывателях как постоянных его героях, на сей раз мы сталкиваемся с феноменом явно политизи-

<sup>8</sup> Жолковский А.К. Еда у Зошенко // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 260.

рованной прозы, придавшей зощенковскому «мещанину» зловещую злободневность.

Превратив рассказчика в своего биографического двойника, писатель затем заставляет того временно поменяться ролями со своим тезкой — грузинским авантюристом, после чего предполагается братское слияние героев — «молодцов». Так нарастает серия соответствий: Михаил Зошенко — его двойник — «один прекрасный грузин» — «некто Миша» — кавказский владыка.

Здесь проглядывает общая склонность Зошенко психологически, хотя и пародийно, отождествляться с теми или иными правителями либо историческими лицами, весьма ощутимая, например, в «Голубой книге». В данном случае такая соотнесенность представляется вдобавок инстинктивным знаком уже отмечавшейся в литературе отчетливой конвергенции, доходящей до прямого тождества, между зощенковским и сталинским литературным стилем. В той же тифлисской речи — да и во множестве других текстов — Сталин невольно предвосхищает Зошенко 1930-х годов. Некоторые его обороты почти неотличимы от зощенковских:

«В сравнении с этими товарищами я был тогда молодым человеком. Может быть, я был тогда немного более начитан, чем многие из этих товарищей. Но как практический работник я был тогда, безусловно, начинающим».

Стиль Зошенко 1930—1940-х годов постоянно балансировал на грани косноязычно-тавтологической сталинской обстоятельности, будто взятой за нормативную манеру изложения, и мгновенного, чуть ли не спонтанного ее передразнивания. Сталин с его обостренно подозрительным вниманием к слову мог легко распознать в языке Зошенко «балаганную» травестию собственного пафоса и собственной биографии.

Травля, организованная в 1946 году, была жестокой победой пародии над пародистом.

## НА ОБОРОТЕ

### Прекрасная Елиза<sup>1\*</sup>

Старинная быль, поведанная  
его Высокопревосходительством генералом  
от инфантерии и высших российских орденов  
кавалером, славным У... П... со слов некоей  
старушки говоруньи, утаившей имя свое  
от потомства

О, сколь усладительно розовоперстой Авроры волшебство, коя багряною дланию своею всплескала по лани-там нежной земли, притчинив оной приятное волнение! Уже Фебус, сиречь Аполлон древних еллинов, взопрягши златую Колесницу свою, выкатил оную на небесное поприще. Громкоголосые соловьи, сии щастливые Натуры любовники, зычным пением своим смятенный пруд оглашали. На бреге оного в томной задумчивости утепляла лучами Фебовыми стан свой прелестная Елиза, миловидностию Ладе подобная, каковую суровые и брадатые Славяне издревле богинею любви почитали. Казалось, Натура истощила на нее свои приятства, излив их с щедростию отменною. Распушенные власы чело и перси ее ревниво осеняли, воспрещая Зефиру делять оные. Слезы по румяным ла-

---

\*Новое литературное обозрение. 1996. № 18.

<sup>1</sup> Публикуемый текст обнаружен нами, при любезном содействии сестры Парономасии, в архиве небольшого живописного монастыря св. Симонии, расположенного к юго-востоку от Иерусалима. «Прекрасная Елиза» хранилась среди бумаг матушки Евмениды, преставившейся в 1860 году в возрасте 93 лет. В укладке просвещенной монахини были еще кое-какие русские реликвии: духовные оды Г.Р. Державина, Юнговы «Ночи» в переводе П.И. Голенищева-Кутузова и «Пилигримы» М.М. Хераскова. По-русски же предпочитала она вести и поминальные списки, счета трапезной и переписку с неким о. Остафием. Повесть записана на стопе листов дорогой голубоватой бумаги, вырванных, скорее всего, из какого-то альбома. Текст предположительно датируется 90-ми годами XVIII века, автора установить нам не удалось. Эту скромную находку публикатор почтительнейше повергает к стопам В.Н. Топорова, доказавшего, что и Академики чувствовать умеют.

нитам ее струились, учиняя их подобием Водопада, который бурным своим нисхождением жизнь человеков знаменует.

— О, Лель! — тако вопияла прекрасная, по раменам и персям себя равномерно ударяючи. — Воззри днесь на страдания мои! Доколе терзаться мне мукою любовною! Почто не грядет ко мне лукавый Искуситель мой, оный жестокосердый Альфонс Криводушин! Почто не направишь ты неверные стопы его к возлюбленной, им покинутой? Вонми молению моему!

Само Небо, узрев рыдания сей девицы, учинить того же не замедлило. Сей же час небеса оделись грозными тучами, предвестниками яростного Перуна. Вся природа, мнится, жалостливо внимала гласу сей покинутой Филомелы, раскаты которого заглушали подступающей грозы дуновение.

— Чего хотите вы от меня, воды дикие, угрюмые? — с таковою скорбию вопрошала несчастная, на пруд глядячи. — Чтобы скончала я век свой в прохладности вашей?

Между тем, покуда упражнялась она в сих воздыханиях, перси ее воздымавших, подобно как Борей волны Окиянские, вышел к пруду оный Альфонс Криводушин, издавеча привлеченный ее стенаниями. Гишпанский камзол с многоцветными аппликациями, французские узорные ботфорты и лазурный аглицкий парик обличали распутную его суетность, како ни тшился сей петиметр прикрыть оными души своей язвыны, приличные только разбойнику. Приступив к прекрасной, опустился он пред нею на колена и в таковой позитуре возопил с горестию притворною:

— О, Елиза дражайшая, свет очей моих! Известись, что немилосердный Рок подверг нас своим гонениям! Увы нам! Знай, что жестокие мои родители воспрепятствовали союзу сердец наших, предпочтя тебе рачительную Невзору, едиnorodную дочь купца Скоробогата, и тем прободали, аки шпагою, чувствительнейшую область моего сердца! Покорствуя родшим меня, по завету Писания, я горчайшую разлуку нашу с должным смирением приемлю. Ибо благо в сей юдоли скоротечно, и шастие сулит нам только пристань Небесная. Но утешься! Хотя лютые законы и воля отеческая возбраняют нам сочетаться узами Гимена у олтаря православного, любви нашей сие препоною не приключится. Отвращаясь на сей конец от хладного супружеского ложа, каждую среду и пяток я с тобою готов утехам

Венуса предаваться, на миловидных брегах сих приятства твои лобызаючи. И тако учинишься ты другою Елоизою, которая славным Иваном Яковом Руссо была толь чувствительно воспета.

Мнится, само Небо вознегодовало на ухищрения сего лжеименного утешения, ответствуя на них громом и страховидною молниею, между туч воспылавшей. Токи дождевые со слезами несчастной смешались, единую скорбь сим изобразуя. Вострепетала бедная Елиза, змеиною хитростию сего сластолюбца наипаче уязвленная.

— Свирепый сокрушитель невинности моей! — вскричала она, легкие одежды свои в мгновенье ока разодравши. — Известись, что плод губительного любострастия уже зреет в лоне, тобою отверстом. Воззри же на отяжелевшее чрево мое и на сосцы, к коим чадо наше, в грехе зачатое, припасть вскорости не уеддит!

Внимая сему признанию, варвар с притворною пылкостию объемот тучные сосцы ее и междугрудие, слезами оной орошенное.

— Возлюбленная Елиза, — отвечает сей искуситель, угрызения совести от себя отвращая, — почто Судьба обрекла нас себе жертвою, ополчась противу счастья нашего! Не можно умыслить, в сколь плачевное исступление отец мой ввергнется, естли уведомится о сем бедствии, седины его пятнающем. Ибо позорище обремененного тела твоего свидетельствует предстоящие ему испытания. А посему, — молвил он с истинно бесовскою усмешкою, — не премини вручить драгоценное чадо твое сей же час по рождении оною многоопытным нянькам и кормилицам из Вошпитательного дома, который добросердечная Государыня наша учредить соизволила. Мы же с тобою, дражайшая Елиза, по избытии оною, утехи свои паки обновлять не оставим, предаваясь им под мирною сению лесов сих и внимая нежному пернатых щебетанию.

Слова изменника сего, к покорностям доселе обыкшего, добродетельную Елизу привели в неистовство, бранный пыл в ней разжегши. Воскипела она лютейшим мщением. А тиранн сей, считая себя безопасным от оною, только насмеялся над ее жалкостию, которою сам притчиною содеялся!

— Не мечтай, коварный изверг, — возопила она, — чтобы Елиза не умела найти противу тебя защиты и не отплатила тебе за поруганные чувствования чести своей!

Ведай, что нежная невинность сама себе служит обороною от злоехидного любострастия!

Тут, совокупив багряные персты свои в орудие, у суровых Славян кулаком называемое, Елиза взметнула оным и сокрушила аспида своего, исторгнув из ядовитых челюстей изменника семь зубов и надломив ему выю. Мочным ударом своим сия дебелая Славянка много превзошла славных Амазонок, за доблесть и силу доселе почитаемых, подобно как Иван Великий неизмеримо над еллинским Акрополисом и протчими языческими капищами возвышается. Естли бы древля девица Европа тако ответствовала на насилие Дию, быком учинившемуся, то оный поганский бык от таковой зуботычины околеть бы сей же час соизволил. И тако язычество Юпитерово навеки удалилось бы от еллинов в мрак забытого баснословия, заблаговременно уготовив стезю для истинного Спасителя, Им же мир бысть. Но ах! к чему сии праздные мечтания!

Подобно как свиния Евангельская, Христом из бесноватого исторгнутая, сей жестокосердый кавалер с великим шумом низвергся в бездну водяную, и зверовидные волны, Бореем подъятые, сомкнулись над главою его. И тот же час воссияло между туч Солнце, осветив зубы и парик, злодеем утраченные в падении.

Столь зримо Добродетель восторжествовала над Пороком, им же поруганная!

О ту пору в ближнем лесу обретался Русский Дворянин и Бригадир Услад Прямолюбов, ловитвою в здешней стране отдохновение от трудов своих стяжавший. Вышел на берег пруда, где чаял он сыскать уток, оный питомец Марса незапно узрел и вдруг уразумел все сие происшествие. В таковое восхищение привел Услава удар богатыйский и дородная лепота оный нанесшей, что умиг стрелы Купидовы его пронзили и в недре своем ощутил он сладостное разжение.

Всего чрез месяц, предводительствуемые дружками, по обычаю Славянскому, пошли они под венец, умильные слезы радования взирающим на то притчиняя. Не успело ночное светило, Дианою у еллинов почитаемое, троекраты возрасти и убавиться, как родилось у кроткой четы заветное дитя, зачатое в беззаконии, но Гименом ныне пригретое и имя чадолюбивого Прямолюбова обретшее.

Долго тщились рыбари за щедрую мзду сыскать бездушное тело Альфонса, дабы предать его христианскому по-

гребению. Увы! По сей день глубокие воды Альфонсова пруда по ночам, при сиянии лунном, смутным ропотом оглашаются и мелькает среди валов рокочущих унывная тень зловещего соблазителя. Отовсюду стекаются на берега отроки и молодые юноши, чтобы оплакивать бесславный жеребей того, который сам притчиною своего утонутья приключился. Под сению дубов скорбят юные о быстротечности наслаждений в сем бренном мире и о суровой каре, за буйные страсти от Провидения уготованной.

Сказывают, тень одного утопленника, вздымая руки свои к Небу, часто стелает на волнах, но по отсутствию многих зубов у покойного не можно с точностию расслышать, в чем состоит ропот его. Известно лишь с достоверностию, что порою призрак Альфонсов призывает жалостливо к себе в темные глубины пруда покинутую им Елизу и чадо свое, в чужом дому кров снискавшее. Но вотще!



## Сколопендра\*

### Рукопись, найденная в полуштофе

— Что ни говорите, господа, а все же многое в натуре непостижимо для гордого ума естествоиспытателей, — возгласил мой добрый приятель, драгунский ротмистр Амурский, когда Прошка подал нам трубки.

— Полноте, ротмистр, — с жаром отвечив на это доктор Пробринкин, хлебнув пуншу. — С тех пор как Академики изобрели пироскаф, цианистый кали и лечение инфлуэнцы животным электричеством, тайн более не осталось. Природа, заключив союз с промышленностью, поспешно совлекает с себя последние покровы, подобно нетерпеливой деве, вступившей наконец в брачный чертог. Ее сокровеннейшие гиероглифы отныне без труда читаются пытливыми Шамполионами, и нам надлежит только следовать их вдохновительному примеру.

— Признайтесь, почтеннейший эскулап, что вы всегда были склонны к вольнодумству, — возразил ротмистр, приблизившись к камину и снимая нагар с шандала. — Заметьте при том, что я отнюдь не порицаю науки и не имею обыкновения, свойственного невеждам, подвергать сомнению пользу теплорода или цианистого кали для лечения инфлуэнцы. В преимуществах учености я сам имел случай убедиться третьего дня, когда наш старый фершал исцелил каурюю кобылу полкового командира, пичкая ее какими-то снадобьями собственного изобретения. Но сию счастливую участь невинной скотины не должно ставить примером для прочего человечества. Согласитесь, доктор, что, злоупотребляя наукою, иссушающей душу, вы подчиняете себя главенству самонадеянного разума, не просветленного свыше. Не грешно ли, доктор, биение благоуханного сердца человеческого, сей храмины духа нашего, поверять барометром или другим подобным инструментом? Не грешно ли дивное творение Предвечного Зиждителя

---

\*Новое литературное обозрение. 1997. № 27.

трактовать как бездушную машину, не подвластную Провидению?

— Да помилуйте, Амурский, — энергически возразил доктор, уязвленный попреками собеседника, — в увлечении спора вы, кажется, обвиняете меня в пристрастии к мерзостному волтерьянству? Это, право, обидно. Позвольте заверить вас, что вопреки закоснелым предубеждениям образованный класс России, к коему я решаюсь и себя отнести, так же предан Государю и Отечеству, как всякий иной. Истинное просвещение всегда с ужасом и негодованием отвращалось заразы вольнодумства, справедливо почитая оное адским суемудрием, дерзающим оспаривать не только священные государственные установления, исполненные небесной премудрости, но и самые законы Божеские...

— Однако ж должно признать, ротмистр, что резоны доктора неоспоримы и чистота его помыслов не подлежит прекословию, — хладнокровно произнес третий участник философической беседы нашей, действительный статский советник Бумагин, почтенный муж, убеленный сединами. — В рассуждение же слов ваших о неисповедимости природы: то не могли бы вы, государь мой (так говорил он, адресуясь к Амурскому), поведать нам что-либо, прикосновенное к сей туманной материи? Чаю, что замечания ваши проистекают не из одной токмо запальчивости, впрочем, извиняемой возрастом и воинскою отвагою, но внушены, быть может, неким истинным происшествием...

Тут Амурский, расставив руки, чистосердечно рассмеялся, а вслед за тем улыбнулись и мы с доктором, воздав должное проницательности опытного Начальника, понаторевшего в распознании наималейших примет физиогномии, обличающих расположение души человеческой.

— Извольте, господа, — помолчавши, сказал ротмистр. — Мне и впрямь припомнилась давеча одна занимательная история в истинно романическом роде.

Дело было недавно, во время польской кампании, когда двуглавый орел наш собирал сынов Отечества под свои знамена. Над нами реяла священная тень бессмертного Суворова, сего усмирителя коварной Варшавы. Слава русского оружия вновь гремела по всему краю, вселяя оторопь в умы мятежников, опрометчиво презревших верноподданный долг свой и присягу, принесенную законному Монарху.

Хотя спесивые и неверные ляхи, посрамленные русским мечом, разбегались при нашем приближении, милые ляшки были зато отменно радушны. Натурально, блеск эполетов и ментиков, роскошь мундиров и бряцание зазубренных сабель делали нас неотразимыми для прекрасных полячек к вящему негодованию теснимых инсургентов, увенчавшихся взамен венца победителей лишь раскидистыми рогами... Пылкие романы скрашивали нам тягость кочевой жизни, и время протекало беззаботно.

Полк наш квартировал тогда в окрестностях Белостока. Мне отвели место в усадьбе обедневшего шляхтича Несквашневского, с шестнадцатилетней дочерью которого я вскорости свел короткое знакомство. Звали ее Крыся. Если бы не странноватый, чуть землистый оттенок кожи и не излишняя порывистость в движениях, сопряженная с бессвязною речью и расположением к меланхолии, ее можно было бы счесть поистине обворожительной.

— Следовало попотчевать ее парами серы, если только это не ранний геморрой, проистекающий из свойств темперамента, — проворчал Пробиркин. — От меланхолии хорошо помогает также настой из шалфея и мяты.

— Я пользовал ее другими средствами, — сдержанно отозвался Амурский, — и, смею думать, они пошли ей на пользу. Ее смуглое лицо с огненными глазами, выразившими неземные страсти, пленительно рисовалось на фоне кружевного неглиже, озаренного лунным сиянием. По утрам и за скудным ужином отец ее, пан Несквашневский, непоколебимо придерживавшийся заблуждений латинской веры, вел со мною споры о религии, облекая свои софизмы приторною польскою любезностью, все ухищрения которой я отражал с истинно православною твердостью. Порою, когда в его речах слышались отзвуки теософических увлечений, я вспоминал, что о Несквашневском ходили недобрые слухи: поговаривали, что он колдун и чернокнижник, знавший с самим паном Твардовским и с нечистою силою в образе дьявольской Сколопендры, что по ночам к нему заявляются странные гости, с чубуками и в кунтушах... Я, однако, не давал веры этим, а равно другим, столь же сумнительным домыслам касательно Крыси: невежественные холопы, подверженные пороку пианства, уверяли, будто к полуночи она обращается летучею мышью, паучихою и тому подобными гнусными тварями или же бродит по кладбищу, аукаясь с мертвецами. Но я достоверно знал, что ночью с нею происходят совсем

иные превращения, и ее необычайная живость ничуть не походит на вампирические бдения...

К нашей любви Несквашневский питал стоическое равнодушие. Свои ночные досуга он посвящал чтению толстых манускриптов и каким-то усердным занятиям на чердаке, в окнах коего постоянно пылало неистовое пламя, озарявшее яблоневую аллею. Нередко он бродил по дому в колпаке и засаленном черном балахоне, шлепая комнатными туфлями и тем отвлекая меня от райских наслаждений, вкушаемых в объятиях неутомимой Крыси.

Не скрою, меня мучило любопытство, но моя панночка ответствовала на него только загадочным переливчатым смехом, от которого по всему моему телу разливалась томная усталость, усугублявшая радости, доставляемые ее лобзаниями.

Признаться, я с малых лет питал влечение ко всему неведомому, особливо после того, как во сне встретился с духом убитой кошки, принадлежавшей моей гувернантке. Мяуча на вполне сносном французском языке (да-да, можете смеяться, скептический лекарь!), несчастное создание жестоко укоряло меня за то, что я утопил ее в пруду, изображая морскую баталию Петра Великого с туркою. Покойный дядюшка, большой любитель Шведенборга и Эккартсгаузена, приохотил меня к этому чтению, так что товарищи по полку шутливо прозвали меня фармазоном, а сам начальник дивизии, будучи раз в хорошем гуморе, присвоил мне титул Громобоя.

Между тем времени для изысканий у меня почти не оставалось: согласно полученному предписанию мой эскадрон должен был выступить в Гродно. Ночью, перед самым отъездом, я поднялся на чердак к своему чародею.

Старик прилежно раздувал пламя в огромной печи, уставленной закоптелыми ретортами. Кругом в пиитическом беспорядке громоздились кошачьи и совиные черепа, возвышались старинные фолианты, а перед самым очагом я увидел груды свинцовых пуль. Вид оных смутил меня; я невольно вздрогнул: денщик мой Кузька в жидовской корчме слышал, будто хозяин усадьбы водит дружбу с мятежниками. Но пан Несквашневский только дико расхохотался громовым смехом, когда я с суровой миною приступил было к расспросам. От его вкрадчивой польской учтивости не осталось теперь и следа.

— Молодой человек! — вскричал он. — Знайте же, что я, — да, я, а не кто иной — доподлинно открыл страш-

ную тайну превращения неблагородных металлов в золото — и наоборот. — И он проворно вытащил щипцами из тигля кусок самого настоящего золота. — Есть ли у пана при себе золотой? — спросил он отрывисто.

Голова моя кружилась, все мысли подернулись туманом... Помню, я протянул ему новенький червонец. Он с силою швырнул его в огонь, а через несколько времени извлек оттуда расплавленный кусок свинца, ловко поддев его кочергою.

— Теперь убедились, о малOVER?! — возопил он с свирепою радостью. — Никто из предшественников моих не умел совершать Великое Деяние в *атануре* с толикою скоростью, ибо они не могли заручиться помощью могучего Духа земли, неизмеримо убастряющего Трансмутацию. Они не ведали, что *arhaeus terrae* отелесился в Великой Сколопендре, а вовсе не в гномах, которых и раньше-то почти не водилось в Польше, да и те, наверное, теперь скрылись от нечестивых москалей в какую-нибудь другую землю. Мне открыл эту тайну на смертном одре один престарелый раввин, ученик достославного Магарала, изъяснявшего наисокровеннейшие премудрости жидовской Каббалы. Умирая, он известил меня, что Великая Сколопендра обретается в собственном моем доме: мне надлежало лишь опознать ее и побудить к действию посредством ужасных заклинаний. Но я не вправе поведать пану страшное таинство Сколопендры, ибо пан — богомерзкий схизматик, приверженный к тому же страстям и плотским утехам...

Седые волосы его разметались из-под колпака, пронзительные глаза пылали адским огнем, и я ощутил холодное дуновение, исходившее, казалось, от жарко натопленной печи...

Тюю же ночью я вознамерился было выведать наконец секрет золотоносной Сколопендры у Крысы, но она, угнетаемая горечью предстоящей разлуки, отвечала невпопад, запечатывая мне уста поцелуями и сжимая меня в жгучих объятиях, пока не заснула на моем плече, обмочив его нежными слезами. Мне удалось только понять, что Крыся как-то споспешествовала отцу в его волхвованиях, однако ж, в чем заключалось это содействие, навсегда осталось загадкою. Наутро прелестная Крыся вновь пылко облобызала меня, покрыв горячими поцелуями даже мою кирасу. Лышу себя надеждою, что сумел внушить ей страстное чувство, не оставившее и меня безучастным...

Подъезжая к месту моего назначения, я застал в жи-довском шинке старинного своего друга, штабс-капитана Задвинского. Мы с истинною веселостью отпраздновали нашу встречу, и на рассвете я проиграл Задвинскому 140 рублей в штосс. Я потянулся за кошельком и... вообразите, господа, мое изумление: заместо полусотни червонцев там лежал кусок обыкновенного свинца! Всего же непостижимее было то, что вместе с золотом Великой Трансмутации подверглись и три сторублевые ассигнации. И тут в самых ушах моих незапно загремел знакомый адский хохот и послышалось роковое слово *Сколопендра*, от коего кровь захолодела в жилах и кудри мои стали дыбом на голове...

Заметно побледневший Амурский нервически прошелся по комнате, уже освещенной первыми лучами солнца, пробившегося сквозь шторы. Мы с Бумагиным невольно призадумались, рассеянно внимая тяжкому храпу Пробиркина, который, утомившись пуншем и рассказом ротмистра, успел тем временем заснуть в своих креслах.

## Страшная ночь, или Экзекутор\* Девятая повесть «Вечеров на хуторе близ Диканьки»<sup>1</sup>

*Лене Т. ко дню рождения*

Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Описать нельзя: бархат, серебро, огонь! Жизнь тонкая и политичная: кеатры, собаки тебе танцуют, и все что хочешь. Разговаривают все на тонкой деликатности. Направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень.

Но как только сумерки упадут на дома и улицы, тогда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет. Утомленные дневными трудами парубки и девушки шумно собираются в кружок, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием. Чего не выдумают навеселе? Один оденется жидом, а другой чертом, начнут сперва целоваться, а после ухватятся за чубы... Боже ты мой, на человека не похожи!

«Гуляй, козацкая голова, — говорил дюжий повеса Голопупенко, ударив ногою в ногу и хлопнув руками. — Что за роскошь! Что за воля! Ну, просто находишься в эмпиреях! Люли только! Гей, хлопцы! Гей, гуляй!» И толпа шумно понеслась по улицам. Вот уже и мостовая кончилась, и город позади. В поле становилось чем далее, тем сумрачнее. О, вы не знаете украинской ночи! Боже ты мой, какая ночь: ни звезд, ни месяца; ни чертова кулака не видно. Рука об руку пробирались они по топким болотам, цепляясь за терновник и спотыкаясь почти на каждом шагу. Под ногами попадались человеческие кости, от сырости рассыпавшиеся в муку. Дико чернеют промеж ратушными волнами обгорелые пни и камни: чуден Днепр при тихой погоде. Наконец, показался шинок, повалившийся на одну сторону, словно баба на пути с веселых крестин. Сквозь чистые стекла мелькнула позолота.

---

\* Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

<sup>1</sup> Повесть составлена из 23 произведений Гоголя.

Жид-шинкарь, со знаками радости, бросился принимать своих старых знакомых.

«Принеси-ка, брат, бурдашки! Поросенок есть?»

«Есть. С хреном и со сметаной».

«Врешь, чертов жид!»

«Как же можно, чтобы я врал? Дурак я разве, чтобы врал? Суп в кастрюльке приехал прямо на пароходе из Парижа. На столе арбуз — в семьсот рублей арбуз. У меня когда свинина — всю свинью давай на стол, баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся!»

Сказав это, жид принес под полою несколько колбас из свинины и, положивши на стол, тотчас отворотился от этого запрещенного талмудом плода.

Все уселись вокруг стола; глиняные кружки показались перед каждым из гостей. Вдруг послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги. Дверь распахнулась со скрипом, и девушка, на поре семнадцатой весны, переступила через порог. Рост она имела почти исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную. Полный голос ее звенел, как медь. Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах. Это была красота полная. Одна нога ее казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют гостиные. И как только увидел Голопупенко ее нагую, полную, белую ножку, так чара и ошеломила его.

«О, моя Пидорка! Царица! — вскричал он, полный и сердечных, и душевных, и всяких избытков. — Что тебе нужно, чего ты хочешь? Прикажи мне. Задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, — я побегу исполнять ее! Я сделаю, я погублю себя! Погублю, погублю!»

Она ударила зубами в зубы и начала выговаривать страшные слова. Хрипло всхлипывали они, как клокотанье кипящей смолы: «Достань экзекуторское место, выйду за тебя замуж. Ты сделаешь христианское дело, и я награжу тебя. Ступай, ступай, исправляй свое дело!»

Ветер прошел по хате от слов, и послышался шум как бы от множества летящих крыльев. Пот катился с Голопупенки градом.

«Нет, не могу; нет сил больше... Ничто не поможет мне на свете! Что будет, то будет. Пропадай, душа!»

«Куда, Голопупенко?» — кричали парубки.

«Прощайте, братцы! Даст Бог, увидимся на том свете, а на этом уже не гулять нам вместе. Все добро, какое найдется в моей скрыне, на церковь. Прощайте!»



Он уже не оглядывался и летел со двора. Дыхание занялось в его груди, все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели, и все перед ним окуталось каким-то туманом. Струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеются. Несколько мужиков, по обыкновению, зевали, сидя на лавках перед воротами, в своих овчинных тулупах. Бревно на избах было темно и старо; крыши сквозили, как решето; на иных оставался только конек вверху, да жерди по сторонам в виде ребер. Окна были без стекол, иные заткнуты тряпкой или зипуном. Дом стоял крышею вниз. Словом, виды известные. Каждый, кто ни пройдет в шубе по улице, то и заседатель, то и заседатель!

Он даже не заметил, как вдруг вознесся перед ним четырехэтажный дом, и перила у подъезда противупоставили ему железный толчок свой. Бабы, с толстыми лицами и перевязанными грудями, смотрели из верхних окон; из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья. Это дом Зверкова. Эка махина! Колени его дрожали; чувства, мысли горели. Само Небо, казалось, вразумило его. Голопупенко решил обратиться к надворному советнику Поцелуеву, жившему где-то на четвертом этаже по черной лестнице, облитой помоями и украшенной следами кошек и собак. «Собаку каждую он, говорят, так знает, как родного отца. Один дела делает, усовершенствовал отличнейше свою часть. Все слова сворачивает на ус: лопата у него — лопатус, баба — бабус. Удивительный человек», — думал Голопупенко. Лестница вилась, и вместе с нею вились его быстрые мечты.

Поцелуев, несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, превосходным образом мог написать отношение из одного казенного места в другое. Он носил балахон из тонкого сукна, цвета застуженного картофельного киселя, за которое платил в Полтаве чуть не по шести рублей за аршин. Нрава он был сурового. В доме и в соседстве все бежало прочь, его завидя; даже собственную кровать в спальне изломал он в куски.

Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму, что нельзя было видеть и самих тараканов. Голопупенко прошел через кухню, не замеченный даже самой хозяйкой, и вступил, наконец, в комнату, где увидел Поцелуева, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша. Ноги были нагишом, на шее довольно значительный орден.

Увидев Голопупенка, он оборотился к нему вдруг и сказал: «Что вам угодно?» — голосом отрывистым и твердым, которому нарочно учился перед зеркалом.

«Я хотел бы купить экзекуторское место, — сказал, собравшись с духом, Голопупенко, — не живое в действительности, но живое относительно законной формы. Сделай милость, человек добрый, не откажи! Свинины ли, колбас, муки гречневой, ну полотна, пшена или иного чего... не поскупимся. Да не нужно ли еще чего? Может, ты привык, отец мой, чтобы кто-нибудь почесал тебе на ночь пятки?»

Поцелуеву, неизвестно почему, показалось такое обхождение фамильярным. «Что вы, милостивый государь, — продолжал он отрывисто, — не знаете порядка? Куда вы зашли? Не знаете, как водятся дела? Об этом вы должны были прежде подать просьбу в канцелярию; она пошла бы к столоначальнику, к начальнику отделения, потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уж мне...»

Прием Поцелуева так сконфузил Голопупенка, что он потрянул головою и сказал с чувством собственного достоинства, широко расставив свои руки: «Вот одурел человек! добро бы еще хлопец какой, а то старый кабан! Разве мы не такого же роду, как и ты? Мы, слава Богу, вольные козаки!»

«Что, что, что? — сказал Поцелуев. — Откуда вы набрались такого духу? Откуда вы мыслей таких набрались? Что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших!» Страшно протянул он руки вверх, как будто хотел достать месяца, и закричал так, как будто кто-нибудь стал пилить его желтые кости: «Знаете ли вы, кому это говорите? Понимаете ли вы, кто стоит перед вами? Понимаете ли вы это? я вас спрашиваю».

Попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Нос у Поцелуева вырос и наклонился на сторону, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык. Губы его стали вытягиваться к Голопупенке, как будто бы хотели его высосать...

«Вишь, бесовское обморачиванье! — сказал Голопупенко. — А, кошачье отродье!» В страхе очертил он вокруг себя круг; с усилием начал читать молитвы, петь на разные голоса и произносить заклинания, которым научил его

один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов: «Лабардан, лабардан!» Послышался отдаленный крик петуха. Тут, схвативши хворостину, отвесил он Поцелуеву три удара и сотворил крест. Поцелуев остановился, погрозив пальцем. И, зашипев и шелкнув, как волк, зубами, пропал чудный старик.

Затрепетал, как древесный лист, Голопупенко. Он пустился бежать во весь дух. Только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход — и вон уже вдали видно, как что-то пылит и сверлит воздух. Пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: версты, серые деревни с самоваром, вороны, как мухи, и горизонт без конца... Грязные трактиры, мрак невежества... Усталый и весь в поту, дотащился он к себе, едва слыша под собою ноги. Печальной или чрезвычайно гадкою показалась ему квартира. Взгляд его был совершенно бесчувствен, и мысли в нем не бродили, а исчезали. Поднимал он ложку с кашею, но вместо того, чтобы поднести ко рту, подносил к носу, вилку свою, вместо того, чтобы воткнуть в кусок ветчины, он тыкал в графин. Наконец, почувствовал он дремоту, лег в постель и заснул довольно громко.

Неожиданным образом звякнули вдруг, как с облаков, задребезжавшие звуки колокольчика, раздался стук колес подлетевшей к крыльцу телеги, и отозвался даже в самой комнате тяжелый храп остановившейся тройки. Вошел ревизор Тряпичкин — полицейский чиновник красивой наружности, весьма похожий на средней величины медведя, с бакенбардами, не слишком светлыми и не темными, в стареньком вицмундире и в очках. Что прикидываться? Будто не знаете, кто это ревизор? Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть. Перед этим Ревизором ничто не укроется, потому что по Именному Высшему повелению он послан.

«Прошу покорно садиться! — сказал Голопупенко, вскочив на ноги. — Я, кажется, всхрапнул порядком. Я давненько не вижу гостей, да признаться, в них мало вижу проку. Завели пренеприличный обычай ездить друг к другу в гости, да и лошадей их корми сеном».

Он остановился и вдруг затрясся всем телом: глаза его встретились с неподвижно вперившимися глазами ревизора. Чиновник кивал пальцем и говорил: «А подойди-ка сюда, любезный».

С раскрытым ртом и замершим дыханием смотрел Голопупенко на этот страшный фантом: «Чиновник-то — ревизор» — подумал он про себя.

«Садись, Голопупенко, одесную меня», — сказал ему ревизор.

«Чин такой, что можно и постоять, — пробормотал Голопупенко. — Возле вас стоять уже есть счастье».

«Садись, садись. Я тебя богато и роскошно награжу. Ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, хранил и оберегал мою церковь. Чем наградить тебя, парубок? Я знаю, тебе не золото нужно: ты любишь Пидорку. Возьми, отдай ей эту записку».

«Что вы говорите? — закричал Голопупенко. — Не смею верить, недостойн такой чести. Такое, право, доставили наслаждение — майский день, именины сердца... Выкушайте сегодня со мною чашечку чаю. Не прикажете ли, я велю подать коврик?»

«Почел бы за большую приятность, но никак не могу: мне нужно заехать отсюда в смирительный дом. Поцелуева странным случаем перехватили мы почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт давно был написан на имя чиновника. И странно то, что я сам принял его сначала за господина; но, к счастью, были со мною очки, и я тот же час увидел, что это был бес. Мне же теперь мешкать нечего. Прощай».

Ревизор, расшаркавшись, вышел за дверь, и в ту же минуту Голопупенко слышал уже голос его на улице, где он увещевал по зубам одного глупого мужика, въехавшего со своею телегою как раз на бульвар.

Какую-то сладкую тишину и раздолье ощутил Голопупенко в своем сердце. С непостижимым трепетом схватил он записку и... проснулся. «Неужели это был сон? Так живо, как будто наяву». Тут он разогнул руку и вскрикнул от изумления, почувствовавши в ней записку. «Эх, если бы я знал грамоте!» — подумал он, оборачивая ее во все стороны.

Стук в дверь и резко зазвучавший голос «отвори!» прервал его размышления. Вошла Пидорка, над которою величаво колебалась какая-то восточная чалма с пером. Жасмины понеслись по всей комнате. Беги, крещеный человек! Так, это она! Стоит, как царица и блестит черными очами. Уста чудно усмеваются, очи выманивают душу. Бочковатость ребр уму непостижимая. Но все это облечено самую тонкою светскостью, какая только быва-

ет в губернском городе. Возбудительные части рук дышали завидною полнотою, в какую облакается только мысль поэта.

«Пидорка! — вскричал парубок. — Позволь, душа, я тебе влеплю один безе. Да, Пидорка, уж ты не противься, одну безешку позволь напечатлеть тебе в белоснежную щеку твою!»

Голопупенко был так оттолкнут с своими безе, что чуть не полетел на землю.

«Скажи наперед, экзекуторское место достал?»

«Постой, Пидорка! Велено отдать тебе эту записку. Он бачь, яка кака намалевана!» Он вынул бумагу, свернутую в трубочку и связанную розовой ленточкой.

Лицо ее как-то чудно засветилось и засияло: «Постой, государева рука! А ну, посмотрим. Письмо довольно четкое, однако ж в почерке есть как будто что-то собачье».

Пидорка в то же время занималась подсчетами, сколько букв в принесенной записке. «Пунктуация и даже буква “ять” везде на месте. Да этак просто не напишет и начальник отделения. Тут что ни слово, то Цицерон с языка слетел. Еще и каемочка вокруг! Кто это так искусно сделал каемочку? Посмотрим, однако ж».

«Спешу уведомить тебя, душа Тряпичкин, что скоро будет свадьба, потому что я хочу непременно выдать известную тебе Пидорку или за генерала, или за камер-юнкера, или за экзекутора. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой мешанин или даже крестьянин — и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, или барон, или экзекутор. Когда из мужика да иногда выходит этакое, что же из козака выйти может? А вследствие сего приказываю сей же час произвести козака Афанасия Голопупенка в коллежские ассессоры и экзекуторы и женить его на козачке Феодоре Закрутыгуба.

Прощай, душа Тряпичкин. Я сам, по примеру твоему, вижу: нужно чем-нибудь высоким заняться. Скучно, брат, так жить, хочешь наконец пиши для души. Что свет? Толпа людей, которые не чувствуют. Я решил удалиться из города, где люди в душных оградах не пользуются воздухом. Пиши ко мне в деревню Подкатиловку.

Фердинанд VIII».

«Вот что! — сказала Пидорка, разинувши рот. — Добре, присылай сватов! Пусть государь увидит, что значит

исправность. Только наперед попробуешь ты нагайки! Знаешь ту, что висит у меня возле покута? Я поновлю ее завтра...»

Шумит, гремит конец Киева: экзекутор Голопупенко празднует свадьбу. Наехало много людей к экзекутору в гости. Свиные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла — все повытягивались, и вот так и лезут целоваться. Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайлидзе, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Беребендовский — все поднялось и понеслось... Черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертели хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек, а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны. Все несло, все танцевало.

Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Изредка только прерывалось молчание лаем собак, и скоро все стало пусто и глухо. Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? Скучно на этом свете, господа!

## Указатель имен\*

- А.Б. (псевд.) — см. Пушкин А.С.  
Аввакум, протопоп 482, 483  
Августин Аврелий, св. 204  
Аверинцев С.С. 31  
Авраам, авва 228  
Аксаков С.Т. 145, 177  
Александр Македонский 520  
Александр I, царь 322, 431  
Александр III, царь 500  
Александровский В.Д. 356, 418, 454  
Алексей Михайлович, царь 482  
Аллилуева С.И. 525  
Альтшуллер М. 329, 330  
Андерсен Х.К. 353  
Андреев А.Я. 288  
Андреев Л.Н. 300, 356, 357  
Аничков Е.В. 352  
Анненков Ю.П. 417  
Анненский И.Ф. 48, 197, 360  
Антоний Марк 520  
Антоний Великий, св. 228, 483  
Арнаутов М. 22  
Аросев А.Я. 507  
Арский П.А. 454  
Арцыбашев М.П. 356  
Афанасьев А.Н. 16, 511  
Афиногенов А.Н. 517  
Ахматова А.А. 23, 346, 526  
Ашлей Ч. 498  
Баадер Ф.К. 137, 138, 200  
Баер С. (Baehr S.L.) 336  
Байрон Дж.Г.Н. 302, 325, 369, 523  
Байский П. (псевд.) — см. Сомов О.М.  
Балабина М.П. 167  
Бальзак О. де 186  
Бальмонт К.Д. 353, 354, 396, 456  
Барабаш Ю.Я. 149  
Баран Х. 422  
Баратынский Е.А. — см. Боратынский Е.А.  
Барков И.С. 428  
Баррюэль О. де 310  
Бар-Селла З. 502  
Барсков Я.Л. 113  
Батюшков К.Н. 19, 258, 260, 263  
Бахтин М.М. 51, 68, 497  
Бедный Демьян (Придворов Е.А.) 420, 479  
Безыменский А.И. 440, 452, 454, 457, 458, 474, 494  
Белинков А.В. 505  
Белинский В.Г. 146, 213, 224, 255—271, 473  
Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 18, 47, 50, 51, 53, 58, 71, 91, 101, 109, 118, 149, 178, 194,

\*Указатели составлены ко всем разделам, кроме «На обороте». Составитель: К.Ю. Бурмистров

- 208, 237, 251, 353, 365, 374, 413
- Беме Я. 107, 113, 120, 121, 137, 138, 198, 287, 294
- Бенгель И.-А. 306
- Бенедиктов В.Г. 459
- Бернард Клервоский, св. 348
- Беспалов М. 501, 505, 510
- Билинкис М.Я. 109
- Битобе П.-Ж. 128
- Бицилли П.М. 185, 247, 350
- Блок А.А. 138, 226, 353, 355, 413, 418, 434, 461, 462, 463, 466, 472, 496
- Бобров С.С. 107, 285, 373, 377, 378, 399, 419, 430, 431, 478
- Бобров С.П. 360
- Богданович В. 476
- Бодлер Ш. 354
- Бодров М. 427, 431, 432, 437, 445, 465
- Бонч-Бруевич В.Д. 174, 432
- Боратынский Е.А. 19, 235, 272—284, 289—299, 374, 478
- Борк (Бёрк) Э. 267
- Бостунич (Шварц) Г. 300
- Бочаров С.Г. 141, 208
- Брамсон Л.М. 300
- Брик Л.Ю. 401, 425, 426, 451, 469, 482
- Брик О.М. 356, 412, 451
- Брокгауз Ф.А. 82, 524
- Брут Марк Юний 132, 133, 134
- Бруцкус Ю.Д. 300
- Брюллов К.П. 123, 306
- Брюсов В.Я. 351, 353, 354, 399, 459
- Бузескул В.П. 237
- Буланин Д. 425
- Булгаков М.А. 520, 521—524
- Булгарин Ф.В. 48, 117, 307, 308, 310, 311, 313, 316, 318, 319, 320, 326, 327, 329, 332, 481
- Буль Дж. 518
- Буренин В.П. 300
- Бурлюк Д.Д. 356, 450, 451
- Буслаев П.В. 182
- Бухарин Н.И. 471
- Вагнер Р. 200, 355
- Вайскопф М.Я. (Weiskopf M.) 219, 234, 251, 262, 300, 307, 345, 414
- Вакенродер В.-Г. 190
- Валентин (гностик) 115
- Валентинов Н. (Вольский Н.В.) 507
- Вацууро В.Э. 255
- Вебер Ж.-П. (Weber J.-P.) 164
- Вей Л. 304
- Вейнберг П.И. 371, 469
- Вейсгаупт А. 110
- Велланский Д.М. 120, 121, 141
- Вельтман А.Ф. 329
- Венгеров С.А. 243
- Веневитинов Д.В. 199
- Верлен П. 470
- Вернадский Г.В. 107, 118
- Верхарн Э. 354, 355, 356
- Веселовский А.Н. 25, 180
- Виардо П. 367, 470
- Виельгорский И. 240
- Вильсон Т.В. 455, 456, 466
- Винберг Ф.В. 300
- Виницкий И.Ю. 304, 306, 307
- Виноградов В.В. 48, 58, 59, 68, 165, 168, 245, 246
- Виротайнен М. 280, 422
- Вишневский В.В. 529
- Вовчок Марко (Вилинская М.А.) 300
- Воеводин В. 476
- Волошин М.А. 373, 399



- Вольнский А.Л. (Флексер Х.) 494  
 Вольперт Л. 37  
 Вольтер (Аруэ Мари Франсуа) 523  
 Воронов И. 355  
 Ворошильский В. (Woroszycki W.) 464  
 Востоков А.Х. (Остенок А.В.) 377, 428  
 Высоцкий Г.И. 135  
 Вяземская В.Ф. 282  
 Вяземский П.А. 34, 272—276, 280, 282  
 Гавриил, архим. (Воскресенский В.Н.) 150  
 Гаврюшин Н.К. 294  
 Газер И. 460  
 Галактионов А.А. 138  
 Галифе Г. де, ген. 467  
 Гамалея С.И. 111, 119, 137  
 Ганссон О. 363  
 Гартман Э. 364  
 Гаспаров Б.М. 496  
 Гастев А.К. 453, 467  
 Гвидо-Рени — см. Рени Г. 340  
 Гвоздев А.А. 480  
 Гегель Г.В.Ф. 48  
 Гейне Г. 352, 371, 373, 377, 378, 403, 456  
 Геллер М. 512  
 Георгий Победоносец, св. 447  
 Герасимов М.П. 356, 421, 480  
 Геррес И.-И. 343  
 Герцен А.И. 335, 340  
 Герцик Г. 314  
 Гершель У. (Ф.В.) 292  
 Гете И.-В. 26, 30, 108, 121, 122, 137, 277, 339, 341, 463, 469, 511, 528  
 Гиббон Э. 267, 305  
 Гинзбург Л.Я. 122, 281  
 Гинзбург С.М. 300, 308, 312  
 Гиппиус В.В. 47, 106, 138, 187, 188, 198, 235, 236  
 Гиппиус З.Н. 353  
 Глебов А.Н. 289  
 Глинка Ф.Н. 34, 38, 113, 117, 187, 206, 224, 235, 308, 309, 329, 461  
 Гнедич П.П. 261  
 Гоголь В.А. (отец) 130  
 Гоголь Е.В. (сестра) 140  
 Гоголь М.И. (мать) 131, 135, 136, 140, 142, 177  
 Гоголь Н.В. 26, 31, 47—271, 304, 306, 307, 308, 315, 326—329, 386, 398, 432, 451, 465, 478, 497  
 Голдсмит О. 27, 28  
 Голицын А.Н. 303, 304  
 Головин В.В. 29  
 Голота П.И. 312, 313  
 Голубинский Ф.А., прот. 200  
 Гомер 240  
 Гончаров С.А. 106, 219, 234, 242, 349, 355, 398, 406, 407  
 Гончарова О. 349, 355, 398, 406, 407  
 Гораций 477, 478  
 Городецкий С.М. 470, 471  
 Горький М. (Пешков А.М.) 300, 354, 355, 356, 359, 376, 377, 380, 390, 405, 422, 431, 459, 460, 471, 500, 502, 505, 510  
 Горячева Т. 459  
 Гофман М.Л. 19, 354  
 Гофман Э.Т.А. 186, 353  
 Грабянка Т. — см. Лешиц-Грабянка Т.  
 Гракх Тиберий 132, 133, 521  
 Гракх Гай 132, 133

- Грамматин Н.Ф. 286  
 Грановский Т.Н. 322  
 Гребенка Е.П. 188, 309, 314, 319  
 Грегг Р. (Gregg R.) 179, 180  
 Греймас А.Ж. 518  
 Греч Н.И. 188, 189, 190, 192, 193, 261, 288, 317, 481  
 Гречаная Е.П. 37, 38, 39  
 Грибоедов А.С. 266  
 Григорий Палама, св. 116, 148, 198  
 Григорий Синаит, св. 171  
 Григорьев А.А. 196, 371  
 Гроссман Л.П. 322  
 Грузинов И.В. 473  
 Гуковский Г.А. 58, 71, 132, 173, 176, 185  
 Гумилев Н.С. 416, 434, 469, 496  
 Гуревич А.Я. 185, 343, 344, 348  
 Гюго В.М. 34  
 Гюисманс Ш.М.Ж. 360  
 Гюнтер Г. 413
- Давыдов В.Л. 27  
 Давыдов Е.А. 275  
 Давыдова Е.Е. 275  
 Даль В.И. 165, 502  
 Данилевский А.С. 168, 177, 244  
 Данилевский Г.П. 150, 180  
 Данте Алигьери 29, 260, 261, 262, 263  
 Деборд-Вальмор М. 37  
 Дегтярев Н. 454  
 Деларю М.Д. 34  
 Дельвиг А.А. 8, 298  
 Державин Г.Р. 234, 260, 269, 336, 337—342, 349, 379, 403, 431, 433, 434, 436, 456, 460, 477, 478, 481, 488  
 Дефо Д. 302  
 Дёринг-Смирнова И.Р. 24  
 Дзержинский Ф.Э. 509
- Дмитриев-Мамонов М.А. 207, 286  
 Дмитрий (Димитрий) Ростовский, св. 483  
 Долинский М.З. 529  
 Достоевский Ф.М. 47, 66, 262, 300, 301, 312, 333, 351, 352, 361, 362, 367, 383, 397, 403, 467, 478, 496, 497  
 Дриссен Ф. (Driessen F.C.) 99, 130, 136, 139, 161, 194, 248, 249  
 Дурманов Н.Д. 513  
 Дурьлин С.Н. 200, 323, 341  
 Дюма А. 524
- Екатерина II Великая, имп. 108, 336, 339, 341, 404, 405, 431, 465  
 Елизавета Петровна, имп. 441, 478  
 Емельянов-Коханский А. (Емельянов А.Н.) 353  
 Ермаков И.Д. 130, 168, 169  
 Ермолаев Г. 502  
 Есенин С.А. 409, 433, 435, 454, 457, 470, 471, 472, 473, 496  
 Ефрон И.А. 80, 524
- Жданов А.А. 525  
 Живов В.М. 404, 423, 429, 431  
 Жолковский А.К. 352, 361, 398, 417, 444, 531  
 Жуковский В.А. 25, 26, 27, 28, 41, 42, 122, 134, 258, 260, 315
- Загоскин М.Н. 190, 227, 310, 520, 521—524  
 Замотин И.И. 201, 317  
 Замятин Е.И. 356, 414  
 Зелдин Д. (Zeldin J.) 197, 214  
 Зеленин Д.К. 471, 472, 474

- Зеньковский В.В. 106, 187, 197  
 Зиновьев Г.Е. (Радомысль-  
     ский О.-Г. А.) 437  
 Зиновьев А.П. 221  
 Золя Э. 354, 355  
 Зорин С. 501  
 Зотов Р.М. 332, 333  
 Зошенко М.М. 525—526, 528,  
     529, 530, 531
- Иван IV Грозный 313  
 Иванов В.В. 18, 143, 278, 349,  
     386, 398, 407  
 Иванов-Разумник Р.И. 413  
 Игнатий Богоносец, св. 344  
 Игнатий (Брянчанинов), свт.  
     31, 344, 483, 484  
 Игнатъев И.В. 472  
 Иеремия, патр. 170  
 Измайлов А.А. 237  
 Ильин-Женевский А.Ф. 437  
 Ильина А. (Сеферянц А.И.)  
     472  
 Инстититорис Г. 518  
 Иоанн Вишенский 146  
 Иоанн Златоуст, св. 202  
 Иоанн Кассиан (Римлянин),  
     св. 228  
 Иоахим Флорский 413  
 Ионов (Бернштейн И.И.) И.  
     423  
 Ирвинг В. 23  
 Ирод Великий 108, 347, 521  
 Исаакий Далматский, св. 179  
 Исаев Ф., мастеровой 187
- Каганович А.П. 18  
 Казанова Дж. 523  
 Казимир III Великий 310, 320  
 Казин В.В. 454, 480  
 Казотт Ж. 522  
 Кайгородова В. 460
- Кайль Р.-Д. (Keil R.-D.) 163,  
     166  
 Калинин М.И. 526  
 Калиостро (Бальзамо Дж.) 520,  
     521, 522  
 Камберленд Р. 307  
 Каменев (Розенфельд) Л.Б.  
     505, 507  
 Каменский В.В. 356, 375, 394,  
     422, 454  
 Каменский З.А. 138, 200  
 Кандель Ф.С. 312  
 Кант И. 521  
 Кантемир А.Д. 444  
 Каплан (Ройтблат) Ф.Е. 506  
 Карабчиевский Ю.А. 390, 416,  
     417, 466, 494  
 Карамзин Н.М. 17, 26, 272,  
     273, 319  
 Карлинский С. (Karlinsky S.)  
     122, 130  
 Карно М.Ф.С. 506  
 Карпов В.Н. 202  
 Катков М.Н. 222, 223, 224, 225  
 Каутский К. 413, 439, 448  
 Кацис Л.Ф. 351, 360, 365, 367,  
     373, 378, 397, 409, 417, 467,  
     469  
 Каченовский М.Т. 288  
 Керенский А.Ф. 529  
 Киприан (Керн), архим. 198  
 Киреевский И.В. 138, 258, 294  
 Кирик Д.П. 146  
 Кириллов В.Т. 356, 420, 421,  
     422  
 Кирхгоф А.Ф. 17  
 Киссин С.В. (Муни) 355  
 Клеберг Л. (Kleberg L.) 428  
 Клеопатра 353, 520  
 Клибанов А.И. 174  
 Клушин А.И. 404, 405, 411,  
     430, 465, 477

- Ключарев Ф.П. 113, 285  
Князев В.В. 354  
Кованько И.А. 477  
Ковский В. 417  
Коган П.С. 474  
Козмин Н.К. 199, 200, 213  
Кольцов А.В. 339  
Кольцов (Фридлянд) М.Е. 507  
Конквест Р. 512  
Константин Павлович, вел. кн. 431  
Корнель П. 381  
Корсаков П.А. 303  
Костров Е.И. 429  
Кошелев А.И. 199  
К.П.Ш.Ш. (псевд.) — см. Ширинский-Шихматов П.А.  
Краевский А.И. 146, 225, 262  
Крайний В. 501, 505, 510  
Кржижановский Г.М. 504  
Кригер Г.Ф. 513  
Крупская Н.К. (Krupskaya N.) 478, 500, 505  
Крученных А.Е. 354, 422, 453  
Крылов И.А. 269  
Крюденер В.-Ю. 37, 38, 39  
Кузен В. 199  
Кузина Л.Н. 287  
Кузмин М.А. 422  
Кузьмин А. 423  
Кукольник Н.В. 223, 312, 329  
Кулешов В.И. 263  
Купреянова Е. 283  
Куприн А.И. 454  
Кэррол Л. (Доджсон Ч.Л.) 460  
Кюстин А. де 518  
  
Лабзин А.Ф. 111  
Лавров А.В. 149  
Лажечников И.И. 226, 227, 318, 329, 330, 331, 332, 334  
Лафатер И.К. 165  
Лебедев В. 172, 173  
Лебедев Е. 292, 293, 294  
Лебедь Д.З. 501  
Левитина В. 300, 307  
Левицкий П. 357  
Ледер Л. 236  
Лелевич Г. (Калмансон Л.Г.) 452  
Ленин (Ульянов) В.И. (Ильич; Lenin V.) 5, 344, 391, 413, 414, 417, 420, 423—435, 437—440, 443, 444, 445—448, 450, 452—455, 463, 474, 475, 476, 478, 484, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506—510, 526, 527, 528  
Леонтьев К.Н. 369  
Лепешинский П.Н. 434, 505  
Лермонтов М.Ю. 243, 267, 268, 318, 322, 324, 470, 492, 495  
Лесков Н.С. 35  
Лещиц-Грабянка Т. 110  
Лжедмитрий 7  
Лившиц Б.К. 416  
Литтл Т. (Little T.E.) 235  
Лихачев Д.С. 336  
Лобановы-Ростовские, князья 20  
Ломоносов М.В. 161, 172, 182, 224, 349, 377, 431, 477  
Лонгинов М.Н. 108, 114, 121  
Лопухин И.В. 107, 109, 112, 116, 141, 198  
Лотман Ю.М. 28, 33, 37, 38, 44, 45, 58, 91, 109, 176, 185, 224, 252, 460  
Льоренте Х.-А. 518  
Лукиянов А.А. 353, 355  
Луначарский А.В. 368, 412, 413, 418, 500, 505  
Лурия Ицхак 299  
Львов П.Ю. 118, 207

- Магвайр Р. (Maguire R.A.) 443  
 Мазепа И.С. 7, 8, 14, 16, 314  
 Мазур Н.Н. 278, 296  
 Майков В.И. 464  
 Макиавелли Н. 518  
 Максимович М.А. 122, 123,  
 139, 292, 293  
 Малахов С.А. 440  
 Малашкин С.И. 356, 432  
 Малларме С. 351  
 Мамонтов (Мамантов) К.К.  
 449  
 Мандельштам И.Е. 50, 247  
 Мандельштам О.Э. 365, 420,  
 443  
 Манетова (пролетарская девоч-  
 ка) 438  
 Манн Ю.В. (Mann J.) 116, 138,  
 186, 197, 257, 265, 270  
 Марат Ж.П. 518  
 Мариенгоф А.Б. 415, 418, 473  
 Маринетти Ф.-Т. 346, 405, 407,  
 421, 422, 454  
 Мария, мон. 82  
 Мария-Антуанетта 457  
 Марков М.А. 297  
 Маркович В.М. 188  
 Маркс К. 443, 444  
 Маяковский В.В. (Majakov-  
 skij V.) 226, 229, 339, 343—  
 497, 509, 510  
 Мезерский Л. 20  
 Мей Л.А. 300  
 Мейер П. (Meuer P.) 141  
 Мельгунов С.П. 107  
 Меньшагин В.Д. 513  
 Меньшиков М.О. 300  
 Мережковский Д.С. 50, 90,  
 369, 479  
 Метерлинк М. 348, 356, 369,  
 370, 422, 459, 461  
 Меценат 337  
 Мильтон Дж. 115, 117, 377  
 Миллюков П.Н. 121, 141  
 Минский (Виленкин) Н.М. 353  
 Михаил Федорович, царь 223  
 Михневич Д. 343  
 Мицкевич А. 20  
 Мозгейм (Мосгейм) И.-Л. 288  
 Мойл Н. (Moyle N.) 143  
 Молотов (Скрябин) В.М. 507  
 Морьер 322  
 Монье А. (Monnier H.) 187  
 Мордовцев Д.Л. 300  
 Мочульский К.В. 106, 144  
 Муравьев Валериан 459  
 Мур Т. 45  
 Мурашев М.П. 472  
 Муссолини Б. 417  
 Мюллер Г.А. 522  
 Набоков В.В. (Nabokov V.) 37,  
 38, 67, 335  
 Надеждин Н.И. 125, 126, 141,  
 142, 149, 199, 200, 201, 208,  
 211, 213  
 Наполеон Бонапарт 7, 303, 310  
 Нарбут В.И. 373  
 Нарезный В.Т. 132, 329  
 Наседкин В. 473  
 Неведенский С. 223  
 Некрасов Н.А. 367, 368, 369,  
 481  
 Некрич А. 512  
 Нетте Т.И. 474  
 Никандров П.Ф. 138  
 Никитенко (цензор) 34  
 Никитина Е.Д. 471  
 Николай I 307, 518  
 Николай Мирликийский (Чу-  
 дотворец), св. 389  
 Николев Н.П. 431  
 Никольская Т. 422  
 Никольский П.И. 207  
 Ницше Ф. 351, 356, 357, 363,  
 378, 387, 398, 480

- Новалис (Ф. фон Харденберг) 120, 189  
Новиков Н.И. 109, 111
- Оболенский В.И. 289, 290, 292  
Огарев Н.П. 335  
Огарева Е.С. 46  
Одаховская И. 117  
Одоевский В.Ф. 108, 122, 138, 199, 289, 293  
Окен (Оккенфус) Л. 121  
Олеша Ю.К. 5, 414, 433, 498, 501, 503, 504, 505, 506—507, 509, 510  
Ориген 30  
Орлов В.Н. 138, 150, 289  
Осинский (Оболенский) В.В. 505, 507  
Оссиан 26  
Оцуп Н.А. 391
- Павел I 408, 433, 436, 437, 441  
Павлов М.Г. 121  
Павлова К.К. 260, 502  
Панаев И.И. 150  
Панченко А.М. 349  
Паперный В. 427  
Парацельс Т. 121, 122  
Парни Э. 45  
Пастернак Б.Л. 469  
Пастернак Е. 431  
Пахомов М.С. 198  
Песков А.М. 272, 275, 278  
Петр I Великий (в т.ч. как литературный персонаж) 15, 16, 19, 20, 179, 194, 195, 196, 223, 224, 230, 231, 232, 233, 303, 348, 422, 423, 425, 429, 431, 434, 435, 436, 437, 441, 447, 478, 518  
Петрарка Ф. 29  
Петров В.П. 405, 408, 429, 431, 436, 438, 441, 464
- Петров И. 317  
Петровский М. 378, 385  
Петросов К. 353  
Пильняк (Boгау) Б.А. 468  
Пинес Ш. 146  
Пиотровский А.И. 480  
Пишар А. 322  
Платон (Plato) 29, 111, 197—218, 228, 335, 340, 388, 397  
Платонов А.П. 413  
Плетнев П.А. 150  
Плотин 200, 253  
Плутарх 132, 133, 134  
Плюханова М. 483  
Пнин И.П. 220, 356  
Погодин М.П. 135, 195, 196, 201, 202, 422  
Погорельский А. (Перовский А.А.) 120  
Подвойский Н.И. 505  
Позов А. 29, 30, 36, 39  
Полевой Н.А. 189, 190, 191, 192, 199, 203, 272—273, 276—280  
Полищук Ф.М. 149  
Полонская Е.Г. 420  
Поморска К. (Pomorska K.) 346, 349, 385, 390, 399, 414, 430, 445, 466, 476, 497, 509  
Помпей (Великий) Гней 134, 337  
Поповский Н.Н. 478  
Потапова Г.Е. 255, 262  
Потемкин Г.А. 336, 429, 438  
Преображенский Е. 505  
Прокопович Н.Я. 150  
Прокопович Феофан 436  
Пропп В.Я. 511—519  
Проффер К. 248  
Пуанкаре Р. 417  
Пушкин А.С. (Pushkin A.) 6—30, 34—46, 138, 153, 223, 244, 248, 255—271, 282, 283,

- 306, 308, 314, 323, 330, 348,  
393, 408, 409, 430, 470, 473,  
477, 478, 495
- Пишибышевский С. 356, 357—  
365, 371, 373, 375, 376, 383,  
388, 390—393, 397, 399, 403,  
407, 410, 411, 434, 482
- Пыпин А.Н. 111, 221
- Радек (Собельсон) К.Б. 518
- Радзинский Э. 525
- Радин Е. 346, 347
- Радищев А.Н. 220
- Радищев Н.А. 428
- Радлова А. (Дармолатова А.Д.)  
422
- Ранкур-Лаферрьер Д. 130, 156,  
178, 179, 194
- Расин Л. 274, 381
- Растрелли В.В. 422
- Рафаэль Санти 340, 244
- Рени Г. 340
- Ричардсон С. 40
- Робеспьер М. 524
- Рожков Н.А. 468
- Розанов В.В. 47, 48, 50, 202,  
248, 351, 352, 361, 365—369,  
372, 373, 390, 444, 445, 467,  
469, 479, 481
- Розанов И.Н. 107
- Розен Е.Ф. 330
- Романов К.К. (К.Р.), вел. кн.  
524
- Романовы (царская династия)  
223
- Ротшильды, братья 321
- Ружмон Д. де (Rougemont de  
D.) 33, 38
- Руссо Ж.-Ж. 37, 38, 40
- Рылеев К.Ф. 329
- Рысс Е. 476
- Саводник В.Ф. 107
- Садофьев И.И. 454, 481
- Сакович А. 420, 467
- Сакулин П.Н. 199
- Санников Г.А. 467, 475
- Саути Р. 134
- Саянов В.М. 460, 464
- Сведенборг Э. 137
- Святополк-Мирский Д.П. 495,  
496
- Северянин И. (Лотарев И.В.)  
353, 373—375, 417
- Сегаль И. 476
- Сезанн П. 470
- Сен-Жюст Л. 534
- Сенковский О.Н. 292
- Сен-Мартен Л.-К. де 107, 120,  
198, 200, 294
- Сен-Симон К.-А. 185
- Серман И.З. 28, 161, 182, 268,  
360, 417, 437
- Сидоров Н.П. 107
- Сидоровский Иоанн (И.И.),  
свящ. 198
- Сидур 497
- Синявский А.Д. (Абрам Терц)  
180, 351, 353
- Сиповский В.В. 107, 118, 198,  
207
- Сирин И. 345
- Скиталец (Петров) С.Г. 353,  
354, 355, 372, 375, 479
- Сковорода Г.С. (Skovogo-  
da H.S.) 117, 146—163, 165,  
166, 174, 182, 202, 204, 245
- Скотт В. 302, 318, 330
- Скрипиль М. 498
- Словацкий Ю. 359, 362, 376
- Слонимский А. 50
- Смирдин А.Ф. 34
- Смирнов И.П. 24, 349, 351
- Смирнова Е.А. 208
- Собел Р. (Sobel R.) 134, 139
- Собинов Л.В. 473
- Соколов А. 423
- Соколовская Т.О. 107, 108, 117

- Соколовский В.И. 122, 319, 320, 321  
Сократ 202, 203, 209, 216, 217  
Соллогуб В.А. 274  
Соловьев В.С. 371, 373  
Сологуб (Тетерников) Ф.К. 296, 354, 360, 399, 496  
Сомов О.М. 311—315, 326, 330, 331  
Срезневский И.И. 149  
Сталбергер Л. 349, 379, 398  
Сталин (Джугашвили) И.В. 417, 437, 440, 470, 518, 525—531  
Степанов А.П. 118  
Стерн Л. 168  
Столыпин А. 300  
Стриндберг А. 407  
Суворов А.В. 314  
Сумароков А.П. 431
- Талейран Ш.М. 518  
Тамара, царица 470  
Тарановский К. 352  
Тарасов Е.М. 356  
Тарле Е.В. 518  
Тастевен Г.Э. 346, 347, 351, 407, 416, 421, 485  
Тереза, св. 37  
Тибулл Альбий 45  
Тик Л. 120  
Тимофеев А.В. 122, 187, 190, 192  
Тит, имп. 521  
Титов В.П. 289, 322  
Тихонов Н.С. 507  
Толстая Е.Д. 5, 319, 481, 494  
Толстой Л.Н. 369, 416, 444, 445  
Толстой Я.Н. 261  
Томашевский Б.В. 6, 17, 20  
Томашевский Ю. 525  
Топоров В.Н. 18, 22, 287
- Торчинов Е.А. 299  
Трахтенберг Дж. 308, 316  
Тредиаковский В.К. 220, 409, 420, 428, 441  
Тренин В. 351, 369, 373, 422  
Третьяков С.М. 373  
Триоле Э. 450  
Троцкий И. 518  
Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 350, 372, 423, 437, 440, 443, 452, 472, 473, 477, 479, 487, 488, 489, 490, 492  
Трошинский Д.П. 131, 153  
Тургенев И.С. 265, 319, 366, 367, 470  
Тынянов Ю.Н. 47, 161, 248, 348, 349, 352, 372, 428, 479, 488, 489, 490, 491, 495, 497  
Тютчев Ф.И. 274, 287, 429
- Уитмен У. 399, 410  
Ульянов А.И. 499, 500  
Ульянов Д.И. 507, 508, 509  
Ульянов И.Н. 499  
Ульянов Н. 164, 177  
Ульянова О.Д. 508  
Урсула, св. 343  
Усок И.Е. 138  
Успенский Б.А. 224, 389, 404, 423, 429, 431  
Ушаков В.А. 187  
Уэллс Г.Дж. 370, 422
- Фангер Д. (Fanger D.) 164  
Федоров Н.Ф. 346, 408, 459, 494  
Федотов Г.П. 18  
Фейнберг И. 20  
Фельдман Д.М. 512  
Фенслон Ф. Де Салиньяк де ла Мотт 294  
Феокрит 26



- Фет (Шеншин) А.А. 66, 478  
 Филарет (Дроздов В.М.), митр. 43  
 Филипп, св. 343  
 Филиппченко И. 353, 355, 399, 454, 467  
 Филон Александрийский 245  
 Фихте И.Г. 490  
 Флейшман Л. 452, 496  
 Флоровский Г.В., прот. 304  
 Фома Кемпийский, блж. 31, 39, 44  
 Фомичева С.А. 255  
 Фонвизин Д.И. 128, 129, 266  
 Фотий (Спасский П.Н.), архим. 306  
 Франс А. 365, 517  
 Фридрих К.-Д. 213  
 Фризман А.Г. 282  
 Фуке де ла Мотт Ф. 122, 137
- Хагемайстер М. (Hagemeister М.) 346, 467, 468, 494  
 Хан А. 349  
 Хансен-Лёве О. (Hansen-Löve А.) 260, 349, 354  
 Харджиев Н.И. 351, 360, 369, 371, 373, 378, 398, 422, 520  
 Хвостов Д.И. 477  
 Херасков М.М. 107, 110, 114, 115, 116, 207, 377, 479  
 Хиждеу А. 149  
 Хинчук Л.М. 503  
 Хипписли А. (Hippisley А.) 155, 195  
 Хлебников В.В. 349, 393, 415, 422, 454, 466, 472, 492, 496  
 Ховин В.Р. 366, 372  
 Ходасевич В.Ф. 8, 352, 414, 435, 451, 482, 496
- Цвейг С. 517
- Цветаева М.И. 496  
 Цезарь Юлий 133, 134, 520  
 Цехновицер О. 498, 501  
 Цивьян Ю.Г. 161  
 Цицерон 133
- Чаадаев П.Я. 225, 231, 492  
 Чарткова Е.Г. 80  
 Черемнов А. 353, 354, 376  
 Черемшанова О. 422  
 Чернышевский Н.Г. 335—342, 346  
 Чехов А.П. 315, 319, 361, 368  
 Чижевский Д.И. (Tschizewskij Д.) 31, 106, 109, 117, 146, 147, 148, 149, 160, 162, 165, 171, 184, 194, 204, 239, 304, 306  
 Чуев Ф. 507  
 Чуковская Л.К. 526, 527  
 Чуковский К.И. 346, 352, 372, 396, 399, 410, 443, 526
- Шабельская Е.А. 300  
 Шамардина С. 451  
 Шамбинаго С.К. 134, 197  
 Шапиро Г. 153  
 Шапирштейн-Лерс Я.Е. (Эльсберг Я.) 356, 368  
 Шаргородский С. 472, 476  
 Шатобриан Ф.Р. 267, 268  
 Шаховской А.А. 303, 323—327, 329  
 Шевырев С.П. 31, 34, 35, 36, 42, 138, 201, 208, 211, 215, 225, 257, 258, 262, 263, 274, 287, 341, 502  
 Шеллинг Ф.В. 48, 120, 121, 122, 137, 138, 139, 140, 199, 200, 287  
 Шекспир У. 35, 66, 263, 318, 329

- Шенгели Г. 347, 348, 349, 352, 370, 390, 397, 399, 415, 443, 489, 490
- Шёнман А.Э. 469
- Шенье А. 293
- Шервуд И. (Дж.) 518
- Шершеневич В.Г. 407, 443, 473
- Шиллер Ф. 199, 339, 341, 388
- Ширинский-Шихматов П.А. 274
- Ширинский-Шихматов С.А. 226, 233, 436, 447, 478
- Шихматов — см. Ширинский-Шихматов С.А.
- Шишков А.С. 306, 323
- Шкловский В.Б. 469, 492, 496, 497
- Шкулев Ф.С. 353
- Шлегель Ф. 493
- Шмид В. 188
- Шмит 314
- Шопен Ф. 363, 364
- Шопенгауэр А. 364
- Шпет Г.Г. 146, 201, 492, 493
- Шпренгер Я. 518
- Шрепфер И.Г. 110
- Штейнберг А.А. 66, 70, 75
- Штиллинг Г. — см. Юнг-Штиллинг Г.
- Штирнер М. 352, 356, 448, 449
- Шуберт Г. 287
- Шумихин С.В. 473
- Щербатов М.М. 118
- Эйзенштейн С.М. 460
- Эйхенбаум Б.М. 50, 85, 86, 89, 90, 101, 102, 103, 372, 479, 491
- Эккартсгаузен К. 111, 112, 114, 120, 200, 206, 214, 234
- Элиаде М. 462
- Эренбург И.Г. 369, 418
- Эткинд А.М. 304, 306
- Юлиан, св. 343
- Юнг (Янг) Э. 26, 29, 288, 293
- Юнг-Штиллинг И.Г. 106, 111, 304, 305—307, 321, 325
- Юрьев К. 473
- Юшкевич П.С. 356
- Языков Н.М. 244, 269
- Якобсон Р.О. (Jakobson R.) 7, 8, 10, 21, 346, 347, 349, 350, 356, 360, 383, 384, 389, 390, 400, 412, 414, 430, 442, 445, 464, 469, 470, 476, 484, 487—497
- Якубович П.Ф. 354, 419
- Якубовский Г.В. 453
- Ямвлих 254
- Янгфельдт Б. (Jangfeldt B.) 351, 378, 412, 413, 414, 469
- Ярославский А. 467, 468
- Ястребцов И.М. 321, 322
- Baehr S.L. 336, 338
- Belgion M. 33
- Bernheimer Ch.C. 161, 162
- Billington J. 199
- Bird T. 146
- Boehme J. 138
- Boratynsky (Baratynskij) 138, 199
- Çala A. 307
- Goethe J.-W. 121
- Gogol N. 66, 90, 106, 121, 146, 147, 155, 163, 164, 165, 166, 191, 194, 197, 219, 228, 235, 249, 307
- Gregg R. 180
- David Z.V. 138
- Dostoevskij F. 106, 121, 147, 165, 219

- Driessen F.C. 90, 93, 136, 139, 159, 194, 249  
Dundes A. 315  
Fanger D. 164  
Fedorov N. 346, 494  
Finlay J.F. 136  
Fleishman L. 353  
Fusso S. 197  
Hagemeister M. 346, 467, 468, 494  
Hansen-Löve A. 260, 354  
Hasan-Rokem G. 315  
Hippisley A. 155, 307  
Jakobson R. 8  
Jangfeldt B. 412, 413  
Jonas H. 112, 113, 115, 126, 148, 205  
Karlinsky S. 122, 130  
Keil R.-D. 163, 166  
Kleberg L. 428, 430, 445, 509  
Krupskaya N. 507  
Lenin V. 507, 509  
Leschnitzer A. 315  
Little T.E. 235  
Maccoby H. 315  
Maguire R.A. 443  
Majakovskij V. (Majakovski W.) 346, 349, 412, 413, 415, 425, 428, 449, 450, 464, 469, 482, 509  
Mann J. 257, 270  
Marshall R. 146  
Mason E.C. 121  
McNeal R.H. 507  
Meyer P. 141, 197, 228  
Monnier H. 187  
Moyle N. 143  
Nabokov V. 37, 67  
Nilsson N.A. 412, 413  
Pascal P. 106  
Paulus 163, 166  
Plato 228  
Pomorska K. 346, 354  
Pratt S. 138, 199  
Pushkin A. 8, 37  
Rancour-Laferriere D. 109, 130, 156, 178  
Rougemont D. de 33, 112  
Rougle Ch. 415  
Schillinger J. 191  
Scholem G. 299  
Schreier H. 106  
Setchkarev V. 66  
Shapiro-Korten I. 352  
Skovoroda (Skovoroda) H.S. 146, 147  
Sobel R. 134, 139  
Spieker S. 219  
Tiutchev F. 199  
Tolstoj L. 106, 121, 147, 165, 219  
Trachtenberg J. 308, 309  
Tschizewskij D. 106, 117, 121, 146, 147, 165, 219  
Turgenev I. 106, 121, 147, 165, 219  
Van der Eng J. 354  
Weber J.-P. 164  
Weiskopf M. 146, 228  
Woroszycki W. 449, 464  
Zeldin J. 106, 109, 197, 214

## Указатель библейских и мифологических персонажей

- Аарон 420  
Авель 302, 303, 387, 406  
Авраам 323  
Агасфер 315  
Адам 107, 117, 224, 303, 408,  
409, 410, 436, 463  
Адам Кадмон 29  
Аман 309, 320, 321, 331  
Амур 45, 446  
Андрей, ап. 178  
Антихрист 394, 483  
Аполлон 23, 269  
Ариман 443  
Астарта 365  
Астрея 336, 341  
Афина 232  
Афродита 296, 341
- Ваал 355  
Венера 45, 285, 293,
- Гаммония 378  
Гармония 286  
Гермес 129  
Гефест 355
- Давид 166, 303  
Диана 367  
Дионис 398  
Дракула 475
- Ева 117, 303, 410, 436, 439
- Зевс 18, 46, 201, 232, 240, 423,  
450  
Зерван 443
- Иаков 166, 312, 329  
Иезекииль 408  
Измаил 324  
Илья-Муромец 224  
Илья Пророк 23  
Иоанн Богослов 392, 467  
Иоанн Предтеча (Креститель)  
108, 118  
Иоасаф, царевич, св. 229, 465  
Иов 166, 396, 423  
Иосиф Обручник 170  
Иосиф Прекрасный 127, 128,  
129, 130, 302, 303, 312  
Иродиада (Пентефрия) 127,  
128, 129 143, 144  
Исаак 166, 302  
Исав 329  
Исайя 372, 393, 409, 421, 433  
Иуда 308, 311, 312, 313, 409
- Каин 303, 387, 388, 406, 409,  
418  
Киприда 293  
Кронос (Хронос, Сатурн) 386,  
408, 442, 443, 445, 446, 484

- Левиафан 485  
Леда 46
- Мардохай (Мордехай) 308, 320  
Мафусаил 442  
Медуза Горгона 15  
Минерва 108, 341  
Моисей 118, 126, 127, 232, 420,  
422, 434, 444
- Ной 420, 434
- Ормузд 443  
Орфей 425
- Павел ап. (Paulus) 43, 141, 148,  
151, 152, 160, 166, 167, 168,  
171, 174, 183, 189, 302, 437,  
448
- Перун 15, 16, 18  
Петр ап. 109, 160, 178, 179, 180,  
482
- Пигмалион 436  
Пифон 23  
Понтий Пилат 374, 448, 521,  
522  
Потифар 128
- Прозерпина 45  
Прометей 355, 453  
Психея 49, 54, 62, 63, 78, 101,  
304, 446
- Самсон 303  
Сатана (Люцифер, Вельзевул,  
дьявол) 40, 99, 115, 117, 180,  
181, 285, 297, 316, 391, 394,  
395, 403, 418, 419, 475, 523,  
524
- Сива (Шива) 369  
Соломон 118, 303, 308  
София (Премудрость) 107, 108,  
112, 113, 114, 115, 116, 200,  
201, 214, 285, 286, 287, 289,  
290, 291, 296, 298, 299, 336,  
341, 365
- Харон 468
- Цирцея 296
- Эсфирь 318, 319, 320, 331  
Эфир 291
- Юдифь 318

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора .....	5
-----------------	---

### ПУТИ ПАЛОМНИКОВ

Вещий Олег и Медный всадник .....	6
«Вот эвхаристия другая...» Религиозная эротика в творчестве Пушкина .....	25
Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) .....	47
Путь паломника: Гоголь как масонский писатель .....	106
Путешествие в Египет: опыт истолкования гоголевского «Вия» .....	120
Гоголь и Скворода: проблема «внешнего человека» .....	146
Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя .....	164
Материал и покрой гоголевской «Шинели» .....	186
Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь .....	197
Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах» .....	219
Время и вечность в поэтике Гоголя .....	234
«Зачем так звучно он поет?» Гоголь и Белинский в борьбе с Пушкиным .....	255
Зигзаги «торгового направления». Мысль Боратынского, просвещение Вяземского и недоносок Полевого .....	272
Олива мира: смерть-художница в поэзии Боратынского .....	281
Семья без уроды. Образ еврея в литературе русского романтизма .....	300
«Солнцев дом» Веры Павловны .....	335

### ВО ВЕСЬ ЛОГОС

Во весь логос: религия Маяковского .....	343
Источники .....	343
Массовый фон .....	353
Пшибышевский .....	357

Розанов .....	365
«Синяя птица» Метерлинка .....	369
Об интертекстуальном слое «Облака в штанах» .....	370
Отказ от рода .....	379
Детоубийство .....	383
Рождающий и убиваемый Хронос .....	385
Добро и зло .....	387
Космический двойник .....	388
Пришедший сам .....	392
Богодьявол .....	394
Эрос .....	396
Разрушитель, Протей, Демиург .....	398
В поисках человека .....	401
Сюжеты дооктябрьских поэм .....	402
Переход к большевизму .....	412
Партия и Ленин .....	428
Новый Хронос .....	442
Заключительный апофеоз .....	446
Процесс причащения .....	448
Шаманизм .....	451
Небесная корова коммунизма .....	453
Крохотное небо .....	459
Путь в «загробь» .....	465
Маяковский глазами Якобсона .....	487
«Машинистка Лизочка Каплан»: Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Юрия Олеши .....	498
Морфология страха .....	511
Черный плащ с красным подбоем: Булгаков и Загоскин .....	520
«Один прекрасный грузин»: Сталин как персонаж Зощенко .....	525

#### НА ОБОРОТЕ

Прекрасная Елиза .....	533
Сколопендра .....	538
Страшная ночь, или Экзекутор .....	544
Указатель имен .....	552
Указатель библейских и мифологических персонажей .....	565

*Михаил Вайскопф*  
**ПТИЦА ТРОЙКА И КОЛЕСНИЦА ДУШИ**  
**Работы 1978—2003 годов**

Дизайнер серии  
*Н. Пескова*  
*Художник*  
*Д. Балабуха*  
Редакторы  
*А. Ранчин, К Бурмистров*  
Корректор  
*Э. Корчагина*  
Компьютерная верстка  
*С. Пчелинцев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:  
129626, Москва, И-626, а/я 55  
Тел.: (095) 976-47-88  
факс: 977-08-28  
e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60x90/16  
Бумага офсетная № 1  
Печ. л. 36. Заказ № 2031  
Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ОАО "Чебоксарская типография № 1"  
428019, Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15