МИФ — ФОЛЬКЛОР — ЛИТЕРАТУРА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

МИФ — ФОЛЬКЛОР — ЛИТЕРАТУРА

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1978

Редакционная коллегия:

член-корреспондент АН СССР *В. Г. Базанов* (ответственный редактор),
доктор филологических наук *А. М. Панченко*,
кандидат филологических наук *И. П. Смирнов*

М $\frac{70202\text{-}588}{042\,(02)\,78}$ 382-78

© Издательство «Наука», 1978 г.

В. И. Еремина

МИФ И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

(к вопросу об исторических основах песенных превращений)

Символическая теория мифа, широко распространенная в начале XX в., утверждала, что миф (в своей основе) и поэтическое творчество тождественны, а отдельное мифологическое представление самым тесным образом соприкасается с поэтическими формами.

Основные положения символического толкования мифа признавались главой психологической школы В. Вундтом бесспорными.[1] «Нельзя <...> сомневаться, — пишет В. Вундт, — в тесной связи между поэзией и мифом, равно как и в том, что для самого мифотворческого сознания его творения не просто поэтические выдумки, но реальность».[2]

Самые разные мифологические теории объединяло признание «оживляющей силы мифа». Вопрос же о том, откуда это необыкновенное свойство мифического мышления проистекает, впервые был не только поставлен, но и своеобразно решен Вундтом. Ему принадлежит теория мифологической апперцепции, восходящая к его же теории фантазии. В работе «Фантазия как основа искусства» Вундт стремился объяснить поэтический образ из мифического мышления, так как «миф принимает за действительность то, что в поэзии признается лишь за простую игру воображения», а действительность везде и всюду предшествует «игре с ее характером подражания».[3] Мифологическая фантазия не представля-

---

[1] Wundt W. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte, Bd 2, Th. 1. Mythus und Religion. Leipzig, 1905.

[2] Цит. по: Вундт В. Миф и религия. Пер. с изд. 2-го. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. СПб., 1913, с. 21.

[3] Вундт В. Фантазия как основа искусства. Пер. Л. А. Зандера. СПб., 1914, с. 2. — Эта работа, изданная в русском переводе как самостоя-

лась В. Вундту резко отличающейся от фантазии вообще. Единственной своеобразной ее чертой он считал усиленное «проецирование чувств, аффектов и волевых стремлений в объекты», отчего эти объекты и начинают казаться оживленными существами. Иначе говоря, мифологическое оживление было признано Вундтом «повышенной степенью всех тех процессов, которые при описании эстетического действия обыкновенно называются „чувствованием“».[4] И эстетическое «чувствование», и мифологическое оживление Вунд рассматривает как «модификации более общей функции постижения объекта», которую он и называет апперцепцией. Вундт показывает, что оживляющая, или мифологическая, апперцепция не является специфической, подчиненной своим собственным законам, формой апперцепции, она представляет лишь «особую, возникающую при определенных условиях усиления аффекта, форму апперцепции вообще».[5] Оживляющая апперцепция имеет место только тогда, когда тот или иной объект способен вызвать наиболее сильные аффекты. Благодаря усилению чувства, особому «возвышению оживляющей апперцепции» «мифологический предмет становится личным существом, не просто отражающим мгновенную или периодически повторяющуюся при одном и том же впечатлении эмоцию, но соединяющим в себе ряд постоянных свойств, подобных тем, которые находит у себя или у себе подобных апперципирующий субъект».[6]

По мнению Вундта, оживляющее свойство мифа не исчезнет вместе с исчезновением мифического мышления как господствующего; в сильно ослабленном виде оно будет жить в любом эстетическом действии (в форме олицетворения). Вундт и его последователи — Г. Вернер,[7] Р. Мюллер-Фрейенфельс[8] и другие — отождествляли, таким образом, закономерности искусства с законами развития человеческого духа, с законами психологическими.

В конце XIX—начале XX в. интерес к вопросам поэтики был всеобщим и разносторонним. Этнологические исследования культуры и искусства народов, находившихся в то время на примитивной ступени развития, оказали влияние на постановку проблем происхождения искусства и более частных вопросов генезиса и развития отдельных стилистических категорий. Строились всевозможные гипотезы о дальнейших модификациях тех или иных художественных представлений.

тельная, представляет собой первую главу указанной в сноске 1 книги В. Вундта.

[4] Вундт В. Миф и религия, с. 44.

[5] Там же, с. 46.

[6] Там же, с. 45.

[7] Werner H. Die Ursprünge der Metapher. Leipzig, 1919.

[8] Müller-Freienfels H. Poetik. Leipzig, 1914.

«Первобытным» мышлением занимались в это время такие крупнейшие исследователи, как Э. Тайлор,[9] Дж. Фрейзер,[10] В. Вундт и многие другие. Направления их исследований были различны, выводы не сходны, но тем не менее их роднило между собой понимание психики «естественного» человека как очень примитивной, но в основе своей аналогичной современной. Иначе подошли к изучению «первобытного» мышления К. Прейс, Э. Кассирер и Л. Леви-Брюль.[11] Они доказывали, что мышление «первобытных» людей осуществлялось особым, только ему присущим способом. Этот особый, свойственный «первобытному» сознанию способ «дологического» (по определению К. Прейса) мышления был назван Леви-Брюлем пралогическим. Специфику «дологического» мышления стремился раскрыть также Э. Кассирер. Он создал законченную систему, «философию символических форм», где образ, миф и язык рассматривались под единым углом зрения. Символические формы, являющиеся, по Кассиреру, врожденными и неизменными, всецело определяют собой мифологическое мировосприятие как особую область «дологического сознания».[12]

В 60-е годы XX в. с весьма обоснованной критикой теории Леви-Брюля выступил французский этнолог К. Леви-Стросс. Леви-Стросс явился «создателем структурной антропологии на основе прививки методов структурной лингвистики французской социологической школе (Дюркгейм, Леви-Брюль, Мосс, Блондель), из недр которой он сам вышел».[13] Леви-Стросс пошел значительно дальше своих предшественников в понимании своеобразия «первобытного» сознания. В противоположность Леви-Брюлю он рассматривал «первобытное» мышление как мышление логически ориентированное, способное к классификации и анализу. Применение структурного метода исследования дало ему возможность описать «продуктивное функционирование логических механизмов „первобытного“ мышления, которое в интерпретации Леви-Брюля оказалось практически беспомощным».[14] В статье «Структура мифа», написанной в 1955 г., Леви-Стросс доказывал, что никакой специфической логики для мышления народов, находящихся на примитивной стадии развития, не существует.[15]

---

[9] Tylor E. B. Primitive culture: research into the development of mythology, philosophie, religion, art and custom, vol. 1—2. London, 1871.

[10] Frazer D. The Golden Bough, vol. 1—3. London, 1900.

[11] Preuss K. Th. 1) Religionen der Naturvölker. — Archiv für religionswissenschaft, 1904, Bd 7, S. 232—263; 2) Religion und Mythologie der Uitoto, Bd 1—2. Göttingen, 1921—1923; Lévy-Bruhl L. 1) Les fonctions mentales dans les sociétés inférieurs. Paris, 1910; 2) La mentalité primitive. Paris, 1922.

[12] Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Jena, 1934.

[13] Мелетинский Е. Клод Леви-Стросс. Только этнология? — Вопр. лит., 1971, № 4, с. 116.

[14] Там же, с. 117.

[15] Иначе, чем у Леви-Стросса, процесс собственно логических операций на уровне мифологической формы мышления рассматривается в работах М. Лифшица и Ф. Кессиди (Кессиди Ф. От мифа к логосу (ста-

В конце своей жизни и сам Леви-Брюль отказался от предположения, что наряду с логическим существовало и дологическое, или «магическое», мышление. Однако эта мысль, прозвучавшая в «Записных книжках» Леви-Брюля, в его научных трудах развития не получила.

Теоретическому анализу логики мифа посвящена специальная небольшая работа Леви-Стросса «Примитивное мышление»,[16] которая может рассматриваться как введение к его основному четырехтомному исследованию мифологии южноамериканских индейцев, названному «Мифологичные».

Многочисленные этнографические данные о первобытном обществе и первобытной культуре создали почву и для плодотворных изучений исторических основ народной поэзии. Открытия в области этнографии и этнологии привели таких разных по направлениям и методам исследования ученых, как Вундт, Вернер, Прейс, Кассирер, Леви-Брюль, А. Н. Веселовский, Леви-Стросс и многих других, к общему заключению, что поэзия в «преддверии истории» соприкасается с началами языка и мифа. «И в формальном и в содержательном отношении, — писал А. Н. Веселовский, — поэзия продолжает собою, на почве уже определившихся исторических отношений, деятельность мифа, как миф явился развитием слова».[17]

Этот вывод А. Н. Веселовского и будет служить нам отправной точкой при выяснении свойственных мифологическому способу мышления особенностей, которые затем найдут свое отражение в народной поэзии.

Мифическое мышление определяется единством духовного и природного, отсюда его основа — закон тождества. Мифическое сознание проходит в своем развитии по крайней мере две основные стадии: для первой характерно полное тождество духовного и природного, для второй — разрушение этого тождества, связанное с выделением человеческого из природного окружения.

Единство природного мира выражается на начальной ступени мифического мышления в отсутствии четкой дифференциации между живым и неживым. Очевидно, именно эта ассоциация названных представлений и определяет собой основополагающий для мифического сознания принцип анимизма.

Можно привести множество примеров, иллюстрирующих это положение. Антропологический миф «Первые люди», скажем, рассказывает о происхождении людей из бамбука,[18] в мифе «Люди из кокосовой пальмы» (о-в Новая Британия) первопред-

новление греческой философии). М., 1972, с. 42 и след.; Лифшиц М. Критические заметки к современной теории мифа. — Вопр. философии, 1973, № 8, с. 143—149).

[16] Lévi-Strauss C. La pensée sauvage. Paris, 1962.

[17] Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. Публ. В. М. Жирмунского. — Рус. лит., 1959, № 3, с. 103.

[18] Сказки и мифы Океании. М., 1970, с. 48 (далее при цитировании этого издания страницы приводятся в тексте статьи).

ками людей оказываются орехи (с. 99). Интересно также объяснение рождения Квата — одного из самых популярных культурных героев на океанийских островах Банкс. В одноименном мифе говорится, что «у Квата не было отца, но была мать. Она была камнем на дороге. Камень раскололся, и из него вышел Кват» (с. 151). Ряд этиологических по своей природе мифов Океании объясняет происхождение кенгуру из костей великана Мингуя (миф «Копье Арамемба» — с. 60), а крокодила — из обычной деревянной лодки (миф «Деревянный крокодил» — с. 61). Воткнутое в землю перо казуара оборачивается в мифе «Виобари, который побывал в стране мертвых» «настоящим живым казуаром» (с. 67) и т. д. Представление о единстве природного мира чаще всего связано в мифе, как уже можно было видеть, с его этиологической функцией. Однако более показателен как раз тот случай, когда объяснительная функция отсутствует и данная форма сознания выступает уже как бы в «чистом» виде. Миф «Жена-тамате», записанный на островах Банкс (с. 160), показывает, что живой и мертвый, поскольку последний в мифе способен выполнять функцию живого, — понятия, совершенно однозначные для ранних форм сознания. В указанном мифе юноша женится на девушке-тамате, т. е. на душе умершего человека. Когда дядя юноши (тоже дух) предлагает ему в жены девушку-тамате, у юноши возникает только один вопрос, согласится ли она. Согласия девушки-духа оказалось вполне достаточно для того, чтобы выбор «дяди» был безоговорочно принят.[19]

Это полное тождество живого и мертвого на ранней стадии мифического сознания приводит к представлению о вечности мира. Ничто не исчезает бесследно. Смерть — лишь возврат к исходному положению. Смерть — та же жизнь, но в ином обличии. Очень показателен в этом отношении австралийский миф «Бора Байаме». Племена только собрались на священную церемонию бора, как в стойбище вошла вдова Миллин-дулу-нубба. Она пришла к месту сбора позже других, измученная, умирающая, потеряв по дороге всех своих детей, которые умерли от жажды. О ней и ее детях не подумали члены рода — они ушли вперед, оставив ее с детьми догонять их. Подходя к очередному источнику, вдова и ее дети всякий раз находили его осушенным. «Вы сюда спешили, вы здесь и останетесь, — закричала вдова, — превратитесь в деревья». Она упала мертвой. «Роды, которые стояли по краю круга и на которые указала ее рука, превратились в деревья. Здесь они стоят и поныне. Роды, стоявшие сзади,

[19] Более поздняя ступень сознания, которая тоже находит свое отражение в мифе, отвергает единство живого и неживого. Так, в океанийском мифе «Посещение страны мертвых» человек, отправившийся за своей женой в царство мертвых, чувствует себя там чужим. Жена-дух, обернувшись журавлем, отводит его назад в родную деревню (с. 50—51). Заметим, что жена-тамате не была оборотнем, она не меняла ни своего облика, ни своей сущности.

превратились в птиц и животных, которыми они были раньше: лающие Мази — в собак, Байимул — в черных лебедей, Ван — в воронов».[20]

В другом австралийском мифе «Трясогузка и радуга» женщина после своей смерти превращается в трясогузку. Это посмертное превращение именно в трясогузку объясняется в мифе тем, что жалобный крик женщины (отсюда и ее имя Дирири) в минуты страха напоминал крик этой птицы.

На древнем представлении о единстве природы основаны мифы, в которых совершаются перевоплощения без какой-либо определенной цели. Чрезмерная усталость в космогонических и тотемических мифах оказывается часто единственной причиной, определяющей превращение живого в неживое. В подобных метаморфозах уже не предполагается непременный возврат к своему исходному состоянию. Просто, когда нет больше сил двигаться, мифологический герой предпочитает стать камнем, чтобы оказаться в состоянии полного покоя. Е. М. Мелетинский показывает, что «тотемические мифы аранда и лоритья строятся почти все по одной схеме: тотемные предки в одиночку или группой возвращаются на свою родину — на север (реже на запад). Подробно перечисляются пройденные места, поиски пищи, трапезы... Недалеко от родины, на севере, часто происходит встреча с местными „вечными людьми“ того же тотема. Достигнув цели, странствующие герои уходят в нору, пещеру, источник, под землю, превратившись в скалы, деревья, чуринги. Причиной этого часто выставляется усталость».[21] По той же причине в космогоническом мифе сахалинских нивхов уже не сам герой, а его помощник превращается в камень. Происхождение рельефа земли нивхи представляли следующим образом: хозяин моря («морской гиляк») «приехал однажды на Сахалин на олене, и там, где шел по Сахалину олень, образовались реки, от ударов прута — протоки. На реке Лярво олень пал от усталости и превратился в белый камень».[22]

Мифы отразили также представление о перевоплощениях, основной причиной которых является стремление заменить по функции неживой предмет. В одном из мифов Океании «Как Тигаро сделал море» речь идет о тех «давних временах», когда «море было совсем маленькое, как обычный пруд» (с. 133). Камни огораживали этот пруд. Однажды один из камней сдвинулся с места, и вода хлынула наружу. Старая женщина легла на землю, пытаясь остановить поток. Она хотела заменить собою камень и стала им.

---

[20] Мифы и сказки Австралии, собранные К. Лангло-Паркер. М., 1965, с. 44.

[21] Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 162.

[22] Крайнович Е. А. Очерк космогонических представлений гиляков острова Сахалина. — Этнография, 1928, № 1, с. 89.

На начальной стадии мифического сознания внутри живой природы не представляется еще возможным провести четкую грань между человеком и животным. «В зачине мифов некоторых племен, — отмечает Е. М. Мелетинский, — можно порой встретить такую форму: „это было в то время, когда звери еще были людьми“».[23] Отсутствие в сознании определенной дифференциации между человеком и животным, представление о «двойной» природе человека приводят подчас к крайней неопределенности, вернее, к зооантропоморфному облику героя мифа. Это относится прежде всего к тотемным мифам, в которых действуют тотемные предки — создатели одновременно и какой-нибудь определенной породы животных, и человеческой группы, для которой тот или иной вид животных является тотемом. Изменение облика героя в подобных мифах не может еще считаться подлинным превращением — это лишь путь к тому, что впоследствии примет форму целевой, как правило, метаморфозы. В сказке же целевое превращение станет одним из основных ее жанрообразующих признаков. В тотемных мифах невозможно говорить о превращении в собственном смысле этого слова, поскольку герой мифа может выступать равно закономерно то в облике человека, то в облике животного. Очень интересен в этом отношении рассказ мифологического характера «Солдэй Каха»,[24] в котором говорится о том, как некий юноша по имени Солда стал другом человека из орды чаек. Однажды Солда и человек-чайка долго работали вместе — невод тянули. Стоило, однако, воронам и лебедям взлететь, как человек-чайка, глядя на них, начал махать руками и тоже взлетел. Спустя некоторое время Солда увидел своего друга чайку уже в другом, птичьем, облике, хотя никакого видимого превращения не произошло. Удивился Солда: «Прежде она как человек была, а теперь стала как лабаз, стала в общем как птица». Зашли в чум. «Чайка, где сидела раньше, там и села, но не так как прежде, по-человечьи, а будто висит на двух ногах».[25] Облик изменился, но чайка по-прежнему в поведении своем сохраняет человеческие черты. С. Ю. Неклюдов нашел объяснение этим своеобразным «перевоплощениям» персонажей «двойной» природы; по его мнению, они способны выступать в своей «животной или человеческой ипостаси главным образом в зависимости от функционирования в данном эпизоде».[26] Еще более отчетливо, чем в мифе энцев, двойственность облика человека-птицы проявляется в австралийском мифе «Муллиан-га — утренняя звезда» (с. 72). Муллиан-сокол, как объясняет миф, жил отдельно от лю-

[23] Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства, с. 161.

[24] Мифологические сказки и исторические предания энцев. М., 1961, с. 43, 44.

[25] Там же, с. 43—44.

[26] Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в доли-тературном повествовательном искусстве. — В кн.: Ранние формы искусства, с. 194.

дей, потому что был людоедом (но не потому, что был соколом, а не человеком!). Муллиан-сокол летал как птица, построил себе дом на эвкалипте, и в то же самое время у него были руки как у человека и он брал с собой копье, когда шел на охоту.

Приведенные примеры, свидетельствующие о неоднозначном понимании природы человека, характерном для ранней формы мифического сознания, не единичны. Они достаточно широко встречаются в мифах разных народов.

Второй, более поздней ступени мифического мышления свойственна вера в превращения целевые, совершаемые с участием активного сознания. Именно от них и протянется прямая нить к сказочным перевоплощениям.

Психологической гранью между «бессознательными» трансформациями героев и превращениями целевыми могут служить метаморфозы космогонических мифов, где непредставимое в силу превращения получает видимый, осязаемый облик. Так, в мифе, записанном на юге Западного Ириана (с. 55), повествуется о том, что бездна произвела на свет сына, который превратился в морского дему, т. е. в зооантропоморфное тотемическое существо без определенного облика. Дема, в свою очередь, получает способность с одинаковой легкостью оборачиваться и человеком и животным. В мифе «Ганвивирис» (с. 164) Ро Сом, сверхъестественное мифическое существо, дающее людям богатство, принимает облик женщины, когда возникает необходимость помочь мальчику-сироте. Отец молний, как об этом рассказывается в океанийском мифе «Оружие громовника», «живет за небесным сводом, и, чтобы спуститься на землю, деме всякий раз приходится проламывать его. При этом раздается громкий гул, и тогда люди говорят, что гремит гром» (с. 58). Отец молний, спускаясь на землю, приобретает облик древнего старца.

Примеры подобных превращений немногочисленны в мифах. Гораздо чаще совершаются в мифах превращения, цель которых состоит в том, чтобы «объяснить» происхождение тех или иных явлений природы. Этот способ «объяснения» происхождения явлений живой и неживой природы сохранился только в рамках мифологического сознания, он никак не проявился в дальнейшем не только в народной песне, но даже и в сказке. Случаи «объясняющих» превращений в этиологических по своей основной функции мифах разнообразны и многочисленны. Например, один из мифов Океании начинается словами: «Прежде казуар, как и другие птицы, мог летать. А теперь он только бегает. Вот почему это произошло» (с. 123). Далее следует подробный рассказ о том, как казуар потерял способность летать. Австралийский миф «Бора-кенгуру» (с. 99) «объясняет», почему кенгуру начал ходить на двух ногах, а не на четырех, как другие животные, и т. д. и т. п. Никакого превращения с точки зрения современного сознания в приведенных примерах нет, в то время как мифологическое сознание его всегда предполагает.

Представление о полном превращении в этиологических мифах основано, как правило, на сходстве: будь то внешнее сходство, близость функций или аналогия в поведении. Так, скажем, австралийский миф «Билба и Мейра» утверждает, что «Билба — мягкошерстная крыса дюн — когда-то был человеком и жил в одном стойбище со своим товарищем Мейрой — весенним ветром» (с. 93). Билба решил однажды покинуть своего товарища и присоединиться к людям своего рода. Разгневанный Мейра ураганом налетел на стойбище. Спасаясь, Билба вырыл яму в дюне и зарылся в нее, чтобы ураган его не унес. Ему было хорошо и безопасно в норе. С тех пор он там и остался жить, но уже в облике крысы.

Мифы утверждали, что страшная кара ждала всякого, кто осмеливался нарушить тотемные правила рода или проявить неуважение к ним. Одной из форм наказаний за подобные проступки было превращение человека в животное или неодушевленный предмет. Эти метаморфозы-наказания были связаны с верой в магию слова; они также сохранились только в пределах мифологического сознания. В австралийском мифе «Каменные лягушки» (с. 104), например, рассказывается, как две молоденькие сестры были превращены вируном в лягушек, а затем в камни за то, что они осмелились посмеяться над тотемом чужого племени. Чрезвычайно интересен в этой связи и другой австралийский миф «Бора Байаме». Во время церемонии, называемой бора, род Мази вел себя непочтительно по отношению к вирунам. Они говорили в то время, когда полагалось молчать. Вирун Байаме произнес: «Отныне никто из рода Мази не будет говорить как люди. Вы хотите шуметь <...> и не желаете понимать священных вещей. Пусть будет так! Вы и ваши потомки вечно будете шуметь. Но это не будет звук речи или смеха. Это будет лай и вой» (с. 40). Все свершилось, как предсказал вирун. Текст мифа не дает нам объяснений того, было или не было совершенно полное физическое превращение. Мы знаем только, что в глазах потомков рода Мази, поплатившихся за неуважение к «священным вещам» потерей человеческой речи, навсегда осталась тоска и мольба собак. Другой миф Океании рассказывает, как два брата убили этерари — мифическое существо, напоминающее своим внешним видом ящерицу. Один из братьев съел голову, другой хвост животного, и оба тотчас же изменили человеческий облик: у одного выросла голова, а у другого хвост этерари. Аналогичное превращение в наказание за несоблюдение правил тотема (в данном случае запрет использовать в пищу мясо священных животных) встречаем мы в мифе «Женщина и угорь» (Новые Гебриды). Мужчины, съевшие по куску угря, приобрели облик этого животного (с. 139).

Целая цепь бумеранговых превращений встречается в «Рассказе об угре» (о-в Вануа-Лава). Угорь, съев еду человека (батат), превратился в юношу. В момент опасности мальчик обли-

вает человека-угря водой, и он опять приобретает свой прежний облик. Слезы мальчика падают на убитого угря, и тот снова становится человеком (с. 178). Последний мотив встречается и в другом мифе этого же острова — в мифе «Молгон и Молвар», где юноша оживает тотчас же, как только слезы брата падают ему на грудь. Мотив «слезы, оживляющие мертвого», перейдет затем из мифа в сказку, трансформируясь и расширяясь до мотива поисков живой воды.

Превращение как результат наказания далеко не всегда связано в мифе только с нарушением тотемных запретов. Часто причиной потери человеческого облика оказывается нарушение этических правил рода. Этот вид мифологических превращений перейдет в более поздние формы сознания. Примером может служить один из мифов Океании, где дема Нгенге, имеющий человеческий облик, в наказание за то, что украл рыбу, превратился в баклана, в птицу, получившую название «рыбий вор» (с. 65). В другом аналогичном по функции мифе братья, замахнувшиеся на мать, тут же теряют человеческий облик — они становятся птицами (с. 130).

Представление о превращении, объясняющем происхождение какого-либо животного или растения, может не содержать в своей основе никакой аналогии, которая бы показала (скажем, как в случае с трясогузкой), почему, по какой цепи ассоциаций возникает то, а не иное толкование. Объяснение остается с точки зрения современного сознания мнимым и неассоциативным. Труднообъяснимым оказывается в австралийском мифе «Дождевая птица» обстоятельство, почему старуха людоедка сзывает собак динго для нападения на даенов тем же самым криком, что и птица перед дождем. А ведь, по-видимому, именно эта связь представлений легла в основу посмертного превращения старухи в дождевую птицу.

Миф принципиально этиологичен.[27] Этот момент так или иначе присутствует почти в любом виде мифологических превращений. Одной из функций превращения может быть в мифе превращение как спасение. Эта функция мифологических представлений без всяких видимых изменений перейдет в сказку, сохранится она, как мы увидим впоследствии, и в песне. В мифе «Утренняя женщина и вечерняя женщина» (с. 54) девушка,

---

[27] См.: Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства, с. 180; Валд Г. Метафора и миф. — Румын. лит., 1974, № 2, с. 124; см. также: Eliade M. Aspects du mythe. Paris, 1963, с. 25 et sqq. — Иная точка зрения принадлежит Ф. Х. Кессиди, который рассматривает объяснительную функцию мифа как свидетельство начала его «демифологизации». Познание, как утверждает исследователь, лишь «сопровождает миф, но не составляет его первичного ядра: сущность мифа не в объяснении, а в объективировании субъективных впечатлений и переживаний, при котором продукты воображения как результат этого объективирования принимаются за подлинные реальности внешнего мира» (Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу..., с. 300; см. также с. 39—41).

спасаясь от жертвенной смерти, превращается в звезду. Аналогичный мотив встречается и в австралийском мифе «Меа-мей — семь сестер» (с. 111), где сестры становятся звездами, спасаясь от мужа, похитившего их обманом. В мифе «Казуар» дема-казуар, скрываясь от преследования, прячется в болоте, а его «мать, обернувшись высоким тростником, со всех сторон прикрыла сына, чтобы никто не смог найти и убить его» (с. 63). Таким образом, вторая, более поздняя стадия в развитии мифического способа мышления предполагает только две причины метаморфоз, которые без существенных изменений перейдут из мифа не только в сказку, но и в балладу и в народную лирическую песню. Имеется в виду представление о превращении как следствии наказания за несоблюдение этических правил рода и превращении как единственном пути к спасению.

Сам способ мифологических превращений тоже сохранился в некоторых фольклорных жанрах. Бóльшая часть превращений в мифе совершается молниеносно и визуально неуловимо.[28] Это относится и к так называемым бесцельным трансформациям героя, которые предшествуют по времени собственно превращениям, и к более поздним целенаправленным превращениям мифа, которые находятся еще в непосредственной зависимости от магической силы слова.

Последний тип превращений может осуществляться в мифе и путем прямого подражания. Так, в мифе «Птицы-носороги», записанном в Западном Ириане, рассказывается о том, что ребенок, попавший каким-то образом на дерево, никак не мог спуститься с него, тогда «он прикрепил к своим рукам перья, превратился в птицу ряженку и улетел» (с. 64). В другом мифе Океании «О юноше, менявшем свою кожу» превращение осуществляется аналогичным образом: «Юноша заменил свои глаза птичьими и прицепил к носу клюв цапли. Теперь юноша уже не был человеком. Он стал птицей» (с. 93).

Способ превращения в мифе, подражательный по своей природе, может быть раскрыт с точки зрения современного сознания приблизительно следующим образом: птица летит с помощью крыльев; если крылья прикрепить к человеку, то и он полетит как птица. Но поскольку для мифологического сознания словесно выраженное сравнение еще отсутствует, то ясно, что формула «человек полетит с помощью крыльев» в дальнейшем неизбежно будет приравнена сознанием к понятию «станет птицей». Значительно более поздняя ступень мышления переведет это превращение в план абстрактных представлений, и тогда «реаль-

---

[28] «Как это ни парадоксально, волшебство в сказке — это элемент „материалистического объяснения“ той чудодейственной легкости, с которой в сказке совершаются отдельные события, превращения, побеги, подвиги, находки...» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1968, с. 82).

ное» превращение мифа будет заменено сравнительной формулой с союзом «как».

На анализе одного конкретного мотива «человек-птица», сохранившегося в народной лирической поэзии, попытаемся показать, каким последовательным изменениям и переосмыслениям подверглась эта начальная тождественная формула.

Сказка, как правило, сохраняет полное, «реальное», естественное целевое превращение мифа: «Как только уснула королевна, птичка малиновка обернулась мухою, вылетела из золотой клетки, ударилась об пол и сделалась добрым молодцем» (Афанасьев, 2, № 236).

В народных песнях подобный тип превращений представлен единичными примерами. Песенное превращение происходит обычно не в действительности, а в воображении. Грань между действительным и воображаемым превращением в лирике шаткая: воображаемое способно осуществляться, мечта легко переносится в план действительности:

Рассержусь на матушку, в гости не пойду,
На седьмое летечко пташкой слечу...
Увидела матушка из окошечка:
— Что это за пташечка во саду поет,
Где эта прилетная причеты берет?
Первый братец говорит: «Пойду, погляжу».
Второй братец говорит: «Ружье снаряжу».
Снарядили ружье — и убили пташечку,
В зеленом саду,
Серую кукушечку, милую сестру.[29]

Мотив «человек-птица» переосмысляется в лирике, он получает здесь условный характер, сохраняясь в силу своей традиционности. Если поэтическая формула, отражающая более раннюю форму сознания, звучала без всякого предварительного объяснения: «скинуся пташкой», то теперь:

Кабы мне, младенькой, да прежняя воля,
Прежняя волюшка-воля, сизы крылья.
По закрылышкам серы перья,
По заперышкам, перышкам мелкий пушок,
Поднялась бы пташечкой да улетела.[30]

Условность песенного превращения очевидна, но поскольку нет еще другого способа выражения, то песня обращается к привычному, устоявшемуся способу выражения мысли при возможной искусственности мотивировки.

Итак, один из способов мифологических превращений (женщина, пытаясь вырваться из неволи, сама становится птицей и летит в родительский дом) был без существенных изменений усвоен песней. Затем утраченная вера в возможность действи-

[29] ИРЛИ, кол. 216, п. 3, № 57.
[30] ИРЛИ, кол. 3, п. 6, № 33.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

тельного превращения заставляет героиню лишь мечтать о крыльях. Окончательная, не поддерживаемая даже традицией утрата веры в превращение изменяет и форму выражения. В той же ситуации она уже просит птицу слетать домой и рассказать о ее тяжелой доле (иными словами, даже возможность мысленного превращения здесь уже отсутствует):

Слетай к другу к ми-ой, к милому,
Сядь ты на яблоньку кружляву,
И на ветку на зе-ой, зелену.
Ой ты пропой же, вольна пташка,
Ай ты про участь про-ой, про мою.
Ай ли участь, моя участь,
Участь горькая ли ты моя.[31]

Далеко не все представления мифа продлят свою жизнь в фольклоре. За круг мифических представлений не выйдет нерасчлененное единство представлений живого и неживого, а внутри живого — двуединая природа человека, но основной анимистический принцип мифического мышления, объективирующий абстрактные представления, сохранится далеко за пределами мифа. На уровне песенного сознания, при объективизации представлений, начальный момент превращения исчезнет, т. е. материализация абстрактного представления не будет связываться с объяснительной функцией, как в мифе, где эта связь проявляется в непременном оборотничестве.

Наиболее стойкие моменты мифического сознания, присутствующие в лирической поэзии, есть, по всей вероятности, результат традиционного многовекового отставания формы выражения от содержания. Мифическое сознание теряет со временем основные элементы своего содержания (веру во всеобщую одухотворенность, в превращения и т. п.), но форма выражения эстетически ценных представлений сохраняется почти нетронутой, она лишь слабо видоизменяется, а потому и живет веками.[32] Готовые устойчивые поэтические формулы вновь осмысляются и присутствуют в народной поэзии уже для выражения иных чувств, иных настроений.

Если учесть специфику языческого комплекса, «своеобразный характер его эволюции, когда новое не вытесняет старое, а наслаивается на него, добавляется к старому»,[33] становится ясно, почему такой сравнительно поздний фольклорный жанр, каким является народная лирическая песня, способен сохранить и донести до наших дней разные этапы трансформации мифологического способа мышления.

[31] ИРЛИ, кол. 216, п. 1, № 250.

[32] «Этнография, включая в нее и народное искусство и фольклор, донесла до нас мировоззрение не какой-то определенной эпохи, а как бы в спрессованном виде всю сумму напластований за всю жизнь человечества» (Рыбаков Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья. — Вопр. истории, 1974, № 1, с. 4).

[33] Там же.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Ю. И. Юдин

РОЛЬ И МЕСТО МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В РУССКИХ БЫТОВЫХ СКАЗКАХ О ХОЗЯИНЕ И РАБОТНИКЕ

Образы хозяина и работника входят в русскую народную бытовую сказку довольно поздно. Своим появлением они обязаны периоду феодализма вообще и крепостнической эпохе в особенности. Хозяином в сказке обычно выступает барин, работником — мужик; хозяином может быть также поп или купец, работником — слуга или наемный батрак. Иногда речь идет о бедном и богатом крестьянах, которые находятся между собою во взаимозависимых и враждебных отношениях. Сквозь эти сказочные образы проглядывают другие, более традиционные для бытовой сказки типы находчивого отгадчика и мастера решать замысловатые задачи, мороки, хитроумного вора, возвышенного дурака и насмешливого шута. В хозяевах мы без труда угадываем тех, кто терпит насмешки, обман и глумление по вине подобных хитрецов. Проследить связь между традиционными и в этом смысле исконными типами бытовой сказки и новыми образами хозяина и работника — значит во многом понять природу сказочного смеха и того угла зрения, под которым в сказке рассматриваются взаимоотношения работника и его социального антагониста.

Универсальный характер художественных типов и фольклорного смеха, свойственный народной бытовой сказке, обнаруживается в той роли, какую играют в ее мотивах элементы мифологических представлений. Самой простой формой соединения бытового правдоподобия со сказочным вымыслом, с чудесным, за которым стоят мифологические представления, является непосредственное вхождение в «бытовой» эпизод события, в поэтически переработанной форме воспроизводящего какой-то момент древнейшей обрядовой практики.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Сюжет сказки о подмененной барыне (Аарне—Андреев, № *901 I) [1] носит международный характер. Этот сюжет и многие другие международные сюжеты рассматриваются в статье в качестве равноценных национальных сюжетов. Предметом нашего внимания вообще являются исключительно русские сказки, при этом важно лишь одно — насколько органически вошла та или иная сказка в национальный сказочный репертуар. Такое понациональное изучение сказки не должно возводиться в принцип. Но на первом этапе всякого фольклорного исследования оно необходимо, так как является непременным условием будущего сравнения сказок в международном масштабе.

В варианте Г. Е. Медведева [2] бытовая сторона сюжета сказки о подмененной барыне и, следовательно, его правдоподобие усилены. Сердитая барыня мужиков «драла, как собак»; подмена ее женою сапожника, а жены сапожника — барыней выглядит на поверхностный взгляд хитроумной проделкой, на которую согласились доведенные до отчаяния староста, мужики и слуги. Но в фабуле скрывается некий подтекст, выводящий сюжет за пределы житейски достоверной истории. Действительно, сапожник, в постели которого просыпается «сердитая барыня», не замечает подмены. В проснувшейся он видит свою жену, которой вдруг взбрело на ум высказывать странные претензии. Да и служанки барыни не замечают ничего необычного в том, что на месте их госпожи утром оказывается другая женщина. В сюжет, как может показаться, вкрадывается лишь одно небольшое допущение совершенно фантастического свойства: окружающие не замечают нового облика барыни и жены сапожника. На самом деле в подтексте сюжета скрывается мысль о том, что сам сон героинь необыкновенный: во сне они меняются внешне. Проснувшись снова в своем доме после вторичной подмены, героини думают, что все случившееся привиделось им во сне в течение одной ночи. Берется усыпить их и произвести подмену бродяга (солдат), человек пришлый и никому не знакомый. Он владеет сверхъестественным умением вызывать странный сон и явь, похожую на сон. Усыпление с помощью сонных капель несомненно есть более поздняя вариация исконного мотива. Сюжет соприкасается с иным, исключительно восточнославянским сказочным бытовым сюжетом о мороке (Аарне—Андреев, № *664 А), где герой-хитрец — солдат, матрос, бурлак, человек прохожий, подозрительный и никем не знаемый, — заставляет царя, генерала, губернатора пережить в течение мгновения в навеянном особыми чарами сне разнообразные приключения, приводящие к заключению в тюрьму и угрозе казни. Разбуженные мо-

[1] Указатель Аарне—Андреева не выделяет особой группы сказок о хозяине и работнике; данный сюжетный тип помещен в разделе «Муж исправляет жену».

[2] Соколов Б. М., Соколов Ю. М. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, № 45.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

рокою властодержцы находят себя там же и в том же положении, в каком застала их встреча и разговор с героем-чародеем. Специальное исследование может обнаружить связь одной из версий сказочного сюжета о мороке (Аарне—Андреев, № *664 В) с такими древнейшими явлениями, как культ медведя и шаманизм.[3] Связь восточнославянского сюжета с шаманизмом устанавливается через генетическое родство шаманизма и русского колдовства.[4] В сюжете о подмененной барыне есть обращенный в противоположность мотив мороки: вместо приключений во сне, принимаемых за явь, есть явь, принимаемая за сон. В связи с древнейшими тотемическими в своих истоках культами, на которых основывается, по нашему мнению, сюжет мороки в исконной версии (Аарне—Андреев, № *664 В), сон, приводящий к чудесному внешнему преображению, возможно, имеет какую-то связь с изменением внешнего облика героя в волшебной сказке, где это изменение так или иначе соотносится с приобщенностью героя к потустороннему миру. «Искомый в ином царстве *не имеет индивидуального облика,* — пишет В. Я. Пропп по поводу сходных мотивов волшебной сказки. — Все находящиеся там имеют одинаковый облик. В чистом виде это представление имеется в долганском мифе. Здесь умирает дочь старика. Проходят три года. Прозорливец отправляется за ней. Он засыпает и во сне „доходит до места", где живет душа умершей. Но он не может узнать ее... Наконец он узнает искомую по тому, что она упоминает вещь, данную ей матерью. Ее он схватывает и уносит. Он просыпается. Оказывается, он спал девять дней. „Только девушка ихняя не шевелится, то ли умерла, то ли заснула. Вовнутрь этой девушки, как в мешок, стал он укладывать кости. И ожила, и, *ожившн, стала стариковой дочкой*". Последние слова очень важны: оживая, мертвец приобретает свои личные свойства. Наоборот, умирая, человек теряет свои личные свойства и признаки и становится неузнаваемым... Задача узнать искомого среди равных встречается не только в шаманской практике, она встречается еще как свадебный обряд и зарегистрирована вплоть до XIX века по всей Европе».[5]

Перенесенная в чужую постель героиня, просыпаясь среди чужой обстановки, принимает облик того человека, на месте которого она оказалась. Именно эта способность принимать или придавать чужой облик другому (животный или человеческий) — одна из характерных особенностей бабы-яги в волшебной сказке. Она, например, превратила Марью-царевну в гусыню, а «свою бо́льшую дочь срядила Ивану-царевичу в жены», т. е. выдала

[3] Юдин Ю. И. Бытовая русская народная сказка о мороке в этнографическом освещении. — Учен. зап. Курского пед. ин-та, 1972, т. 94, с. 172—203.

[4] Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 134—135.

[5] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 301—302.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

за Марью-царевну (Афанасьев, 1, № 101);[6] колдунья-ведьма выдает себя за сестрицу Аленушку, уподобившись ей внешне (Афанасьев, 2, № 260, 261), и т. п. Можно предполагать, что мировой литературный сюжет подмены внешнего облика, потери лица и соотнесенных с этим побочных вариаций («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона, «Чужое лицо» К. Абэ и т. п.) восходит в конечном счете к фольклорному источнику. Комплекс представлений, связанных с этим сюжетом, достаточно сложен и требует специального исследования.

Заметное место среди сказок о хозяине и работнике отводится сказкам, в которых фигурируют «говорящие» или «живые» иконы (Аарне—Андреев, № 785, *849 В, 1575*). Бедный мужик, например, просит у богатого в долг денег и при этом утверждает, что Николай Чудотворец на иконе поручится за него. Жена бедняка незаметно говорит за святого. Тот будто бы не только поручается за бедняка, но и назначает сумму долга — сто рублей.[7] Попов работник, чтобы отвести от себя подозрение в том, что он поедает хозяйскую сметану, ночью мажет сметаною усы и бороду святому Николаю на его иконе в церкви. Утром поп обнаруживает «вора».[8] В составе легендарного сюжета о попе и святом Николае (Аарне—Андреев, № 785) мотив иконы-вора является сугубо сказочным и может быть рассмотрен в ряду прочих. Пермская сказка, записанная Д. К. Зелениным, построена на буквальной реализации метафорического религиозного смысла, вкладываемого верующими в представление о крестах или иконах-поручителях. Святой на иконе будто бы оживает и говорит от своего имени. В ончуковском варианте легенды о попе и святом Николае иконописный святой даже ест, т. е. ведет себя как живой. Во всех подобных случаях пародируются очень древние представления новообращенных язычников, согласно которым икона не изображение святого, а сам святой. В языческих воззрениях такой взгляд исходит из перенесения на икону свойств фетиша, в котором «уловлен» дух или само тотемное по своему характеру существо. В частности, сибирский онгон, согласно Д. К. Зеленину, это не изображение духа, но он сам, заключенный в лекане, фигурке, передающей черты его внешнего облика. Соответственно и икона христианского святого воспринимается первоначально наивным сознанием так, как будто это и есть сам святой, «уловленный» в своем изображении, портрете (ср. «Портрет» Н. В. Гоголя, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и сходные мировые литературные сюжеты). «В тотемизме, — пишет

---

[6] Указание на тот или иной вариант имеет чисто иллюстративный смысл, в таких случаях не дается сводка всех соответствующих вариантов. Это превратило бы работу в указатель.

[7] Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губернии. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии, 1914, т. 41, № 36.

[8] Ончуков Н. Е. Северные сказки. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии, 1909, т. 33, № 41.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Д. К. Зеленин, — мысль о неотделимости духа от животного-тотема была живою идеологиею; в культе онгонов эта же мысль часто остается как окаменелое переживание. Тогда и лекан считается неотделимым от вселившегося в него духа — онгона. Когда невежественные христиане считали иконы за самих „богов", тут было то же самое переживание от тотемизма <...> Со всем этим надо сравнить известное отношение суеверных людей к портрету: в нарисованное изображение человека переходит его душа».[9]

В сказочные сюжеты о хозяине и работнике широко входят мотивы состязания и борьбы человека с чертом (Аарне—Андреев, № 1060—1114). На месте победителя черта оказывается не просто некий хитрец и смельчак, а именно работник. Необходимость вступить в сношения с чертями мотивируется в таких случаях выполнением поручения, которое дается хозяином (собрать с чертей оброк и т. п.), наймом к черту ради заработка и пр. Фигура черта в бытовой сказке имеет не христианское, а языческое происхождение. К языческим же представлениям восходят и некоторые формы борьбы и состязаний с чертом. Иные из указанных мотивов, хотя и не имеют прямой предметно-содержательной связи с мифом, тем не менее связаны с мифологическими представлениями. Связь эта обнаруживается в своеобразном комплексе древнейших логических навыков и психологических свойств, которыми наделены сказочные герои.

Так же как и в волшебной сказке, черт в сказке бытовой не является персонажем исконным. Материалы показывают, что за ним скрывается образ, навеянный тотемическими по своим истокам представлениями. «Нужно <...> заметить, — пишет Д. К. Зеленин, — что когда на смену былых тотемов появились новые демоны, то образы этих последних естественно должны были контаминироваться со своими предшественниками — тотемами, память о которых исчезла далеко не сразу».[10] Так, в частности, обстояло дело и с христианским чертом. В бытовой и волшебной сказке и даже в христианской легенде мы видим в нем тотемические черты, которые хорошо известны и обстоятельно описаны в этнографической литературе. Так, Д. К. Зеленин сопоставляет, например, улавливание и удержание тотемического по своему происхождению духа, в простейшем и первоначальном виде представляющего собою само животное, в лекане, кукле, футляре, мешке и пр.[11] с поимкой и заключением или заманиванием в мешок черта, смерти (например, Аарне—Андреев, № 330 В). «В фольклоре самых различных народов, — замечает исследователь, — очень широко распространен мотив о черте,

---

[9] Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов. М.—Л., 1936, с. 128, 136—137 (Тр. Ин-та антропологии, археологии и этнографии АН СССР, т. 14. Эногр. сер., вып. 3).

[10] Там же, с. 180.

[11] Там же, с. 125—162.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

а также о смерти, заключенных в мешке, в сосуде, в рукомойнике, в табакерке, иногда пустом орехе, в гробу и т. п. Этот мотив встречается также и в серии сказок „Тысяча и одна ночь". Одна такая легенда приурочена к имени новгородского архиепископа Иоанна и встречается в древнерусских рукописях».[12] В русских бытовых сказках о попах пародийно переосмысляется этот древнейший по происхождению мотив поимки черта и заключения его в мешок и т. п. На месте черта здесь оказывается поп; голый и вымазанный сажей, дегтем, он напоминает черта; в бочке мужик везет его в Москву напоказ.

Черт, с которым в сказке заключают договор, выступает иногда заместителем водяного. «*Водяные* живут в глубоких омутах и имеют вид черта, с рогами и шерстью», — свидетельствует о крестьянских верованиях А. Д. Неуступов.[13] Договоры же с водяными и лешими, по наблюдениям Д. К. Зеленина, имеют вполне явное тотемическое происхождение: «В качестве общего принципа в культе сибирских онгонов царит следующее правило: онгон помог человеку — и кормление его продолжается; не помог — и кормление онгона прекращается... Подобным же образом финские и русские пастухи и охотники заключали договор с лешим, а мельники с водяным, причем они часто обманывали своих „союзников": вместо обещанной „головы" (т. е. человека) давали ему петушиную голову, а вместо половинного количества всех снесенных за сезон куриных яиц — половину одного только яйца».[14] У А. Д. Неуступова читаем: «Для успешного лова рыбы устраивают угощение водяным также рыбаки».[15]

Некоторые формы состязаний работника с чертом-водяным и чертом-лешим в бытовой сказке также носят следы тотемического происхождения. Одно из таких состязаний состоит в том, чтобы свистнуть или крикнуть громче своего противника (Аарне—Андреев, № 1084): «Свистнул чертенок, да так громко, что Шабарша насилу на ногах устоял, а с деревьев так листья и посыпались», — рассказывается о свисте черта в сказке (Афанасьев, 1, № 151). Свист как грозное оружие, применяемое в единоборстве, хорошо известен в волшебной сказке и героической былине (сюжет об Илье Муромце и Соловье-разбойнике). Обычно он изображается сходным образом: люди, слыша его, падают замертво, растения полегают на землю, из домовых строений сыплются стекла и т. п.:

Как засвистал Соловей по-соловьему.
Закричал, злодей, он по-звериному;
От этого от посвиста соловьего,

[12] Там же, с. 149 (со ссылкой на «Народные русские легенды» А. Н. Афанасьева и работу Н. Н. Дурново «Легенда о заключенном бесе»).

[13] Неуступов А. Д. Верования крестьян Шашенской волости Кадниковского уезда. — Этногр. обозр., 1903, № 4, с. 119.

[14] Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири..., с. 118.

[15] Неуступов А. Д. Верования крестьян Шашенской волости Кадниковского уезда, с. 119.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

От этого от покрика звериного
Очень велик шум пошел:
Темные леса к земле поклонилися,
На теремах маковки покривились,
Околенки хрустальные порассыпались,
Что есть людишек, все мертвы лежат.[16]

В одной из сказок, записанной в Рязанской губернии, сказочник сам сопоставляет свист черта со свистом чудовища в былине об Илье Муромце и Соловье-разбойнике: «А черт шибко свистал, когда сидел он у Ильи Муромца, свистом с ног людей сбивал за сто верст».[17] Свистит в волшебной сказке также и Змей; в героической былине он может быть наделен способностью к страшному крику (такова былина об Алеше Поповиче и Тугарине в той версии сюжета, где герои встречаются в поле, а не на пиру у князя Владимира). Более примитивный характер носит свист как средство борьбы или, лучше сказать, как свидетельство силы ввиду возможной борьбы в тотемической обрядовой практике. «Признание себя слабейшим равносильно уступке, даже подчинению, — пишет по этому поводу Д. К. Зеленин. — В связи с этим сильна тенденция во что бы то ни стало, хотя бы на одних словах, показать свое преимущество в силе над соперником. Такие отношения соперничества, соревнования нашли себе отражение и в примитивной религии, где отношение людей к демонам регулируется не подчинением, не смирением, а договором-союзом на равных началах. У якутов отмечено такое именно соревнование в следующем обычае. Когда в натопленном камине слышится продолжительный своеобразный звук очень высокого тона, не то писк, не то свист, то якуты думали, будто это свистит „іччі (хозяин) жадности", обот іччітä. Якуты в таком случае свистели более продолжительно, втягивая в себя воздух, и говорили: „Мой свист лучше и сильнее!". „Если же так не сделать, то в течение зимы пища будет непитательной: іччі жадности вытянуло бы сур (душу) всей пищи". Таким образом, своевременное заявление о своем преимуществе в искусстве свиста якобы спасает якутов от очень тяжелых потерь в питательности всех их съестных припасов, конечно мнимой».[18] Возможно, сходные представления лежали в основании русского бытового обычая, запрещающего свистеть дома под угрозой того, что денег не будет или заведутся мыши.

Соревнование в свисте в бытовой сказке носит комический характер: человек, грозя в случае непослушания страшными последствиями, заставляет черта завязать глаза, лечь ничком и заткнуть уши, а затем не свистит, а ударяет его дубиной, однако пострадавший черт принимает все за чистую монету.

[16] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1. Изд. 2-е. М., 1909, № 4.
[17] Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1964, № 73.
[18] Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири..., с. 217. — Автор цитирует работу А. Н. Кулаковского «Материалы для изучения верований якутов» (Зап. Якут. краевого геогр. о-ва, 1923, т. 1).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

На тех же обрядовых переживаниях основывается другой характерный вид соревнования человека с чертом, а именно спор о том, кто кого перепоет. Пока один из противников поет, другой должен нести его на себе или везти. Черт не может придумать длинной песни, человек же без конца повторяет одно и то же: «Вот люли да вот люли» (Аарне—Андреев, № * 1084 I).

У якутов же были распространены и иные способы вызова на борьбу и демонстрации своей смелости и силы перед животными, наделенными тотемическими чертами. Если медведь обдирает кору на дереве, пишет, например, В. М. Ионов, то это служит для человека вызовом на борьбу. В таком случае человек оставляет свою зарубку выше медвежьей меты в знак того, что вызов принят.[19] Д. К. Зеленин видит в этих представлениях и обычаях выражение «соперничества и соревнования <...> по отношению к медведю».[20] В русских сказках в различных вариантах сюжета одновременно черт может выступать в одной роли с животным (медведем). Человек, например, обманывает медведя или черта при дележе урожая (присваивает корешки репы и вершки ржи — Аарне—Андреев, № 1030); садится сзади на дерево, которое тащит медведь или черт, вместо того чтобы помогать ему (Аарне—Андреев, № 1052), а когда приходит пора бросать ношу, слезает с дерева и делает вид, что все время честно нес его на себе.[21]

Борьба человека и тотемного духа или зверя и борьба-состязание человека с чертом в бытовой сказке могут быть, таким образом, поставлены в генетическое соответствие; человек выступает в этой борьбе хитрецом и обманщиком, что, согласно Д. К. Зеленину, является нормой во взаимоотношениях человека и тотемного животного. Правда, в большинстве случаев мы не можем, по-видимому, говорить о том, что формы борьбы и соперничества в бытовой сказке соответствуют какому-то реальному древнейшему обряду или обычаю. Так, не может быть никакого прямого соответствия в древнейшей обрядовой практике такому сказочному состязанию, как раскусывание камня (пули) (Аарне—Андреев, № 1061): герой сказки грызет орехи, горох и т. п., оставляя черту грызть камень. Относятся, вероятно, к области чистой фантастики и споры о том, кто раздавит камень (Аарне—Андреев, № 1060), сильнее пожмет руку (Аарне—Андреев, № 1060*), перенесет лошадь (Аарне—Андреев, № 1082), приведет более необыкновенное животное (Аарне—Андреев, № 1091) и т. п. Мифологическим представлениям соответствует сама идея сказочного спора, состязания, борьбы человека с чертом, но необязательно их формы.

---

[19] Ионов В. Медведь по воззрениям якутов. — Живая старина, вып. 1—2. Пгр., 1915, Прилож. № 3, с. 502.

[20] Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири..., с. 27.

[21] Иваницкий Н. А. Сказки Вологодской губернии. — В кн.: Иваницкий Н. А. Материалы по этнографии Вологодской губернии. М., 1890, № 23, 24.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Древние представления о родстве человека и зверя обыгрываются в тех мотивах, в которых человек подменяет себя животным: медведя он выдает за брата или дедушку, вообще за своего родственника, и предлагает его черту в противники вместо самого себя (Аарне—Андреев, № 1071); в беге наперегонки он выставляет вместо себя своего младшего брата — зайца (Аарне—Андреев, № 1072) и т. п. Это представление, как известно, является исходным моментом тотемизма как системы разнообразных воззрений на мир и человеческую природу. В сказке оно пародируется, служит источником комического эффекта. Простодушный герой народного анекдота, восходящего к сказке, может путать с животным самого барина, и тогда уже не барин, не черт, а сам мужик оказывается как будто бы в плену очень древних воззрений, применение которых к современному быту вызывает смех. Увидев в карете барина собаку, глупая баба принимает ее за барина и удивляется, как барин похож на пса (Афанасьев, 3, № 480). Мужик извиняется перед попугаем, которого он принял за барина, после того как попугай прокричал ему: «Дурак мужик!». Это барское обращение убеждает героя в том, что перед ним барин, и у мужика исчезает сомнение на этот счет (Афанасьев, 3, № 468).

Иногда персонажи бытовой сказки о хозяине и работнике подменяют собою героев анималистического сказочного эпоса. На месте хитрой лисы, например, оказывается работник; на месте недогадливого медведя — черт (Аарне—Андреев, № 1052).

Сюжеты тотемических по своему происхождению народных русских сказок могут, таким образом, использоваться в репертуаре бытовых сказок, для чего достаточно бывает поменять героев, оставив неприкосновенной событийную канву. Это же может относиться и к волшебной сказке; примером здесь может служить мотив бегства хозяев от работника — шута или сказочного дурака (Аарне—Андреев, № 1132). Последние прячутся в мешке с едою точно так же, как девочка прячется за спиною медведя в мешке с пирогами, которые он несет ее родителям (Аарне—Андреев, № 311).

Приведенные выше примеры далеко не исчерпывают случаев непосредственного вторжения мифологических представлений и верований в художественный мир бытовой сказки о хозяине и работнике. В ней порою можно увидеть самые необыкновенные и уникальные заимствования из древнейших обрядов, переосмысление и пародийную переработку их. Это касается, например, сюжета о «забеременевшем» и «разродившемся» дураке, попе, барине (Аарне—Андреев, № 1739). Исходной формой сюжета можно считать повествование о дураке, которого убедили в том, что он забеременел. Роль дурака позднее играют барин и поп. Герои сказок никогда не высказывают сомнений в способности мужчины быть беременным. В подтексте сюжета можно видеть отдаленную связь, пародийную перекличку сказки с таким древней-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

шим обычаем, как кувада. Связь эта еще более проясняется, если наш сюжет поставить в ряд с другими сказочными бытовыми сюжетами — не о хозяине и работнике, но о супругах. В этом ряду он занимает вполне определенное место в своей исконной форме. Глубокой архаикой отмечено происхождение и другого сюжета: выполняя приказание хозяина сторожить хорошенько дверь, работник снимает ее с петель и уносит с собою; дверь сохранена, но хозяйский амбар разграблен (Аарне—Андреев, № 1009). Этот пародийный мотив находит некоторое соответствие в обрядовых забавах на святках: у нелюбимого на селе хозяина уносят ночью ворота, ломают забор, уводят скот, позорят очаг. «Эти и подобные им действия, некогда предрекавшие дому несчастья, в русской деревне XIX в. перешли в категорию забав, развлечений, потерявших магический смысл; но их форма <...> свидетельствует о сохранении в русском новогоднем обряде XIX в. пережитков древних культовых элементов», — пишет В. И. Чичеров.[22] Сюжеты о намеренной или по-дурацки нечаянной порче работником хозяйского скота (Аарне—Андреев, № *1006 I, 1007) подобным же образом имеют смысл не только нанесения имущественного ущерба, но и магического вредительства, а позднее — символического оскорбления. Представление о нем связано с общинно-родовыми понятиями, к которым оно и восходит. И. В. Костоловский замечает об этом следующее: «*Озорничество*. Если обидчик не выяснится и после разных колдований, то обиженное лицо все равно постарается отомстить лицу „обидящему". Для этого мстят „озорничеством" над скотом <...> принадлежащим обидчику».[23] Здесь важно отметить, что месть необязательно принимает форму нанесения прямого ущерба скоту, чаще всего месть — это «озорничество». Что это может значить в обществе, сохранившем пережитки кланово-родового мировоззрения, этнографически точно разъясняется в повести П. Мериме «Коломба». Жесточайшим оскорблением для хозяина и его родных, требующим отмщения и возмездия, считается среди корсиканцев уродование уха лошади. Работнику может приписываться также проделка с мертвым телом: работник убивает жену хозяина, спрятавшуюся, чтобы подсмотреть, как он ворует; он переносит ее труп в амбар, хлев, сажает верхом на лошадь, всякий раз изображая дело так, будто убийство это оказывается делом рук другого (хозяин амбара будто бы убивает ее за кражу хлеба и т. п.). Работник получает отступного за сохранение убийства в тайне (Аарне—Андреев, № 1536). В соответствующих сказочно-фантастических проделках с телом мертвой матери или

[22] Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. Очерки по истории народных верований. — Тр. Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 1957, т. 40, с. 131; см. также с. 129—131 (нов. сер.).

[23] Костоловский И. В. Месть за обиду. (Из Николокормской волости Рыбинского уезда). — Этногр. обозр., 1903, № 4, с. 116.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вообще с мертвым телом (Аарне—Андреев, № 1537, 1685 I) можно проследить истоки сюжета, заключающиеся в древнейших представлениях о благодарных покойных родителях и развившихся на их основе представлениях о благодарном мертвеце вообще, что в иной форме нашло отражение в волшебной сказке.[24]

Но прямое усвоение и переработка древнейших обрядов или их элементов, а также эпизодов анималистической или волшебной сказки в комические мотивы бытовых сказочных сюжетов о хозяине и работнике не только не единственный, но и не главный путь привнесения в бытовую сказку мифологического элемента. Основную и принципиально важную роль играют не столько предметно-событийные заимствования, сколько перенесение в бытовую сказку древнейших психологических свойств и логических навыков, связанных с трудовой и обрядовой практикой.

Можно заметить, что комический эффект, основанный целиком на невероятной, фантастической посылке или совершенно неправдоподобном подтексте, не характерен для народного творчества. В фольклоре всякий комический алогизм, несоответствие имеют под собою какое-то реальное основание в традиционных навыках поведения или традиционных воззрениях даже в том случае, если былая вера в них уже выветрилась.

Именно так обстоит дело и в бытовой сказке о хозяине и работнике. Нетрудно заметить, что герои ее имеют общие родовые черты в самых разнообразных сюжетах. Сколь угодно различны бывают по вариантам бытовая обстановка и бытовое обличье героев, мотивировки поступков, ход событий, приводящий к общему сюжетному результату. Здесь сказитель волен вносить в повествование любые подробности, в условно-сказочной манере или натуралистически точно воспроизводить приметы крестьянского, барского, купеческого или поповского житейского обихода. Но при этом постоянной остается сказочная логика и психологическая подоплека поведения героев. Они раскрываются в существенных для сюжета в целом, в совпадающих по различным вариантам поступках главных персонажей. Так, к примеру, в сюжете о попе и его работнике (Аарне—Андреев, № 1000) хозяин и работник могут заключать договор не сердиться друг на друга ни при каких обстоятельствах; нарушивший договор работник лишается платы, поп — дает вырезать из своей кожи ремень и пряжку.[25] Договор может состоять и в том, чтобы ужиться друг с другом. Ни хозяин, ни работник не должны оставлять один другого под угрозой того, что из спины у отступившего от договора более терпеливый вырезывает ремень и ударяет противника молотком по лбу.[26] В варианте Н. Е. Ончукова работник вместо черной коровы, которую хозяин приказывает загнать в хлев, загоняет медведя. В варианте И. А. Худякова сам хозяин приказывает работнику: «Поди, при-

[24] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 130—138.
[25] Ончуков Н. Е. Северные сказки, № 42.
[26] Великорусские сказки в записях И. А. Худякова, № 93.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

веди мне бурка (медведя) из лесу!» и т. п. Как бы разнообразно ни рисовались в таких случаях события, сюжетный их смысл состоит в том, что хозяин и работник вступают в своеобразное состязание друг с другом. Несет расплату тот, кто первый не выдержит испытания. Если в сказке Н. Е. Ончукова работник загоняет в хлев медведя, чтобы рассердить хозяина, то в сказке И. А. Худякова хозяин, напротив, посылает работника в лес за медведем, чтобы погубить его или заставить отказаться от службы. В обоих случаях работник, приводя медведя, добивается своего, берет над хозяином верх. Все эти примеры иллюстрируют обычное состояние подвижности сказочных вариантов. Ситуативно-образный состав мотива варьируется или сочиняется сказочником наново. Рассказчику представляется полная свобода в выборе героев, конфликта, повода к спору, бытовой обстановки, хода действия и характера происшествий. При этом сюжетная функция и значение тех или иных повторяющихся в общих чертах поступков главных персонажей остаются постоянными. Тем общим, что заключено в этих поступках, неизменно бывает логика поведения и необычная сказочно-фантастическая психология героев, в них запечатленная и обнаруживающаяся. Эта логика и психология сказочных героев бывает задана как ненарушимая традиционная основа сюжета, не подлежащая изменению под угрозой отступления от законов сказочного жанра. Это отнюдь не обыденная психология и вовсе не «нормальная» логика. За бытовыми фигурами хозяина и работника скрываются герои иного, более древнего сказочного ряда. Древнейшая логика достается сказке о хозяине и работнике как наследие более исконного и исторически предшествующего ей ряда бытовых сказок о дураках и шутах. В них сказочно-психологический комплекс существует в самом полном и законченном виде. В данной статье нет возможности исследовать логику и психологию сказочного дурака: это специальная тема. Для наших целей достаточно ограничиться лишь указанием на то, что психология героев сказок о хозяине и работнике и героев русских сказок о дураках и шутах совпадает во всех сколько-нибудь существенных чертах. Среди подобных черт на одно из первых мест следует поставить мышление по внешним аналогиям. На это указывал в свое время В. Я. Пропп в двух специальных вузовских курсах, прочитанных в Ленинградском университете для преподавателей и посвященных вопросу о природе комического в народной сказке. Сказочный дурак, как отмечал В. Я. Пропп, устанавливает сходство, отождествляет предметы по внешним, несущественным и случайным признакам: купив в городе стол, дурак по пути домой замечает, что у стола четыре ноги, как и у его лошади, и он, следовательно, сам добежит до дому, если снять его с телеги и выставить на дорогу, что дурак и делает; дураки сеют соль, так как она напоминает им зерна, и т. п. Сказочный черт по глупости и незнанию отождествляет орехи и пули, камень и репу и т. п. Он

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

удивляется тому, что человек давит камень, а из него течет «сок», грызет пули.

Герои бытовых сказок о хозяине и работнике напоминают сказочный тип дурака и такой психологической чертой, как склонность понимать суть какого-либо дела буквально, слово в слово, отвлекаясь от обстоятельств, и, следовательно, поверхностно, односторонне и превратно. Мать советует дураку пойти потереться среди людей. И он действительно добросовестно трется о людей, занятых молотьбой. «Носить бы вам — не переносить, возить бы — не перевозить», — кричит он похоронной процессии, не по назначению применяя совет матери, но следуя ему во всем остальном буквально. Точно так же поступает и работник, которому барин приказывает зарезать овцу, любую, какая на него смотрит. Он режет всех, так как все они смотрят на него, когда он появляется перед стадом. Герой делает подобные вещи иногда по глупости, и тогда он ведет себя как сказочный дурак, но иногда — намеренно разыгрывая дурака, применяя для самооправдания неопровержимую дурацкую логику (например, в упомянутом выше — с. 25 — сюжете, когда работник, которому поручено сторожить дверь, уносит ее с собою).

Одна из логико-психологических форм сказочной глупости заключается в неразличении, смешении причины и следствия, события предыдущего и последующего. Глупая героиня горюет и плачет по тому случаю, что мать ее выходила замуж за отца, а ее выдают за чужого. Мужик пьет полуштоф вина, потом косушку и все не пьянеет; наконец, выпивает шкалик и чувствует, что пьян. Тут он жалеет, что сразу не начал со шкалика.[27] Прикидывающийся дурачком герой сказки о хозяине и работнике наивно, но твердо настаивает на соблюдении естественной последовательности событий, отводя хитрость хозяина и противопоставляя его логике свою: хозяин с утра кормит работника завтраком, обедом и ужином, чтобы он съел меньше и весь последующий день не заикался о еде, работник же после ужина отправляется не на работу, а спать, как делают все люди. Хитрый мужик в борьбе с чертом каждый день предлагает ему приходить за долгом «завтра». Черт однажды забывает навестить мужика, и тот на другой день предлагает ему прийти «вчера». То, что совершает сказочный дурак по недомыслию, работник совершает намеренно, чтобы обмануть своего антагониста.

В стычках с хозяином и в состязании с чертом мужик-работник, подобно сказочному шуту, играет на простодушной доверчивости к очевидности факта, намеренно скрывая, что один и тот же результат может быть достигнут совершенно различными путями. Шут в сказке увозит тело мертвой жены, а привозит гроб, пол-

[27] В одном ряду с бытовой сказкой мы рассматриваем народный анекдот — на том основании, что он вышел из нее и целиком сохраняет те логические и психологические приемы создания комического эффекта, которые обнаруживаются в бытовой сказке.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ный золота, объясняя при этом, что он будто бы продал жену; его враги спешат перебить своих жен и везут их продавать. Барин верит, что забеременел (так показал врачебный анализ, потому что слуга подменил мочу барина мочой стельной коровы) и родил (проснувшись, видит около себя теленка). Исконная форма сюжетов о высиживании лошадей из яиц и мужских родах (Аарне-Андреев, № 1529 II, 1676, 1739) та, в которой героем бывает дурак. Барин и поп, оказывающиеся позднее на его месте, усваивают в данном случае не только логику дурака, но и наследуют его сказочную роль. В состязании с чертом герой поджидает приближения проплывающего по небу облака, чтобы закинуть туда дубину. Он уверяет, что веревкою, которую держит в руке, собирается морщить озеро и т. п. Иногда глупость дурака обнаруживается в механическом, бездумном подражании: кому-то одному нужно сходить за топором, чтобы вырубить прорубь; за топором отправляются все. Голодный барин, поев мужицкого киселя, старается запомнить слово «кисель», но забывает. Слуга делает вид, что забывает условный знак барина, по которому он должен испрашивать в гостях угощение для своего господина.

Обман в сказке о хозяине и работнике, как и невероятная глупость в сказках о дураках, часто связан с ложными представлениями о реальности, в основе которых лежат какие-то неизжитые древнейшие представления: барин покупает овцу, которая будто бы ловит волков; в состязании с чертом герой выставляет вместо себя медведя, зайца и т. п.; барыню и жену сапожника путают окружающие после того, как их подменили одну другой, и т. п. Сюда же нужно отнести и всевозможные случаи фантастической неосведомленности и вызванной ею столь же невероятной доверчивости: черт не знает, что на лошади скачут, и пытается нести ее на себе; барин не знает, что такое нужда, и осмеян мужиком, указывающим ему былинку в заснеженном поле; работник притворяется, что не знает женщин, и обманывает своего хозяина, глумится над его семьею и т. д.[28]

Помимо таких черт, как мышление по внешним аналогиям,

---

[28] Мы видим, что общим источником сказочной глупости-хитрости бытовых народных сюжетов могут быть древнейшие верования и обрядность, а также древнейшая сказочная традиция непосредственно. Но возводить к ним все бытовые мотивы в их предметно-образном составе было бы неоправданной натяжкой. Когда работник в сказке вместо «луку с петрушкой» крошит хозяйских детей Луку и Петрушку, якобы по приказанию хозяина; когда барин высиживает «кобылье яйцо» или, утопая в снегу, бредет по полю, чтобы посмотреть на «нужду» — былинку, что указал хитрый мужик, мы, по-видимому, имеем дело с эпизодами, построенными не на воспоминаниях о древнейших воззрениях и обрядовой практике, а на материале жизненных повседневных впечатлений, обильно питающих бытовую сказку. Но достоверные ситуации преломляются при этом неизменно сквозь призму фантастически недостоверной логики и психологических особенностей поведения сказочных героев; с этим именно и связана фантастика в бытовых сюжетах и частично их гротесковый характер. Ср.: Померанцева Э. В. Русская народная сказка. М., 1963, с. 99—101.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

буквальное понимание задачи, неразличение причины и следствия (предшествующего и последующего события), доверчивость к очевидности факта, механическое подражание, мышлению героев сказок о дураках присущи еще и такие свойства, как подмена цели средством или выбор средств, применимых в других условиях, но не в том или ином реальном случае (дураки поднимают корову на дом, чтобы она пощипала травы, выросшей на крыше), переход количественных границ, за пределами которых явление оказывается невозможным (дурак учит лошадь не есть и жалеет, что она умирает, почти привыкнув к этому), представление, согласно которому раз начатое должно продолжаться или повторяться до тех пор, пока есть к тому хотя бы малейшая возможность, неразличение субъекта и объекта, рода и вида (дураки не могут пересчитать друг друга, так как считающий пропускает себя; мужик не может определить поголовье баранов, так как не считает овцу, и т. п.). Хотя некоторые отголоски этих представлений можно найти и в сказках о хозяине и работнике, они все же встречаются преимущественно в сказках о дураках и шутах, в которых, повторяем, особый сказочный комплекс логико-психологических свойств представлен в исчерпывающе завершенной форме. Сказочный шут выглядит дураком навыворот, хитрецом, умеющим поставить в положение дурака своего противника. Весь этот многоликий комплекс свойств воплощен в фигуре дурака вовсе не в целях гротескного преувеличения моментов реальной бытовой глупости и не преследует узкосатирических целей. Слишком невероятна и фантастична сказочная глупость, чтобы казаться реальной, а зачастую и просто возможной в действительности. Образ дурака вскрывает иные, далеко идущие идеологические и этические устремления творцов бытовой сказки. Выворачивая наизнанку «нормальную» логику ненормального мира, сказочный дурак и шут ставят под сомнение разумность существующего порядка вещей и человеческих отношений. Привычное и повседневное начинает казаться подозрительным, абсурдным и смешным, стоит лишь приглядеться к нему глазами сказочного дурака или шута, применить к нему мерки его логики и представлений.

Возникает вопрос, откуда берется этот удивительный образ сказочного дурака. Наиболее архаические мотивы бытовых сказок о дураках, в свою очередь, уводят нас в мир мифологических воззрений и обрядовой практики. Можно показать, что именно в тотемический период возникают из обрядовой действительности предпосылки к созданию образа невменяемого, носителя особых свойств и особого отношения к миру. Его реальный прототип восходит к посвящаемому в обряде инициации в момент ритуального безумия, рассматриваемого как нисхождение в посвящаемого духа. Это особого рода безумие предстает во внешнем поведении в виде поступков человека, как будто бы лишившегося разума, но наделенного даром провидения, ясновидения и пророчества. Слабо

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

отраженный в волшебной сказке,[29] этот обрядовый элемент имеет особое значение для сказки бытовой. Самые разнообразные логико-психологические черты и особенности, свойственные сказочной бытовой «глупости», сообщаются образу дурака как исконно и органически ему присущие. На поверку оказывается, что во всем их разнообразии угадываются комически и пародийно переосмысленные характерные, специфические особенности первобытного мышления. Умозаключение по внешним аналогиям; известный автоматизм поведения в ситуациях, недостаточно осмысленных логически, но освоенных практически в виде затверженной и механически закрепленной манеры поведения, передаваемой как наследственный коллективный опыт; неоправданная экстраполяция сделанных выводов за допустимые пределы, нарушающая целостность явления, и тому подобные особенности такого мышления хорошо известны по многочисленной этнографической литературе и не требуют пространных пояснений. Новым может быть лишь соотнесение их со сказочными свойствами дурака бытовых сюжетов.

С другой стороны, обрядовая фигура безумца-посвящаемого с разложением обряда посвящения не исчезает вовсе из бытовой истории и фольклорной сюжетики, но сохраняется в шаманизме и шаманском фольклоре[30] и в виде пережиточного явления своеобразного и двойственного отношения к умопомешательству, психическим заболеваниям и слабоумию в быту культурно отсталых народов. Из многочисленных свидетельств на этот счет укажем лишь на главу «Вселение демонов в шамана» капитального исследования Д. К. Зеленина по тотемизму, специально посвященную, в частности, и данному вопросу.[31] Исследователь пишет: «В Сибири <...> припадки, особенно мэнэрик и эмиряченье, не только не считались тяжелыми болезненными страданиями, а, напротив, служили для окружающего населения одним из средств развлечения и забавы: над больными мэнэриками все „потешались", намеренно и искусственно вызывая их припадки <...> Самих же больных, поскольку в них часто входят духи, считали близкими божеству, святыми...».[32] В русских пословицах отчасти сохранился отзвук традиционного отношения к «дураку»: «Дураками свет стоит»; «И глупый умного одурачит»; «Дураку счастье, а умному бог даст». В сборнике В. И. Даля подобных пословиц немного, но они показательны. В реальной действительности отношение к «дураку» как носителю особых сверхреальных свойств сказывается во взглядах на юродивого, который через длительный ряд исторических трансформаций примыкает к той же категории одержимых духом безумцев в обряде посвящения. Фигура юродивого носит дохристианский характер, церковь далеко не всегда

[29] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 75.
[30] Там же.
[31] Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири..., с. 352—379.
[32] Там же, с. 361—362.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

признавала институт юродивых и узаконивала их существование. Юродивые считались отрешенными от мира, «божевольными»,[33] невменяемыми, безумными или просто дураками. «Народ считает юродивых божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвиденье», — пишет В. И. Даль.[34] Нечто подобное юродивым встречаем мы на мусульманском Востоке в своеобразном слое людей, которых Дж. Фрейзер, опираясь на историко-этнографическую литературу, называет «holymen».[35]

В сказочном дураке, как и в его живом прототипе, мы видим то свойство ума, которое можно охарактеризовать словами «не от мира сего» и благодаря которому этот недотепа оказывается иногда удачливее и счастливее многих умников. Однако на этом сходство заканчивается. Социальная роль сказочного образа специфична: она не имеет прямого соответствия в реальной действительности в положении ни одного из исторических сословий или прослоек населения и не подсказана судьбой никакого живого исторического прототипа. Сказочный дурак оказывается связанным с глубоким прошлым, с эпохой родовых доклассовых отношений и морали. Именно эту эпоху, вернее, ее идеалы, он и представляет в бытовой сказке, переносящей его в современный русскому крестьянину быт, в мир сословного и классового разделения, классовой (феодальной, патриархальной или буржуазной) морали и антагонистических общественных отношений. Дурак оказывается не у дел, он не в состоянии попасть в нормальную жизненную колею. Что бы ни делал он, все у него выходит не так, как у других. Со своей энергией, претензиями, извечным доброжелательством и стремлением везде навести порядок и все сделать как следует он постоянно попадает впросак. Над ним жестоко смеются, его избивают. Но, высмеивая его самого, сказка никогда не смеется над его нравственными понятиями. Отношение к нему двойственное: насмешливое и ласковое, сочувственное и ироническое, добродушное и злорадное.

Достаточно лишь слегка изменить предмет этого сказочного смеха, придать дураку и шуту более определенное в историческом и сословном смысле бытовое облачение, как сказка наполняется и более конкретным социальным смыслом. Так обстоит дело и с бытовыми сказками о хозяине и работнике. Амбивалентный тип дурака в них теряет былую широту, становится односторонним, но зато и менее зыбким, всеобщим, неопределенным. Теперь дурак — или хозяин, или его работник. В зависимости от этого он то безнадежно глуп и невменяем, и в народном сознании ему не делается снисхождения, то глуп, но как-то так, что худо от этого

[33] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 4. М., 1955, с. 669.

[34] Там же.

[35] Frazer G. G. The Golden Bough, part 4. Adonis, Attis, Osiris, London, 1907, p. 68—69.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

бывает лишь его антагонисту. Порою же работник лишь прикидывается дураком, выступая на самом деле в роли сказочного шута, хитреца́ и обманщика. Соответственно и отношение аудитории к героям сказок о хозяине и работнике утрачивает двойственность противоположно направленных эмоциональных оценок, совмещающих добродушное сочувствие и злорадную насмешку. В сознании сказочника, в реакции его слушателей на их долю выпадает или уничтожающий смех, или веселое удивление и любование своеобразием ума или странностью поступков, приводящих к неожиданной победе.

Но дурак и шут не единственные сказочные типы, на место которых могут быть поставлены хозяин и работник бытовых сказочных сюжетов. В соответствующем бытовом наряде в сказку о хозяине и работнике может попасть также и морока, как это и случилось в сюжете о подмене барыни женою простолюдина, о котором речь шла выше. В этом сюжете солдат-морока играет роль добровольного помощника вконец замученных и забитых барыниных слуг; в иной роли — более полно и разнообразно — тот же герой предстает перед нами в рассказах об обмороченном любителе сказок, губернаторе, царе (Аарне—Андреев, № *664 A и *664 B), т. е. в исконных сказочных сюжетах о мороке. Работник может выступать также и в роли мудреца, прибегающего к хитрости и остроумию для разрешения трудных задач, кажущихся неразрешимыми. Барин, которому бедный мужик принес в подарок гуся, предлагает разделить его, наделив самого барина и пятерых членов его семьи; мужик делает это, удивляя барина своей находчивостью. При этом бо́льшая часть гуся достается самому мужику. Богатый мужик пытается подражать ему, но терпит неудачу (Аарне—Андреев, № *1580). Хозяин дает работнику на день ковригу хлеба с условием, чтобы он сам был сыт, собаку накормил и ковригу принес целой. Работник хитроумно разрешает эту задачу, чем приводит в восхищение хозяина (Аарне—Андреев, № *1567 I). Сам хозяин попадает в этих сказках в положение ценителя мудрости, хитроумия и находчивости героя-простолюдина, т. е. играет ту же роль, какая в бытовых сказках о разрешении трудных задач и мудрых отгадчиках обычно выпадает царю (Аарне—Андреев, № *921 I A, *921 I B, *921 II, 922).[36] Наконец, работник может выступать и в качестве хитроумного и ловкого вора, со сказочной находчивостью обворовывающего своего господина или демонстрирующего ему в споре свое удивительное искусство. Главная цель сказочной воровской проделки состоит для героя не в том, чтобы нажиться или разбогатеть, но в том, чтобы высмеять, унизить, выставить в глупейшем

[36] См об этих сказках: Юдин Ю. И. Историко-художественная проблематика русских народных бытовых сказок о разрешении трудных задач и о мудрых отгадчиках. — В кн.: Проблемы историзма в художественной литературе. Курск, 1973, с. 3—24 (Научн. тр. Курского пед. ин-та, т. 24 (117)).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

виде своего хозяина. Часто вор крадет не только у своего барина или барыни, но обворовывает также и «чужих господ»: царя, генерала, судью, попа, потешаясь над их глупостью, легковерием, чванливостью и недогадливостью. Впрочем, все это разнообразие сказочных ролей, в которых выступает работник, только кажущееся. Хитроумный сказочный вор, мудрый отгадчик, морока не представляют собою отдельные и разрозненные сказочные типы. Их всех объединяет общность логико-психологических свойств, причем подобные свойства они умеют находить и в других и ловко пользуются этим. Здесь речь идет о том самом образе мысли, которым отмечен тип фольклорного дурака бытовых сказочных сюжетов. По существу мы имеем в бытовой сказке лишь два оригинальных и самостоятельных типа героев, каковыми являются дурак и шут с разнообразными модификациями их типовых свойств и присущих им черт. Несколько сложнее обстоит дело с морокой, хотя и он не составляет в этом ряду исключения, так как колдун, шаман, безумец, дурак, как можно показать, — понятия генетически близкие и восходящие к общему источнику.

Сказка о хозяине и работнике перерастает узкосатирические задачи разоблачения отдельных хозяйских пороков и имеет в виду какие-то более общие цели или, точнее, высмеивает бар, попов, купцов и богатых мужиков-хозяев с какой-то более высокой и универсальной точки зрения, нежели моральное осуждение отдельных жизненных фактов и свойств хозяйской натуры. Эту универсальную точку зрения или, что все равно, универсальный характер сказочного смеха и необходимо теперь определить.

Установить сам факт усвоения бытовой сказкой о хозяине и работнике древнейших мифологических представлений, а ее героями логико-психологических качеств, с которыми эти представления связаны, еще не значит ответить на вопрос, в чем смысл и необходимость такого перенесения древнейших идеологических элементов на почву новых социальных отношений. Легко заметить, что именно обращение к давней традиции в приемах мысли и психологических реакциях служит в бытовой сказке о хозяине и работнике наиболее общим источником фольклорного смеха. В таком случае на что же этот смех направлен, где его постоянный и всеобщий объект, излюбленный предмет, заповедная область? Все без исключения сказочные сюжеты, обследованные с точки зрения поставленного вопроса, дают один и тот же ответ, который и может служить материалом для общего вывода.

Работник всегда и во всем вынужден подчиняться хозяину, беспрекословно выполнять его приказания, вникая в каждое его слово. Так он и поступает. Ни на йоту не уклоняясь от буквального смысла распоряжения, он понимает его формально. Замечая в нем с этой стороны сомнительную двусмысленность, он понимает его в самом неожиданном, неприятном, страшном и губительном для хозяина смысле. На приказание покрошить

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

«луку да анису» работник режет пальцы детям купца Луке и Анисье.[37] Здесь совершенно неважно, как и в силу чего работник поступает таким образом: по глупости или из хитрого расчета. Результат всегда один — жестокая месть хозяину или вызов его на гнев, когда он бывает вынужден нарушить уговор не сердиться. В ответ на приказание барина приготовить ему постель к вечеру, когда он вернется (барин торопится и хочет, чтобы все сказанное работнику было «коротко и ясно»), работник стелет на подоконнике, потому что там коротко и ясно (в окно светит луна).[38] «Прибавить еще» просит лакей мужика, который бьет барина, вместо того чтобы заплатить ему 100 рублей за испорченную работу. Лакей выполняет приказание самого барина, данное ему накануне, требовать прибавки при расчете.[39]

Подмечая неполную логическую ясность условий трудной задачи, работник намеренно понимает ее формально и разрешает так, что не дает повода отклонить свое решение. Чтобы самому быть сытым и собаку накормить, да при этом оставить целой ковригу, он вынимает из нее мякиш, оставляя корки (Аарне—Андреев, № *1567 I). У работника, посланного в лес ломать дуги, медведи съедают коней; вместо коней он пригоняет домой медведей, которые их съели.[40]

Работник пользуется неведением, незнанием барина-дурака, его доверчивостью и любопытством и обманывает его. В смешное и жалкое положение барин попадает именно из-за своего неведения и неумения. Он берется за ремесло кузнеца и сжигает железо,[41] не умеет обращаться с солдатской шинелью, которую купил.[42] Работник обманывает поповну, пользуясь ее наивностью, незнанием и доверчивостью.[43] Барин высиживает на дереве, как птица, тыквы, думая, что это кобыльи яйца.[44] Здесь особенно показательны случаи, когда работник «вполне логично» объясняет хозяину суть какого-либо дела, опираясь на очевидность факта и при этом обходя молчанием самые обыкновенные, подсказанные здравым смыслом вещи, которые всем известны. Барин с кучером, у которых украли лошадей, вынуждены сами тащить тарантас и нести хомуты. Барин спрашивает у кучера, что тяжелее, и, получив ответ: «...сами знаете, лошадь

[37] Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии, 1917, т. 14, вып. 2, № 278.

[38] Сказка записана Т. А. Вертеевой в марте 1972 г. в деревне Старые Савины Черемисиновского района Курской обл. от И. И. Орехова (1903 г. рожд.).

[39] Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии, 1884, т. 12, № 39.

[40] Ончуков Н. Е. Северные сказки, № 109.

[41] Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края, № 39.

[42] Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества, № 232.

[43] Ончуков Н. Е. Северные сказки, № 84.

[44] Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии, 1891, т. 20, вып. 1, № 19.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

идет в тарантасе, так никогда не спотеет, а под хомутом все мокро, так как хомут не тяжельше?» — решает: «Так неси ты, кучер, хомуты, а я тарантас повезу: я тяжелого не могу нести».[45] Подобен барину, не знающему простых и обыденных вещей, сказочный черт. Он не знает, что на лошадях ездят верхом (Аарне — Андреев, № 1082), путает человека с животным (Аарне—Андреев, № 1072). Обман черта основан не только на его доверчивости, но и на очевидности, за которой скрывается хитрость (человека и зверя черт не различает, так как находится под властью тотемического мировосприятия, и т. п.).

Работник вынужден принять самые невероятные барские и поповские выдумки. Он подчиняется их логике, но и хозяин вынужден некоторое время спустя подчиниться логике работника, так как тот выводит естественное следствие из того, что предложил хозяин. За то, что мужик убил его собаку, напавшую на него, барин через суд заставляет служить собакой самого мужика. Мужик должен жить на барском дворе, отказаться от человеческой речи и лаять, как собака. Когда же воры грабят барина, мужик лишь лает громче обычного, но барину ничем не помогает. Барин подает в суд. Суд, однако, решает в пользу мужика: как «собака» он служил отлично.[46] Мужик спрашивает барина, сколько стоит слиток золота величиною с руку, и просит при этом никому не говорить об этом их разговоре. Барин поит мужика вином, приглашает его к обеденному столу, спрашивает, где золото, но в ответ слышит, что золота у мужика нет, он просто интересовался, сколько стоит такой слиток. В результате мужик выигрывает у своего товарища пару волов, так как выполнил условие — пообедать с барином.[47] Согласившись на дело, исход которого более чем сомнителен, мужик навязывает глупой барыне свою шутовскую логику. Барыня предложила мужику высидеть из яиц черных цыплят. Мужик долго водил барыню за нос, вымогая угощение и одежду. Когда же приблизился срок выполнять обещание, поджег баню, в которой изображал наседку. Но чтобы пожар выглядел несчастным случаем, он будто бы в порыве материнских чувств кидается в огонь, откуда слышен писк цыплят. Товарищи «с трудом» его удерживают. «Боже мой, боже мой! Держите, держите клуку! Видишь, как горячо материно сердце, сама себя не жалеет, в пламя кидается», — восклицает барыня, наблюдающая эту сцену.[48]

Герой может воспользоваться чужими суевериями, пережит-

[45] Иваницкий Н. А. Сказки Вологодской губернии, № 43.

[46] Соколов Ю. М. Что поет и рассказывает деревня. — Жизнь, 1924, № 1, с. 287 («Барин и собака»).

[47] Чубинский П. П. Труды этнографо-статистической экспедиции в западнорусский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собр. П. П. Чубинским, т. 2. СПб., 1878, № 108.

[48] Соколов Ю. М. Что поет и рассказывает деревня, с. 286 («Барыня и цыплятки»).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ками древнейших воззрений, к которым его антагонист относится с доверием, предрассудками. Работник прячется за икону и оттуда угрожает хозяйке от лица богородицы, обещает «очистить» ее и ее родных и потом ворует их деньги.[49] Наконец, герой может воспользоваться очень древним колдовским умением (морока). Привыкшая доверять очевидности и своему здравому смыслу, барыня, оказавшись утром в постели сапожника, перестает понимать, что с нею происходит, и смиряется со своим положением.

Число примеров, подобных вышеприведенным, можно было бы увеличить. Но дело не в их количестве. Важно то, что во всех этих самых разнообразных комических элементах бытовой сказки о хозяине и работнике место формальной логики занимает логика смеха. Привычные понятия и представления смещаются или вовсе отменяются. «Естественные» отношения выворачиваются наизнанку и обессмысливаются. В этом сказка о хозяине и работнике следует традиции, заложенной сказками о дураках и шутах. Логику сказочного шута и дурака нельзя опровергнуть в каждом отдельном случае потому, что она непроницаема для формально-логического подхода. Мыслящий логически не может встать на точку зрения дурака и шута, и не потому, что он ее не принимает, а потому, что он ее не понимает и понять не может. С другой стороны, для самого дурака и шута его собственная логика неопровержима, потому что он не выходит и не хочет (шут) или не может (дурак) выйти за ее пределы. В отличие от дурака, наивно и часто счастливо отрешенного в своем особом взгляде на мир, шут может с формально-логической точки зрения понять своего антагониста, но сознательно отказывается стать на его позиции, подменяя его логико-психологическое мировосприятие своим, перед которым его противник бессилен. Поэтому разоблачительная сила сказок о хозяине и работнике не сводится лишь к осмеянию отдельных черт и повадок хозяев жизни (именно на эту сторону дела было направлено до сих пор преимущественное внимание в сказковедческих работах). В сказках о хозяине и работнике, как и в других бытовых сказках, осмеивается сам миропорядок, доверие к очевидности, к привычному и размеренному течению жизни.

«— Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!». Это воспроизведенное А. М. Горьким[50] высказывание В. И. Ленина об «эксцентризме» как особой форме театрального искусства можно отнести и к глубокой фольклорной традиции, оказавшей заметное воздействие на мировую культуру в самых различных ее проявлениях.

---

[49] Ончуков Н. Е. Северные сказки, № 263.
[50] Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., 1952, с. 16.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

А. А. Морозов

ИЗ ИСТОРИИ ОСМЫСЛЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ЭМБЛЕМ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА И БАРОККО (ПЕЛИКАН)

Изображения, связанные с мифами и преданиями, сакральными представлениями и действиями, наконец, символизирующие отдельные идеи, качества и добродетели, известны с глубокой древности. Переосмысленные и христианизированные символы из эллинистического культурного ареала проникали в религиозную и художественную жизнь средних веков. Западноевропейская и византийская символика пользовалась ограниченным числом простых изображений, связанных с библейским преданием и евангельской притчей (Медный змий, Добрый пастырь и пр.). В эпоху Ренессанса и особенно барокко эта символика приходит в движение, обогащаясь из различных источников и складываясь в особую, приобретающую самостоятельное значение систему художественного мышления, которое отвечало эстетике и тенденциям развития позднего Ренессанса, маньеризма и барокко. Этому способствовал общий кризис культуры Ренессанса и возникшее в это время умственное брожение. Философы и поэты Италии, обращавшиеся в поисках «высшей истины» к неоплатонизму, неопифагорейству и другим источникам «герметических знаний», восторженно встретили превратно понятую «иероглифику» древних египтян, якобы раскрытую в сочинении некоего Гораполлона из Нилополиса (II—IV вв. н. э.). Популярность этому сочинению создала написанная на его основе книга филолога Пиетро Валериано «Гиероглифика».[1] Практическая непригодность сочинения Гораполлона для чтения подлинных египетских иероглифов натолкнула на многозначное

[1] Johannis Pierii Valeriani Bolzani Hieroglyphice sive de sacris aegyptorum. Basileae, 1556. — Об усвоении «иероглифики» культурой Ренессанса см.: Wittkower R. Allegory and the Migration of Symbols. London, 1977, p. 114—128.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

истолкование содержащихся в нем символов, что допускал уже сам автор трактата.

Свойственное позднему Ренессансу стремление прорваться за рамки эмпирического познания к символическому постижению мира усилило спиритуализацию эмблематики, что поддерживалось теологическими соображениями, согласно которым наше познание не может быть ни полным, ни совершенным. Бренный человек познает истину как смутное и загадочное отражение в зеркале («per speculum in aenigmate»). Предметный мир иллюзорен. Все земное — лишь мимолетная тень «вечного»; реальные предметы — лишь смутное отражение божественной истины, раскрываемой или, вернее, приоткрываемой в символах. Эти воззрения и послужили оправданием метафорического осмысления видимого мира.[2] Мир — открытая книга бога, но письмена ее доступны лишь умственному взору.

Ахилл Боккий (1488—1562) в своей книге о символах сказал: «Не возомни, любезный читатель, что сии изображения, зовомые эмблематами, которые дошли до нас издревле, сотворены из ничего и значения, которые они предлагают, могут быть так просто поняты; они скорее оболочки, которые скрывают неизменное и вечное знание, дабы дурные и испорченные люди не осквернили Святость и Святыню, то святое и священное знание, которое должно быть открыто и доступно лишь добрым, и только им, ибо они лелеют свою сияющую чистоту и отвращаются от всякого низменного чувства».[3]

Требование глубины, или, иными словами, ассоциативного богатства и некоторой загадочности, не раскрываемого до конца значения, сохранилось в эмблематике и тогда, когда она стала служить целям светской дидактики. Художественный вкус, воспитанный Ренессансом, и утонченность, принесенная маньеризмом, не допускали наивной и прямолинейной дидактики, плоского и однозначного истолкования эмблемы. Венгерский эрудит Иоанн Самбукус (1531—1584), утверждавший, что эмблема должна служить воспитанию, занимать и упражнять ум, говорил и о необходимости сохранить некоторую загадочность, выдвигая следующий артистический аргумент: «Если я предлагаю ‹в качестве эмблемы› плохо подрезанную виноградную лозу, дабы уподобить ее нерадивому отцу семейства, или муху, нападающую на слона, для ознаменования дерзости, или кирпич, который моют, — напрасной работы ‹...› не затемняя это дополнениями и не возвышая до переносного значения, то кто будет этим удивлен или кто это похвалит?».[4]

---

[2] См.: Sulzer D. Zu einer Geschichte der Emblemtheorien. — Euphorion, 1970, N 1, S. 28—29.

[3] Цит. по: Homann H. Prolegomena zu einer Geschichte der Emblematik. — Colloquia Germanica, 1968, N 3, S. 249.

[4] Ibid., S. 250.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Барочный консептизм претворял однозначный символ в полисемантичную эмблему, приобретавшую наряду со спиритуалистическим мирское — политическое и моральное — осмысление. Одна и та же эмблема сохраняла спиритуалистическое и приобретала светское значение, что разрушало ее первоначальное символическое единство.

Своим триумфом эмблематика была обязана потребности эпохи в символико-метафорическом аллегорическом познании мира, в создании его конкретной и вместе с тем метафизической «модели». Эмблематика почти в равной мере сумела ответить на зов маньеризма с его чувственным спиритуализмом и на стремление барокко к упорядоченности метафизического познания. Барочная эмблема — зримая метафора. Она служит не для обозначения самой вещи и даже ее метонимического значения, а того, что стоит за ними, т. е. метафизического смысла. Метафоризации в эмблематике может быть подвергнут любой предмет, от драгоценных камней и экзотических животных до обыденных вещей (улей, свеча, грабли, наковальня, сноп колосьев). «Нет такой вещи под солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы», — утверждал в своей книге, вышедшей в 1687 г., теоретик эмблематического искусства Богуслав Бальбин.[5] Полисемантизм эмблематики и ее дифференцированная направленность обусловили бóльшую (по сравнению со средневековой эстетикой) гибкость ее жанровых форм. Возникла градация эмблематических осмыслений — от воплощения сокровенной истины до простой дидактической иллюстративности.

Важнейшим иконографическим и литературным источником эмблематики XVI—XVII вв. послужила вышедшая в 1531 г. «Эмблематика» Андреа Альциато (Альчато), вобравшая в себя художественное наследие Ренессанса.[6] В эпоху барокко сложился основной корпус эмблематических изображений и возник новый литературно-художественный жанр эмблематических сборников с четко определившейся структурой, предполагавшей своеобразную «триаду»: изображение (pictura, icon, imago), надпись, или девиз (inscriptio, motto). и эпиграмматическую подпись (subscriptio). Между изображением, девизом и подписью происходит семантическое взаимодействие, в результате которого за видимым изображением возникает метафоризованный «умственный образ». Скрытый смысл эмблемы раскрывается в столкновении семантики изображения и девиза, который не исчерпывал и не закреп-

---

[5] Цит. по: Schöne A. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. 2 Aufl. München, 1968, S. 19.

[6] Об Альциато и ранних эмблематиках см.: Homann H. Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts. (Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtzwart, Nicolaus Taurelius). Utrecht, 1971 (Biblioteca emblematica, vol. 4); Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts. Herausgegeben von A. Henckel und A. Schöne. Stuttgart, 1967.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лял ее постоянное значение. Изображения приобретали различный смысл при различных девизах, а один и тот же девиз прилагался к различным изображениям. Изображение в эмблематике всегда означает больше, чем предлагает непосредственно зрению, создавая трамплин для новых переосмыслений. Возникает сложный метафоризирующий круг ассоциаций. Новые изображения, вовлекаемые в эмблематику, подчиняются готовым схемам и традициям осмысления.

Словесное эмблематическое произведение замещает отсутствующее изображение его описанием или простым называнием, ориентируясь на традиционные представления — статичные (о предмете-символе) или динамические — о мифологическом, античном или библейском, историческом или каком-либо ином (в том числе бытовом или новеллистическом) событии. Школьный театр барокко превращается в эмблематическое зрелище, аллегоризирующее религиозные и политические идеи и концепции своего времени, причем отдельные эмблемы приобретают атрибутивные функции.

Художественную культуру барокко пронизывает риторика. Ее «правила» в значительной степени подчиняют себе не только литературу, но проникают в живопись и архитектуру, скульптуру и декоративное искусство, музыку, отражаются в научной и философской прозе. Риторическим целям служит широко используемое наследие прошлого. В эпоху барокко эмблематика становится действенным средством дидактического внушения. Риторический прагматизм требовал понятности и доступности, легкости узнавания и запоминания эмблемы, что вело к ее моносемантизации или значительно сужало ее смысловое «поле». Опираясь на привычные осмысления, эмблема стремится быть понятой без особых пояснений и в художественной практике теряет девиз. По своему дидактическому назначению она сближается с притчей и басней, которые она призвана иллюстрировать, придавая им вместе с тем более глубокое (метафизическое) значение. Получая относительную однозначность, эмблема сближается с аллегорией или становится ее атрибутом и служит для узнавания аллегорических фигур. Но эмблема не аллегория! Она сохраняет потенциальную способность изменять свое значение, тогда как аллегория стремится к однозначности.

Одни эмблемы уходят глубокими корнями в мифологию и народную фантастику (например, Единорог), другие более дидактичны и непосредственно иносказательны (Пеликан), но все они неизменно проходят свой исторический путь развития и угасания семантики, нередко контаминируют с другими эмблемами, вступают в сложные комплексы представлений, реализуясь в изобразительном искусстве и вторгаясь в литературу.

Легенда о Пеликане (слав. «неясыть»), якобы питающем своей кровью птенцов, которых змея отравила ядовитым дыханием, и тем спасающем их от смерти, — древнего происхождения.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

О ней знает Плиний, «прилежный естествоисследитель», как называет его Симеон Полоцкий в «Рифмологионе». Легенда была рано усвоена христианской символикой. Пеликан получает устойчивое метафорическое значение и становится «знаком» Христа, искупившего своей кровью «первородный грех». В этом смысле о нем говорит Исидор из Севильи (570—638) в своей «Этимологии» (кн. 12, гл. 7); это же представление подкрепляет своим авторитетом Фома Аквинский. Так воспринимают его Вольфрам фон Эшенбах (1170—1210) в «Парцифале» (гл. 9, ст. 1482) и, наконец, Данте в «Божественной Комедии» («Рай», песнь 25, ст. 112—114).

Легенда о Пеликане, в различных версиях, вошла в состав средневековых «Физиологов» и «Бестиариев», проникла в учительную литературу и отчасти в фольклор. Изображения Пеликана известны раннехристианскому искусству и быту уже с III в. (на масляных светильниках из Карфагена).[7]

Широкое распространение эти изображения получают в позднем средневековье на порталах, витражах и фресках готических соборов, в скульптуре и деревянной резьбе, на драгоценной утвари.[8] Распространению изображений способствовало то, что к Пеликану любили обращаться в проповедях монахи, особенно нищенствующих орденов. В кафедральном соборе «Сердце Франции» в Бурже мы видим Пеликана на большом витраже с Христом-Вседержителем. Птица разрывает себе грудь над гнездом, устроенным на зеленом холмике. Две рубиновые капли, пронизанные светом, повисают над полураскрытыми клювами тянущихся к ним четырех птенцов. Ниже медальон со сценой распятия. С XIII в. это изображение утверждается в иконографии витражей во многих городах средневековой Европы.[9] С того же времени Пеликан появляется в скульптурном убранстве храмов, на фризах, отдельных барельефах и горельефах. Известно изображение Пеликана на христологическом фризе собора в Страсбурге (на парапете первого этажа).[10] На взлетающей ввысь «башне»

[7] См.: Delatre A. Carthago. Lampes chrétiennes. Paris, 1880, p. 91. — Мы не касаемся здесь вопроса об античных, эллинистических и раннехристианских источниках легенды.

[8] Более подробно: Piper F. Mythologie der christlichen Kunst, Bd 1, Abth. 1. Weimar, 1847, S. 463—466; Mäle E. L'art religieux du XIII-me siècle en France. Paris, 1902, p. 172—173; Reau L. Iconographie de l'art chrétien, vol. 1. Paris, 1955, p. 94—96; Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd 3. Herausgegeben von E. Kirschbaum. Rom—Wien, 1971, Sp. 390—392.

[9] Martin A., Cranier C. Monographie de la Cathedrale de Bourge, part. 1. Paris, 1841—1844, étude I. — Другие изображения см. там же: étude IV. Cathedrale du Mans (4 птенца); Cathedrale de Tours (4 птенца); étude XII. Tribourg (3 птенца).

[10] См.: Dehio G. Das Strassburger Münster. München, 1922, S. 108 (с изобр.). — Президент Эльзасской Академии наук в Страсбурге проф. Камилл Шнейдер сообщил нам в июле 1977 г., что изображение Пеликана находится также на средней части покрытого деревянной резьбой эркера страсбургского цейхгауза, построенного в XV—XVI вв. торговцами солью.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

табернакля в Ульме (ок. 1470) под высеченной из камня фигурой, по-видимому царя Давида, помещено изображение Пеликана с птенцами, связанное с текстом псалма (101, ст. 7) и в то же время с евхаристическим назначением табернакля.[11] Изображения Пеликана как бы скрепляют «кровью» замковые камни храмов, как например на северных хорах собора св. Стефана в Вене (ок. 1340) и в некоторых близких по времени австрийских капеллах.[12]

С легкой руки Джотто Пеликан появляется на фресках. В живописи XIV в. привлекает внимание изображение Пеликана на диптихоне фра Анжелико, выполненном для доминиканского епископа Джованни Торквемады,[13] а также триптих Алегретто Нузи (1345—1385) с распятием на золотом фоне (над распятием свил гнездо Пеликан, у подножия — Адамова голова).[14]

Изображение Пеликана не только знаменует Голгофу, но и сопровождает другие сцены «страстей», в частности «Бичевание

---

[11] Wortmann R. Das Ulmer Münster. Stuttgart, 1972, S. 46; см. также: Reallexikon zu deutschen Kunstgeschichte, Bd 3. Stuttgart, 1954, Sp. 732, Abb. 5. — Во время посещения собора в ноябре 1976 г. наше внимание привлекло изображение Пеликана, устроившего гнездо на вершине распятия, которое помещено на северо-восточном портале собора. Это более раннее изображение перенесено сюда из приходской церкви за стенами города. Внутри собора в южном нефе можно увидеть Пеликана без птенцов над сенью купели (1478). Не отождествлялись ли с птенцами младенцы, принимающие крещение? Отзвуки эмблематической традиции доходят и до нашего времени. Как нам сообщил д-р. Р. Бидеман из Эрбаха, в пригороде Ульма Зофлингене художником В. Люйтом недавно была выполнена фреска с изображением Пеликана с птенцами для местной сберегательной кассы, вероятно, как воспоминание о находившемся там монастыре. В церковном декоративном искусстве последних десятилетий XX в. также проявляется интерес к Пеликану. На южных воротах Кельнского собора, например, недавно помещена мозаика со стилизованной фигурой Пеликана (см.: Forstner D. Die Welt der christlichen Symbole. 3 Aufl. München, 1977, S. 229, ill. 29).

[12] См.: Zukan J. Zur Bauplastik von St. Stephan. — Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1968, Bd XXII, H. 3, S. 11—15. — Изображения Пеликана появляются на клеймах кирпичей, изготовляемых в монастырях. Так, известно, что в монастыре св. Урбана в кантоне Люцерн в Швейцарии при восстановлении в 1246—1249 гг. пострадавших от пожара крытых галерей перед обжигом кирпичей на них ставились клейма с глубоким рельефом (Пеликан окроплял своей кровью трех птенцов в гнезде, напоминавшем чашу) (см.: Ganz P. Geschichte der Kunst in der Schweiz. Basel, 1960, Abb. 100). Укажем еще замковый камень на своде северного придела церкви св. Лоренца в Нюрнберге: Пеликан с тремя птенцами на щите, несомом ангелами (птицы белого цвета с красными клювами, гнездо желтого цвета); замковый камень (цветной) в своде хора церкви богоматери в Нюрнберге; замковый камень с Пеликаном в соборе г. Эрфурта.

[13] См.: L'opera completa dell'Angelico. Presentiazione di E. Morante. Apparati critici e filologici di U. Baldini. Milano, 1970, Fig. 109.

[14] См.: Schönermark G. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Strassburg, 1908, N 68. — Об изображениях Пеликана в пизанской живописи второй половины XIV в. см.: Enzo C. Pittura Pisana del Trecento, vol. 2. Milano, 1962, tav. 70 (Франческо д'Антонио), tav. 39 (Антонио Венециано), tav. 157 (Чекко ди Пьетро).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Христа», как например на левой створке реликвийного ковчежца (ок. 1300) в Германском музее в Нюрнберге, причем на правой створке ковчежца, имитирующего алтарь, помещен Феникс — символ воскресения.

Наиболее часто вступают в сочетание с изображением Пеликана Феникс, Орел, Лев, Единорог, «Агнец божий». Эти изображения не только сопутствуют друг другу, но и своеобразно контаминируют. В соборе в Трире Пеликан изображен в пламени горящего гнезда. На витраже собора во Фрейбурге (Брисгау) Пеликан с тремя птенцами в гнезде в форме чаши помещен под изображением Льва с тремя львятами,[15] отделенный от него декоративной рамкой. Три львенка, как и три птенца Пеликана, соотнесены символически с тремя днями, прошедшими после положения во гроб Христа перед его воскресением. «Троичность» подчеркивается не только числом птенцов, львят и пр., но и декоративными элементами, как например на «яблоке» шпица над ковчегом св. Елизаветы в Марбурге (1236—1249), где Пеликан свил гнездо в углублении широкого корневища плюща, напоминающего чашу. Помимо трех птенцов в гнезде, на поле изображения разбросаны три листа плюща.[16]

В русской специальной литературе еще Н. Покровский (вслед за Ф. Пипером) указывал на картину неизвестного художника во Флорентийской академии, на которой крест представлен как ветвистое дерево, в чьих ветвях расположены изображения библейских событий; внизу Адам и Ева, вверху, над крестом, Пеликан с птенцами (таким образом сопоставлено грехопадение и искупление). На картине «Оплакивание Христа» (1404) в галерее Уффици мы видим Пеликана, который устроил гнездо в ветвях, выросших на вершине креста. Крест окружен большим числом отдельных изображений, связанных с евангельским повествованием о крестной смерти Христа: копье, клещи, губка на древке (с оцтом), петух, отречение Петра, рука с мечом, на котором видно ухо (отсеченное у раба), рука с деньгами (Иуда) — и характеризующихся явной тенденцией к эмблематизации мотивов.[17]

---

[15] Лев, уже не как атрибут евангелиста Марка, а как самостоятельная эмблема, изображается с тремя львятами также в иллюминованном Евангелии Генриха Льва (ок. 1175) и на витраже Лионского собора. Согласно «Физиологам», львята рождаются мертвыми, и лишь на третий день Лев оживляет их своим дыханием или пробуждает их к жизни своим рыком, что символически отождествляется с гласом бога отца, воззвавшего Христа из гроба. Полисемантизм изображения Льва (известного в иконографии и как атрибут Антихриста) не позволил ему закрепиться в этих значениях и тем более принять евхаристическое осмысление.

[15] См.: Dinkler von Schubert E. Die Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg. Marburg, 1964, S. 117—119.

[17] См.: Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. 38. — На картине Роберто д'Одористо, посвященной той же теме (ок. 1352), Пеликан поме-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Символико-эмблематическое значение Пеликана не ограничивается мотивом крестной смерти и искупления, оно сочетается с представлением о воскресении из мертвых и жизни вечной. Крест осмысляется как «древо жизни», а «птица» (в данном случае Пеликан) — как символ жизни. Типичным примером в этом отношении может служить распятие, развернутое как ветвистое дерево, на верху которого Пеликан свил широкое, как зонт, гнездо, в «Видении Марии» Симона деи Крочефисси (вторая половина XVI в.; Феррара, Пинакотека).[18] В церкви св. Лоренца в Нюрнберге над всем пространством нефа господствует резной деревянный крест с распятым Христом, установленный на «триумфальной арке» (1430). По своему типу это «прорастающий» крест. Тонкие ветви завершаются медальонами с различными изображениями. Справа, на самой перекладине креста, помещен Пеликан, склонившийся над птенцами, внизу, под распятием, — Лев с тремя львятами.

Помимо самостоятельных символико-эмблематических изображений (Феникс, Лев и др.), появляющихся наряду с Пеликаном, получают распространение своеобразные комплексы, в которых библейские сцены и события сочетаются с атрибутивной эмблематикой, создавая ассоциативный фон, обогащающий осмысление эмблемы. Поразительным примером может служить изображение Пеликана с тремя птенцами в церкви св. Лоренца в Нюрнберге на помещенной там эпитафии ректору университета в Эрфурте Фридриху Шёне (ум. 1464). В центре эпитафии — сцена рождества с Марией, Иосифом и лежащим прямо на земле младенцем Иисусом. Прямоугольник с этим изображением заключен в ромбовидную рамку, в которой строго геометрически расположены эмблематические фигуры: в верхней части Пеликан с тремя птенцами, справа Феникс на костре, слева Единорог с Девой, внизу Лев с тремя львятами. По углам ромбовидной рамки помещены традиционные атрибутивные эмблемы четырех евангелистов. Во внешних углах эпитафии находятся четыре сцены, взятые из Библии: неопалимая купина, которая горит и не сгорает, жезл Аарона, расцветший в скинии, руно Гедеона, которое намокло от росы, тогда как земля вокруг осталась сухой, закрытая дверь святилища в видении пророка Иезекииля. В этой эпитафии интересно перенесение эмблематики, связанной с темой крестной смерти и воскресения Христа (Пеликан, Феникс), в богородичную иконографию.[19]

щен под изображением бога отца, над головой Христа. Рядом с ним сцена «Лобзание Иуды», а также иконографические мотивы, связанные с евангельским повествованием, — петля, рука с деньгами, петух и др. (см.: Bologna F. I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266—1414. Roma, 1969, cap. 7, tav. 34—35).

[18] Воспроизведено: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd 3, Sp. 391.

[19] Выражаю благодарность искусствоведу Иоганне Нейтелер, сопровождавшей меня во время посещения церкви св. Лоренца в ноябре 1976 г.,

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Появление эмблематических сборников с середины XVI в. привело к увеличению числа девизов, что в сочетании с обширными учено-литературными комментариями открыло новые возможности полисемантического осмысления эмблемы Пеликана.

Еще Пиетро Валериано, усвоивший идеи Гораполлона, приводит в «Иероглифике» два изображения Пеликана — сидящего на гнезде, с девизом «Insipientia» («Неразумие»), и разрывающего себе грудь на вершине креста, объятого пламенем, с девизом «Miseratio» («Сожаление»), пояснив, что эмблема означает в первом случае «любовь к детям», а во втором — символ Христа.[20]

Начиная с «Эмблематики» Альциато (Альчато) [21] изображение Пеликана входит в состав многочисленных эмблематических сочинений. В «Эмблематике» Флорентия Схонховиуса изображение Пеликана (с тремя птенцами) снабжено девизом «Amor filorum» («Любовь к детям») и истолковано в подписи: «Когда Пеликан видит своих невинных птенцов, горящих в огне, он летит к пылающему гнезду и, верный своему долгу, готов скорее принять прекрасную смерть, нежели пережить своих детей. Неужто не устыдишься ты, орошенная кровью своих детей мать, что неразумная тварь обладает более любвеобильным сердцем?». А комментарий сообщает: «Согласно Гораполлону, чтобы поймать Пеликана, зажигают его гнездо, свитое прямо на земле. Когда птица пытается погасить пламя, то опаляет перья и не может больше улететь».[22]

Осмысление эмблемы расщепляется на религиозно-символическое (евхаристическое), дидактическое (в различных вариантах) и светское (политическое). В эмблематике Адриана Юниуса изображение Пеликана помещено под девизом «Quod in te est prome» («Что заключено в тебе, развивай»), т. е. речь идет о духовных задатках, заложенных в человеке, что также поясняется в латинских стихах. Но здесь же приведено и двустишие, включающее в себя девиз «Pro lege et grege» («За своих ‹свой народ› и право»).[23] В эмблематическом сборнике Камерария Пеликан изображен с двумя значениями (первое: Пеликан

а позднее приславшей фотографии и другие материалы о пластических изображениях Пеликана. Выражаю благодарность также консерватору Германского музея в Нюрнберге Леонии фон Вилькен.

[20] См.: Valeriani Hieroglyphica. Basileae, 1556, p. 145—146.

[21] См.: Andreae Alciati Emblemata cum Claudii Minois commentarii. [Leiden], 1608, № CXCIII. — Пеликан изображен в гнезде без птенцов с девизом «Amor filorum».

[22] Emblemata Florentii Schoonhovii. Partium moralia. Partia etiam civilis. Lugduni Batavorum, 1626, N 50.

[23] В переводе стихи эти звучат так: «Ты отверзаешь сильным ударом ‹клюва› вздыбленную грудь и даруешь жизнь своим птенцам, Пеликан! Исследуй свой дух, ищи, что сокрыто в тебе, семена духа своего извлекай на свет!». Двустишие же говорит о короле, проливающем свою кровь за народ и священное право (Junius H. Emblemata. Antverpiae, 1565, N 7).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

в гнезде с тремя птенцами (с девизом «Pro lege et grege»); второе: Пеликан (без птенцов) вьет гнездо на земле). Пояснение уводит в сторону значения «Смирение». Стихи поучают: «Не стремись к тому, чтобы постичь Высшее или искать то, что далеко от тебя, дабы твоя вина не низринула тебя с высоты».[24]

Таким образом, в эпоху барокко не только допускалось, но даже поощрялось варьирование мотива при сохранении основного значения жертвенности. В «Философии изображений» Клода Менестье предложено двенадцать надписей и толкований к теме «Христос — Пеликан».[25] А иезуит Якоб Босх (Бошиус) (ум. 1704) в своей «Символографии» предлагал изображение Пеликана с тринадцатью девизами.[26] Бенедиктинец Георгий Стенгелиус снабжает изображение Пеликана, кормящего своей кровью птенцов, девизом «Amoris divini» («Божественная любовь»). На изображении в овале Пеликан в гнезде на скале питает своей кровью птенцов; вокруг овала вверху Голгофа, воскресение Христово, внизу — крестный путь, Христос и Фома. В комментарии мы находим упоминание «писателя Максима Грека».[27]

Пеликан распростер крылья над многими странами на протяжении нескольких веков. Он перелетал из романских соборов в готические, перебирался из дворцов Ренессанса к художникам маньеризма и барокко, где свил себе затейливое и пышное гнездо.

В эпоху барокко Пеликан доминировал как евхаристическая эмблема, часто сочетаясь с другими символами искупления, как на гравюре Боэция Больсварта, где над гнездом Пеликана, кормящего своей кровью птенцов, воздвигнут ветхозаветный Медный змий.[28] На гравюре Адриана Колларта «Поклонение кресту» Пеликан устраивает гнездо на вершине высокого креста. Над ним парит голубь.[29]

Эмблемы с изображением Пеликана, кормящего своей кровью птенцов, встречаются в католическом искусстве до конца

---

[24] См.: Camerarius I. Symbolorum et emblematum, cent. 3. Francofurti, 1654, N 37, 38.

[25] См.: Menestier C. La philosophie des images. Lyon, 1965, p. 688—691.

[26] См.: Jacobo Boschio Symbolographia sive de Arte Symbolice. Augspurg, 1702 (БАН, ОРРК, экземпляр из Петровского собрания). — В посвященном христианской аллегорике сочинении Иоанна Ботсакуса (находившемся в библиотеке Феофилакта Лопатинского, ныне — в БАН, ОРРК) одна из глав посвящена теме «Христос — Пеликан» (см.: Botsaccus J. Promptuarina allegoriarum sacrorum. Amsteledami, 1668, cap. IX (без изобр.)). Местонахождение тех эмблематик, для которых установлены их прежние владельцы, мы будем указывать и в дальнейшем.

[27] См.: Georgii Stengelii Electa emblemata theologia in pictisquis repraesentata. [Ingolstad], 1672, p. 88—93, fig. XVI (БАН, ОРРК, экземпляр (дефектный: без титульного листа) из библиотеки Феофилакта Лопатинского).

[28] См.: Knipping B. De iconografie van de Contra-reformatie in de Nederlanden, Deel 1. Antverpiae, 1939, p. 16, Afb. 3.

[29] Ibid., Deel 2, p. 59, Afb. 39.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

XVIII в. В Австрии в монастыре близ Бриксена изображение Пеликана сопровождается девизом «Ut vitam adorant» («Дабы они жили») и ссылкой на Евангелие от Иоанна (гл. 10, ст. 10). В капелле «Крестного пути» в Пингау Пеликан изображен с девизом «Amor occidit» («Любовь умерщвляет»), в Форау, в арке одного из окон монастырской библиотеки, — с девизом «Omnio suffert» («Переносит все!») [30] и др.

Излюбленный Контрреформацией символ Христа, Пеликан был известен протестантской традиции. Красноречивым примером может служить «герб» («blazoen») бюргерского литературно-художественного общества «риторов» («rederijken») в Гаарлеме, которое так и называлось «Белый Пеликан». Собрание общества запечатлено на групповом портрете Франса Гальса (1659). Среди помещенных на стене «гербов» общества примечателен один, совпадающий с изображением на гравюре, принадлежащей Якобу Матану (1597). «Герб» выполнен в маньеристическом стиле: в овал помещено распятие, образованное ветвями виноградной лозы; над ним витает голубь, окруженный сиянием; у ног Христа Пеликан кормит кровью припавших к его груди птенцов; по сторонам парят ангелы, держащие в руках надпись с девизом «Trow maet blycken»; в глубине видна пылающая Троя, откуда Эней выносит на плечах своего отца Анхиза, что знаменует сыновью верность.[31] Отметим, что смешение античных и христианских мотивов, характерное для маньеризма и перешедшее в барокко, не смущало даже строгих кальвинистов.

В Польше и Литве обращение к эмблеме Пеликана отмечено чертами барочного сарматизма. В ризнице Побернардинского костела в Вильнюсе хранился хрустальный, оправленный в золото крест, с частицей «крови» Христа в миниатюрном потире, возможно итальянской работы. В последней трети XVII в. для его хранения был изготовлен шкафчик, иждивением скарбового литовского писаря Самуила Иеронима Коцелла, «род которого имел в гербе Пеликана», изображенного на дверце.[32] Здесь несомненна контаминация двух осмыслений эмблемы — христианского искупления и жертвенности рыцаря. Представляет интерес традиционная фигура Пеликана с тремя птенцами, резанная из дерева (высота 67.5 см) и установленная под распятием в главном алтаре католического кафедрального собора в Каменец-Подольске (ныне филиал Каменец-Подольского исторического музея-заповедника). Пеликан изображен в фас, покрыт серебристой

---

[30] См.: Lesky G. Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Graz, 1963.

[31] См.: Monroy E. Embleme und Emblembild in den Niederlanden. 1560—1630. Utrecht, 1964, S. 35, Taf. 9.

[32] См.: Францкевич В. В ризницах римско-католических костелов городов Вильны и Трок. — Тр. девятого археолог. съезда в Вильне. 1893, т. 2. М., 1897, с. 422, табл. 22.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

краской, на его груди сверкает кроваво-красная рана. Алтарь оформлен в стиле позднего умеренного барокко.[33]

В костеле св. Бартоломея в г. Колине (Средняя Чехия) в верхней части алтаря св. креста слева (от зрителя) помещено изображение Пеликана, справа — изображение Феникса, выходящего из пламени (1737—1738).[34] В 1830 г. живописец Феликс Антонин Мария Вейтенвебер делал наброски для росписи деревянных планок потолка Мартиницкого дворца в Градчанах в Праге взамен погибших в 1757 г.: на переднем плане помещен большой Пеликан с тремя птенцами, на заднем плане слева — распятие, окруженное людьми, поднимающими к небу жертвенные чаши, девиз — «Pro lege et pro grege». Источником Вейтенвеберу послужили гравюры Кристина де Пассе в одном из изданий эмблематики Ролленхагена (1613).[35]

В Венгрии мы нашли Пеликана на резных дубовых дверях церкви св. Эльжбеты в Будапеште, построенной в 1725—1742 гг. монахами ордена св. Павла в Пеште по проекту А. Майерхофера и ставшей потом Университетской. В храме на полуострове Тихань (на Балатоне), над декором которого работал с 1754 по 1779 г. Себастьян Штульгоф, помещена большая бронзовая группа: Пеликан широко распростер крылья над птенцами. Интересно изображение Пеликана на дощатом крашеном потолке второй половины XVIII в. из снесенной (в 1928 г.) реформатской церкви XVI в. в местечке Носваи неподалеку от Егера.[36] Пеликан с тремя тянущимися к нему птенцами помещен здесь над деревом с тончайшими ветвями и двумя плодами с каждой стороны. Решение потолка декоративно-орнаментальное, с чертами, восходящими к восточным росписям и миниатюрам, не лишенное и признаков западноевропейской (итальянской) манеры. Изображение Пеликана с тем же значением встречается в протестантской церкви деревни Рудабанья (также неподалеку от Егера) и «почти в каждой реформатской церкви над кафедрой проповедника».[37]

---

[33] Выражаю благодарность директору Каменец-Подольского исторического музея Г. Н. Хотюну за присланные сведения и фотографии.

[34] Резьба по дереву резчика Игнация Рорбаха (указано нам доктором Ольдриджем Блажичеком (Народная галерея в Праге)).

[35] См.: Lejsková-Matyášová M. Malovaný kasetový strop Martinického paláce na Hradčanech. — Staletá Praha, 1973, vol. 6, S. 151—164 (покойная исследовательница иконологии чешских фресок М. Лейсковa-Матьяшева познакомила меня с рисунком (не воспроизведенным в статье) в 1972 г. в Праге). — Книга Ролленхагена служила источником для различных эмблематик, как например для издания: Wither G. A collection of emblems ancient and moderne. London, 1635, — где дано изображение Пеликана, кормящего своих детей на фоне распятия (см.: Freeman R. English emblem books. London, 1948, p. 160).

[36] Потолок состоял из сорока прямоугольных досок; тридцать две из них покрывают потолок залы № 5 бывшего епископского дворца в Егере.

[37] См.: Kovács S. A noszvaji templom festett famennyezete. Eger, 1965, p. 151, tábla 2, Rep. 5 (Különlenyomat az Egri Múzeum 1965. évi

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Пеликан как евхаристическая эмблема сохраняет свое значение до позднего времени. Оно еще ярко запечатлено в «Оплакивании» Тициана (1576; Венеция, Галерея Академии).[38] Рубенс, связанный с эстетикой Контрреформации, обращался к евхаристической эмблеме Пеликана в эскизах аллегорических шпалер для зала Конвента ордена кармелитов в Мадриде (1627; картоны в Прадо).[39] О Пеликане и его символическом значении не забывают и поэты. Лаэрт у Шекспира готов питать друзей своею кровью, подобно Пеликану. Упоминает Пеликана и поэт голландского барокко Вондель в трагедии «Иеффай» (1659; д. 3, ст. 1027). Традиция доживает до XIX в. (Альфред де Виньи).

Своеобразное осмысление мотива наблюдается в Болгарии в начале XIX в., когда жертвенность Пеликана осмысляется на фоне борьбы болгарского народа и чаемого освобождения от турецкого ига. На деревянной ажурной резьбе иконостаса в церкви св. Марины в Пловдиве помещено наряду со сценой грехопадения изображение Пеликана, раздирающего себе грудь над тремя птенцами. В сложную резьбу введены две змеи с маленькими головками, увенчанными подобием турецкой чалмы. Одна из змей обвивает Пеликана и кусает его за шею, другая пытается поразить птенцов. Резьба приписывается народным мастерам Коста Колову и Коста Массикову и датируется приблизительно 1825 г.

Евхаристическое осмысление эмблемы переносится на земных властителей, не щадящих своей крови и жизни для отечества и народа. «Жертвенность» государя сакрализуется, отвечая задачам феодальной глорификации. Между царем небесным и царем земным перекидывается метафорический мост, — так открывается путь для дальнейшего обмирщения эмблемы в политических и дидактических целях. Примером в данном случае являются изображения Пеликана на «impresa» (индивидуальных отличительных знаках), как, например, на «impresa» испанского короля Альфонса X.[40] Следует отметить также, что Пеликан с девизом «Pro lege et pro grege» помещен в «Эмблематике» Николая Райснера[41] и с тем же девизом в «Эмблематике» Габриеля Ролленхагена.[42] Пеликан известен и в сфрагистике, преимущественно на печатях епископов, как например печать 1296 г. (Упсала),

---

(III.) évkönyvéből). — Приношу благодарность доктору Яношу Коромпаи, ознакомившему меня с этим потолком на месте.

[38] См.: Wethey H. E. Titian. The painting of Titian, vol. 1. London, 1969, cat. N 86, pl. 136—138; vol. 3. London, 1975, p. 261—262.

[39] Oldenburg P. P. P. Rubens. München, 1922, S. 44.

[40] См.: Jacobus Typotius Symbola divina et humana, vol. 1. Praha, 1601, p. 60.

[41] См.: Emblemata Nicolai Reusneri. Partium ethica et phisica, lib. 2. Francofurti ad Maenum, 1581, N 14.

[42] См.: Rollenhagen G. Selectorum emblematum, cent. 2. Arnheim, 1613, N 20.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

1305 г. (Лунд), печать 1274 г. епископа из Лигница (Силезия) [43] и др.

Кристоф Лакнер (1571—1633), бургомистр города Шопрон, выпустил в 1615 г. книгу с описанием венгерской короны, придав символико-эмблематическое значение украшавшим ее драгоценным камням, чередующимся с эмблемами (Феникс, Журавль, держащий в лапе камень, и др.).[44] Книгу завершает изображение Пеликана, хотя на самой короне оно отсутствует.

Мы уже видели, что семантика эмблемы расщепилась довольно рано на искупительную (евхаристическую) и мирскую. При этом жертвенность Христа освящала жертвенность государя, составляла ее ассоциативный фон. Угасание первоначальной семантики было связано с утратой этого «ореола», с переходом к отвлеченным представлениям о чадолюбии, милосердии, любви к людям вообще. Вместе с тем эмблема постепенно изолировалась от побочных интерферирующих с ней мотивов, что облегчало ее использование в качестве атрибута.

Изображение Пеликана переосмыслялось, отвечая различным стилевым требованиям и тенденциям развития, получая различное назначение. Его семантика разветвлялась и осложнялась. Появлялись новые «побочные» осмысления, связанные, однако, с основным значением, — иногда путем длинной ассоциативной цепи. Так, например, возникло осмысление Пеликана алхимиками, в чьих сочинениях он становится символом и обозначением «философского камня», обусловливающего трансмутацию металлов, превращение неблагородных металлов в золото, причем, сообщая свое «начало», он источает силу, подобно Пеликану, отдающему кровь птенцам. В «Museum Hermeticum», вышедшем в 1625 г. во Франкфурте, изображение Пеликана на фронтисписе завершает длинный ряд химических операций, обозначенных посредством символов (Льва, Орла, Змеи, Дракона и др.). Наименование Пеликана получил также особый сосуд, употреблявшийся алхимиками.[45]

Маньеристическая изысканность приводила к «выветриванию» и даже утрате христианизированной интерпретации изображения Пеликана, включая его в произвольные сочетания, отвечающие требованиям загадочности и нарочитой неясности. Возникали

---

[43] См.: Sildebrad B. E. Svenska sigiller fron Medeltiden, Bd 1. Stockholm, 1862, pl. 9, N 130; pl. 16, N 220; Pfotenhauer P. Die schlesischen Siegel von 1250 bis 1300. Breslau, 1879, Taf. X.

[44] Lackner Chr. Coronae Hungariae emblematica descriptio. Leuningen, 1615 (на титульном листе: 1613; Будапешт. Национальная библиотека им. Ф. Сечени). О Лакнере см.: Jocher Ch. G. Gelehrten Lexikon, Th. 2, 1750, Sp. 2212. — Лакнер также выпустил книгу «Эмблематическое зерцало юношества», где Пеликан знаменует «Милосердие» (см.: Lackner Chr. Emblematische Jugend-Spiegel und christlicher Discurs. Franckfurth, 1618). Ср.: Appoyi A. Hungarica, Bd 4. München, 1927, S. 28—29.

[45] См.: Kopp H. Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit. — In: Ein Beitrag zur Culturgeschichte. Th. 1. Heidelberg, 1886, S. 87—88, 341.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

композиции, порожденные прихотливым воображением маньеристов, щеголявших эрудицией и начитанностью, особенно в античных авторах. Так, в довольно известной книге Бартелеми Ано (Анулуса), впервые изданной в Лионе в 1552 г., Пеликан, кормящий птенцов, помещен на усеянном различными птицами дереве, к которому привязан Гермафродит — слившиеся в поцелуе две головы на одном теле (излюбленный образ маньеристов). Рядом стоят два сатира. Длиннейшее стихотворение натянуто поясняет эту эмблему.[46]

С началом книгопечатания Пеликан утверждается на марках издателей и типографщиков, как это мы видим уже на инкунабулах братьев Марнеф (в двух близких вариантах).[47] В этом своем качестве эмблема рано обнаруживает тенденцию к секуляризации. И если у барселонца Педро Роза (1481—1518) Пеликан, кормящий своей кровью шестерых птенцов,[48] может быть истолкован различно, то позднее эта эмблема, получив девиз «Pro lege et pro grege», приобретает отчетливо мирской характер, как например у английского издателя Ричарда Джуггера (1560—1579), причем в одном случае Пеликан помещен между аллегорическими фигурами Благоразумия (Prudentia) и Правосудия (Justitia).[49]

В прикладном искусстве религиозно-символические и мирские истолкования со временем становятся почти неразличимыми.

Пеликана как символ Христа можно еще встретить на французском гобелене XVI в. (в Музее прикладного искусства в Париже).[50] В медальерном искусстве известен удивительный пример своеобразной «возгонки» — усиления символа в резьбе на стали: в изображении Пеликана (без птенцов) его голова перестилизована в форме креста.[51] Однако, как правило, христианско-символическое понимание эмблемы дается намеком или в сочетании с другими символами, как, например, на венецианской медали фра Джованни Корнаро с девизом «Pietas evangelii» (Добрый пастырь стоит с посохом перед стадом овец; под пальмой Пели-

---

[46] См.: Aneau B. Picta poesis. Lugduni, 1564, N 11.

[47] См.: Mayer W. I. Die französischen Drucker- und Verlegerzeichnen des XV. Jahrhunderts. München, 1926, N 126, 127; Renoard P. C. Les marques typographiques parisiennes des XV et XVI siècles. Paris, 1926, p. 368—370.

[48] См.: Juchhof R. Drucker- und Verlegerzeichnen des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden. England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen. München, 1927, N 75; ср. там же, N 85 и др.

[49] См.: Mac Kerrow R. B. Printers' and publischers' devices in England and Scotland. 1485—1640. London, 1913, N 123, 125a, 125b, а также N 225, 228.

[50] См.: Travarent G. de. Attributs et symboles dans l'art profane. 1450—1600. Dictionnaire d'un langue perdu. Génève, 1958. Ср.: Panofsky E. Studies in Iconology. Humanistic thèmes in the Art of the Renaissance. New York, 1939, pl. LXIII, fig. 117.

[51] См.: Freidensburg F. Die Symbolik der Mittelaltermunzen, Th. 2, 3. Berlin, 1922, S.247 (сведения не датированы).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

кан кормит кровью птенцов) или на реверсе медали в честь кардинала Джулиано Ровере (впоследствии папы Юлия II), где изображен двухмачтовый корабль с сидящей на палубе женщиной, а по бокам рысь (символ зоркости) и Пеликан, кормящий птенцов.[52] Изображения Пеликана встречаются на памятных медалях XV в.: на медали, выбитой в честь гуманиста Витторино Рамбольдино де Фельтре (ум. 1446), на болонской медали в честь нобиля Никколо Санути (ок. 1472), в честь папы Пия II и др.

В общем можно сказать, что в медальерном деле семантика эмблемы отчетливо секуляризуется. Так, на брауншвейг-люнебургском «патриотическом талере» герцога Генриха Юлиуса (1599) изображение Пеликана снабжено девизом, перекликающимся с девизом самого герцога.[53] На памятной серебряной медали, выбитой по случаю бракосочетания ландграфа Гессенского Фредерика с маркграфиней Бранденбургской Луизой Доротеей 31 мая 1700 г. (работы Христиана Вермута), Пеликан, окропляющий своей кровью пятерых птенцов, окружен латинской надписью: «Счастливый Гессен радуется новой матери отечества из Бранденбурга».[54] При этом семантика эмблемы становится неопределенной довольно рано. На медном португальском счетном жетоне, выпущенном при короле Эммануэле (1455—1521), Пеликан раздирает свою грудь над тремя птенцами в гнезде.[55] Христологический смысл эмблемы, по-видимому, оттеснен возможностью новых осмыслений. Все более вступают в силу такие осмысления, как милосердие, преданная любовь (к детям, ближнему, отечеству) и т. д.[56]

Нередки случаи, когда эмблема существует уже не сама по себе, а сопровождает аллегорические фигуры и служит для их узнавания, приобретая атрибутивное значение. В качестве простого атрибута Милосердия белый Пеликан сопровождает Баттисту Сфорца, жену Федериго Урбино, во время их торжественного шествия, как это мы видим у Пиетро делла Франческо (ок. 1472).[57] В «Иконологии» Чезаре Рипы, впервые вышедшей

[52] Hill G. F. A corpus of Italian Medals of Renaissance before Cellini, vol. 1. Text. Vol. 2. Plates. London, 1930 (см. pl. 96, N 527; pl. 8, N 38; pl. 70, N 388; pl. 126, N 749; pl. 73, N 385).

[53] См.: Madai D. S. Vollständiges Thaler-Cabinet aufs neue ansehnlich vermehret, Th. 1. Königsberg—Leipzig, 1765, S. 352.

[54] Эрмитаж, № 19371. См. также: Negelim J. Tesaurus numismatum moderorum huius seculi sive numismata mnemonica et iconica. Nürnberg, 1709, S. 37—38 (БАН, ОРРК, экземпляр из библиотеки Брюса с его экслибрисом).

[55] Эрмитаж, № 32421 (указано нам Е. С. Щукиной; см.: Barnard F. P. The Casting-Counter and the Country-Board. Oxford, 1916, p. 228).

[56] См.: Freyhan R. The evolution of the Caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries. — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1948, vol. 2, p. 68—86; Muller J. Un verre peint symbolisant La Charité. — Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, 1966 (32 année), 4 série, p. 63—65 (с изобр.).

[57] См.: Weisbach W. Trionfi. Besem, 1919, S. 67, fig. 21; Galleria degli Uffizi. Firenze, 1929, N 1615.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

в Риме в 1593 г. и оказавшей длительное влияние на европейскую художественную культуру, Пеликан предложен как атрибут аллегорической фигуры, олицетворяющей любовь к ближнему. В некоторых изданиях «Иконологии» Рипы Милосердие олицетворяет фигура мужчины, поднимающего с земли упавшего ближнего. Рядом с ним также помещен Пеликан.[58]

В XV в. в Италии, а затем и по всей Европе распространилось увлечение игрой в тарок. На картах для этой игры помещались серии аллегорических фигур, знаменующих различные добродетели, семь свободных искусств и пр. в сопровождении атрибутов с эмблематическим значением: например, Журавль с камнем в лапе для обозначения Бдительности. Встречались самостоятельные атрибуты «Vanitas» — Смерть с косой, песочные часы и пр. Атрибутом Милосердия служил Пеликан.[59]

Итак, отсутствие девиза и пояснительной надписи, которые как бы подразумеваются и восходят к литературной традиции, изменение окружающего интерьера и бытовой среды способствовали отвлеченному восприятию и пониманию мотива, его декоративизации, при которой значение эмблемы воспринималось более смутно и со временем становилось полуосознанным воспоминанием. Эмблема, превращавшаяся в декоративный мотив, утрачивала свою актуальность. Ее смысл если и не терялся совсем, то «выветривался»; поддерживался он в основном книжными источниками и риторическим искусством.

Декоративное применение эмблемы Пеликана демонстрируют многие примеры. Пеликана можно встретить на резных кафедрах, налоях и даже на скамьях для молящихся. На пышно оформленной «элогии» под портретом одного из настоятелей аббатства Сент-Галлен в Швейцарии — Иоахима (1741) среди прочих украшений помещен Пеликан с тремя птенцами.[60] Составляя в 1746 г. «программу» росписи плафона в библиотеке аббатства св. Флориана (Австрия), живописец Даниель Гран предложил одну из

---

[58] См.: Baudoin T. Iconologie au Explication nouvelle de plusieurs images, emblems et autres figures hierogliphiques. Tirée des recherches et des figures de Cezar Ripa, part 2. Paris, 1644, p. 108 (БАН, ОРРК, экземпляр из Петровского собрания). — В других изданиях, например в амстердамском 1644 г., в той же роли представлена аллегорическая фигура женщины (см.: Ripa S. Iconologia of uytbeelding des Verstandes uyt het italiens verhaelt doer D. P. Pers. Amsterdam, 1644, p. 329) (БАН, ОРРК, экземпляр из библиотеки переводчика посольского приказа А. А. Виниуса).

[59] Наибольшей известностью пользовались игральные карты, связанные с именем Мантеньи (см.: Playing Cards of Various Ages and Contries. Selected from the Collection of lady Charlotte Schreiber, vol. 3. London, 1895, tabl. 1, N 25; Hind A. M. Early Italian engraving, vol. 4, New York, 1938, p. 35—36, pl. 35).

[60] См.: Graf F. Emblemata Helvetica. Zu einem Sammlung angewandten. Embleme der deutschsprachigen Schweizen Kantone. — Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1974, N 3, S. 147—170, Fig. 25.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

семи аллегорических фигур сопроводить изображением Пеликана как «истинным символом любви к ближнему»; осуществил эту программу плафонный живописец Бартоломео Альтамонте (1702—1779).[61]

В ювелирном искусстве фигура Пеликана стилизуется и также используется как декоративный мотив, не порывая, однако, до конца с его эмблематическим значением. В особой кладовой Эрмитажа в Ленинграде хранится серебряная позолоченная подвеска с изображением Пеликана немецкой работы первой половины XVII в. Фигура Пеликана покрыта белой эмалью. Его оперенье прочерчено золотыми резервами. На груди нераненый рубин (кабошон). К тому же времени относится близкая по стилю находящаяся там же агатовая вазочка овальной, слегка напоминающей раковину формы. Подставкой для нее служит стилизованная фигура Пеликана (из золота), также покрытая белой эмалью и украшенная на груди и крыльях плоскими таблитчатыми рубинами. Рубины на груди горят, как капли крови, к которым, поднявшись из зелено-коричневого эмалевого гнезда, тянутся три птенца. Рубины же на крыльях, почти сомкнутых за спиной, выложенные параллельными рядами, получают чисто декоративное значение.

* * *

Зооморфная эмблематика, проникая в Россию, утверждалась на старой византийско-славянской основе, обращаясь к давно известным «Физиологам». Легенда о Пеликане в греко-славянской традиции была, так же как на Западе, известна в двух версиях. Согласно первой, которую А. И. Карнеев считал более древней, птенцы, родившиеся злыми и непокорными, были убиты и возвращены к жизни родителями, оживившими их своей кровью. Иногда птенцов убивает мать, а оживляет отец. В славянском «Физиологе» эпизод изложен следующим образом: «Фисиолог рече о неясыти, яко чадолюбица есть зело. Егда птенца своя родить, ти егда будут големи и клевати начнут родителя своя по лицу, родителя же умучившея избьета, последи же еще милосердуета родителя и плачетася три дни чад, яже избиста. Третий день тех мати ребра своя разверзеть и кровь свою источить на плоти мертвыя чад своих и кровью же тою оживуть. Тако и Господь Исаием рече: сыны родих и вознесох, ти же ся отвергоша мене. Роди бо ны всего здания Творець <...> Вшед же на высоту крестную Спас,

[61] См.: Tietze H. Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. — Jahrbuch der kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus, Bd 30, H. 1. Wien, 1901 (Anhang I). — В. Мразек указывает на близость изображений на плафоне в монастыре св. Флориана с изображениями, которые помещены на таблицах издания «Иконологии» Рипы, осуществленного Хертелем в 1732 г. (см.: Mrazek W. Ikonologie der Barocken Deckenmalerei. Wien, 1955, S. 63).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

источи кровь и воду на спасение и жизнь вечную <...> Да добре рече Фисиолог о неясыти».[62]

В славянском переводе «Физиолога» Псевдо-Епифания мотив смягчается тем, что чадолюбивая мать губит птенцов нечаянно: «седит в гнезде, стречящи чад, и загревает сия лобзающи и в лобзании томь ураняющи и ребра им проклюваеть». Пеликан-самец, «обретшу сия», «рыдает сердцем зело», проклевывает себе бок, «и стекает кровная капля на раны умръших птенцов, и тако оживотворяются». В уподоблении Пеликану Христос «копиемь ребра свои отверъз, и абие изыде кровь и вода», накапав на умерших птенцов, «сиречь на Адама и Евву и на прочии пророки и на вся умръшая, и просвети вселенную...».[63] Исчезает сближение мотивов вины птенцов и «первородного греха». Однако в еще одном варианте первой версии, в сербской редакции, тема вины птенцов, которые «бьют родителие своие вь лице», подчеркивается, причем оживляет их мать. Дидактическое сближение направлено на крестный путь Христа, когда он, приняв «оплювание и заушения», молился богу отцу: «Не постави имь греха сего, отче, ибо неведять, что творят». Христос здесь уподобляется Пеликану, как «невьспоминатель злу».[64]

Вторая версия уподобления Пеликана Христу является развитием как самой легенды, так и ее метафорического осмысления. Птенцов умерщвляет своим тлетворным дыханием Змий. Жертвенность родителей возвращает их к жизни. А. Карнеев усматривал в этом варианте «искусственность» на основании того, что «в тексте этой версии нигде не говорится о непослушании птенцов, хотя на этом мотиве основано толкование (преступление заповеди божией)».[65] Однако метафоричность, поддержанная побочными мотивами (Змий, взбирающийся на высокую скалу, символизирующую Рай), была достаточно сильна, чтобы утвердить эту версию в качестве основного символического истолкования образа Пеликана. Первая же версия остается приглушенным ассоциативным фоном, причем мотив «вины» или «греха» чад почти совершенно исчезает.[66]

---

[62] Физиолог. Исследование А. Карнеева. СПб., 1890, с. 185—186. — В тексте, опубликованном А. Карнеевым, говорится, что самка Пеликана «проклюет ребра своя» (аналогия с мотивом «копия», коим ребра Христа «прободоша», — см. там же, Прилож., с. VIII).

[63] Там же, Прилож., с. XXIV.

[64] Другое о стрьце слово. — В кн.: Александров А. Физиолог. Казань, 1893, с. 14.

[65] Физиолог. Исследование А. Карнеева, с. 188. — В западноевропейских источниках, восходящих к «Физиологу», часто приводятся обе версии легенды, как например в «Книге природы» Конрада Мегенберга (1475—1499): Das Buch der Natur von Konrad von Megenberg. Herausgegeben von F. Pfeifter. Stuttgart, 1861, S. 210—211.

[66] Мы не касаемся здесь осмысления Пеликана как «неясыти пустынной» (согласно словам Псалтыри — 101, ст. 7), который олицетворял «страждущего праведника» и которому уподоблялись юродивые на Руси (см.: Панченко А. М. Юродство как зрелище. — ТОДРЛ, с. 24. Л., 1974,

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Евхаристическое осмысление эмблемы в древнерусской литературе наиболее четко изложено в «Сказании о птици неясыти» Максима Грека: «Неясыть птица подобна есть жеравлю, питает же ся змиями, гнездо же свое складывает на высочайших каменях, или столпех и древесех, дети своя стрегущи от змии; змия бо естеством враждующим на ни; егда родители птенцем отлетают с гнезда кормли для, тогда ядовитая змия, вошедши на гнездо, их убивает; аще ли нельзе ей будет на гнездо ползати, смотрит ино место, ли древо высоко стояще близ гнезда их, и дыхает ядовитым и горчайшим своим дыханием на ветре противу их и тако убивает их ветром ядовитым. Родители же их или рождьшая, прилетевше и узревши их умерших, стоит над ними, криле свои распростерши и носом своим бьет в перси своя до крови и истекшею оттуда кровию своею, каплющею на них, оживляются. Толкование: птица убо сия образ Христу богу нашему, птенцы же ея умерщвлени образ суть нам, языком, уязвленным бывшим злоначальным смысленним змием, а змия образ есть диаволу, уязвившему нас, биение же в перси и кровь истекшая образ суть страсти Спасове и животворней крови его, им же мы, веровавшие, исцелехом и ожихом, по рекшему пророческому слову: „Язвою его мы вси исцелехом“».[67]

Изысканным метафоризмом отличалось риторическое искусство украинских проповедников эпохи барокко, обращавшихся к легенде о Пеликане наряду с привлечением и, разумеется, сложным переосмыслением других мотивов.

Блестящий представитель украинского риторического искусства Иоанникий Галятовский, опираясь на первый вариант легенды о Пеликане, вводит в свою проповедь ряд близких мотивов. Приводя слова пророка Иеремии: «Приидѣте, вложим древо в хлѣб его», — проповедник строит метафору: «Аз есм хлѣб животный, сходяй с небесе ...». Древом называется крест, на котором прибито тело Христа, «на той час вложено древо в хлѣб его». Оперирование метафорически переосмысленными цитатами из пророков продолжается: «Было и о тым пророцтво, же мѣл Христос муки терпѣти за грѣхи наши и умерши, знову воскреснути и до неба вступити, бо мовит сам Христос усты Давыдовыми: „Уподобихся неясыти пустынной: бых яко нощный вран на нырищи, бдѣх и бых яко птица, особящаяся на гнѣзде“». Сославшись на легенду о Пеликане («гды уж дети позаѣдасти, теды он носом рвет перси свои аж до крови и кровю дѣти свои покропляет и оживляет»), проповедник восклицает: «...так и людей верных позаѣдал был уже пекелный диявол проклятый», но Христос «позволил копиею перси свои пробити и вылял кровь свою

с. 146). Однако, как мы уже видели, это осмысление присоединялось и к основному (жертвенно-искупительному) значению Пеликана.

[67] Соч. преподобного Максима Грека, изд. при Казанской духовной академии, ч. 3. Изд. 2-е. Казань, 1897, с. 220—221 (в последней фразе цитируется библейская книга Исайи — гл. 53, ст. 5).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

па тыи дѣти, на народ людзкий и оживил их». Казнодей вводит мотив «нощного врана», знаменующего день воскресения Христова, ибо «ворон в ночи вылѣтает з гнѣзда своего и по свѣту летает, так Хрпстос о полночи встал з мертвых и вышол з гробу, з великою славою, бо жолнѣре, которыи Христа в гробе положенного стерегли, барзо полякалися». День же вознесения Христа уподобляется воробью, «бо воробей высоко собе гнѣздо чинит на даху, и там мешкает, так Христос высоко вступил з земле аж до неба емпирейского».[68]

В украинской виршевой поэзии, связанной с церковно-риторической традицией, метафорическое отождествление Христа и Пеликана с полной силой разрабатывается Кириллом Транквиллионом Ставровецким в таком молитвенном обращении:

Сыне божий предвѣчный,
Пеликане мой небесный чадолюбивый,
Милостю бозкою над грѣшными запалчивый,
Яко видѣлесь мя от змия пекелного,
Ядом грѣховним надхнепного
И смертю вѣчною лютѣ уморенного.
Прето копием хвалебныи перси свои отворяеш,
И кровь свою пресвятую нещадно на душу мою выливаеш,
И тою мене в живот вѣчный ныне оживляеш,
А сам межи грѣшниками сромотне умираеш.[69]

Дидактические притчи Симеона Полоцкого служили риторической цели. Их мотивы были «примерами», вставляемыми наряду с житейскими «случаями» в проповедь для ее оживления и создания речевого контраста, что так характерно для барочной стилистики. Стихотворение «Неясыть» в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого по своей структуре и жанровой принадлежности относится к среднему стилевому уровню церковного барокко:

В стране египетстей птица пребывает,
яже ся неясыть в людех нарицает,
Той во гнезде птенци егда укрылятся
и от змия смертне ядом повредятся,
Обыче си перси ли глезне терзати,
на уязвленных птенцы изливати
Кровь теплую, яже яд в них умерщвляет,
самы же к здравию добру устрояет.
От тоя же язвы в недузе бывает
неясыть, из гнезда ни мало летает,
В то оживлении время излетают,
истяжавшие пищу, матерь си питают.

---

[68] Иоанникий Галятовский. Ключ разумения. Львов, 1663, л. 128 об.—130 («Казанье на преображение господне»).

[69] Кирилл Транквиллион Ставровецкий. Перло многоценное. Чернигов, 1649, л. 107. — Обращение к образу Пеликана, которое связано с представлениями, навеянными старой традицией, доходит до Ивана Франко (см. его раннее стихотворение «Пеликан» (1874) в кн.: Франко І. Твори, т. 2. Киев, 1976, с. 451 и примеч. на с. 523).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Аще же неции от них возленятся
и еще питати ея не потщатся,
В здравие пришедши, из гнезда вергает,
в общество с тщивыми птенцы не пущает.
С ними же послежде сама веселится,
и, пищу обретши, любезне живится.
Неясыть мысленный есть Христос Спаситель,
рода человеча смертна оживитель;
Его же змий адский смертно язвил бяше,
во гнезде едемстем, даже исчезаше.
То зря, Христос Господь милость проявил есть,
прият в персех рану и кровь источил есть
Святу, ею же мы есмы оживлени,
и еже летати умом утвержени.
Сам Христос в небесном гнезде почивает,
пищы от нас благих деяний желает,
И аще кто теми тщится и́ питати,
во гнезде небесном имать пребывати,
Не хотящии же в благих ся трудити,
отвержени того гнезда имут быти.
Пища вечносладка в небе дастся тщивым;
огнь же вечный и червь во аде ленивым.
Оле, любимици! Кто не убоится
жестокие казни и не приложится
Деянию благих? И кто не желает,
да во трудех в небе вечно ся слаждает? [70]

Придерживаясь второй версии легенды о Пеликане, Симеон Полоцкий консептизирует ее путем метафоризации вторичных значений, создавая пучок новых осмыслений, служащих целям риторической дидактики: Христос — «неясыть мысленный», почивающий в «небесном гнезде», не только источил свою кровь ради спасения рода человеческого, но и сам желает от спасенных им чад получить «пищу» «благих деяний», за что обещает «тщивым» «вечно сладкую пищу» (небесное блаженство). Подчеркнута излюбленная в барокко мысль о способности «летати умом», дарованной Спасителем человеку, — своеобразное оправдание консептизма, требовавшего от поэзии умственного полета, сопряжения в быстром разуме «далековатых» идей.

Легенда о Пеликане получила известность на Украине и затем в России не только из книжных источников или из уст проповедников-казнодеев. Она поддерживалась изображениями на фресках, иконах, в декоративном искусстве, храмовом и бытовом убранстве, на вещах, как привозных, так и местного происхождения, на ювелирных изделиях, изразцах, домовых росписях и в книжной графике. Пеликан, разрывающий себе грудь, появляется на типографских украшениях старопечатных украинских изданий, как например на инициальной букве («П») Киевского служебника 1629 г. (со стилевыми признаками позднего маньеризма), во львовских изданиях: Служебнике 1691 г. (на титульном листе) и «Ирмологионе» 1700 г.[71]

[70] БАН, ОРРК, 31.7.3, л. 259 об.

[71] См.: Початки книгопечатаня на землях Украіни <...> замыслом, трудом і заходами Іларіона Свенцицького. Жовква, 1924, табл. 59, № 150.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В 40—50-х годах XVII в. Пеликан стал известен в России на водяных знаках привозной бумаги примерно лет через десять после появления филиграней с Пеликаном на Западе. Установлено шесть разновидностей таких филиграней в русских документах и изданиях Московского печатного двора.[72]

Изобразительное церковное искусство на Украине вводило Пеликана в широкий круг символических изображений, библейских пророчеств и цитат. Разительным примером могут служить росписи Лаврского храма в Киеве, предпринятые в 1730 г. и сохраненные при реставрации 1772—1776 гг. В этой церкви, по сообщению М. П. Истомина, «около горнего места», с северной стороны, помещен зеленый дуб, на котором распят Христос. Это изображение (в котором дуб тождествен с «древом жизни») сопровождает изречение: «Аз яко дуб распростах ветви моя». На южной стороне помещен Пеликан с изречением «Уподобихся неясыти пустынней». Наряду с иконографическими вариантами изображения Христа «под видом агнца» идея искупления была представлена в Лаврской церкви изображениями пшеничного зерна, змия на древе, спящего льва («Усну яко лев»), заходящего солнца («Солнце позна запад свой»). М. П. Истомин не без основания считает эти мотивы и внесение их в стенопись «важным показателем западного влияния».[73]

Евхаристическое осмысление Пеликана как искупительной эмблемы долгое время сохраняется в православной традиции и даже проникает в народную среду, особенно в местностях, сталкивающихся с традицией католической, в частности на Украине. На выставке, устроенной во время XII археологического съезда в Харькове в 1902 г., экспонировалась икона из города Изюма и фотография с другой иконы на тот же сюжет из Крестовоздвиженской церкви того же города.[74] На первой из них, написанной

---

[72] См.: Дианова Т. В. Водяные знаки XVII века «Феникс» и «Пеликан». — Рус. речь, 1975, № 5, с. 130—136 (с рис.). — На наш взгляд, Т. В. Дианова допускает анахронизм, утверждая, что Пеликан служил «символом самоотверженной материнской любви». Как отмечалось выше, в секуляризованных эмблемах XVII в. были запечатлены представления о жертвенности правителя и о том, что птенцов оживлял Пеликан-отец. Для Литвы отмечены филиграни с Пеликаном (без птенцов), относящиеся к 1647 и 1654 гг. (см.: Лауцявичюс Э. Бумага в Литве в XV—XVIII вв. Атлас. Вильнюс, 1967 (на литовск. яз.) № 2820).

[73] Истóмин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре XVIII в. — Искусство и художественная промышленность, 1901, № 11, с. 316—317. — Однако вряд ли можно считать, что изображения Пеликана были принесены в Россию только на волне надвигавшегося с Запада католицизма. Известно, например, что в церкви монастыря св. Павла на Афоне имелось изображение Пеликана, отвечавшее содержанию «непорочного стиха» на великую субботу (страстной недели): «Яко же неясыть уязвен еси в ребра твоя, слове, отрока твоя умершия оживил еси, искапав животныя им токи» (Brockhaus H. Die Kunst in den Athos Klostern. 2 Aufl. Leipzig, 1924, S. 129—130).

[74] Каталог выставки XII археологического съезда в г. Харькове. Отд. церковных древностей. Сост. Е. К. Редин. Харьков, 1902, с. 42—43, № 210.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

на полотне (72×60 см), изображено на желтом фоне прободенное сердце, окруженное терновым венцом, из которого стекает кровь в продолговатый потир католического типа. Здесь изображены также крест, губка и копье, кругом белые облака. Верхняя часть иконы представляет небо. Внизу, на земле, Пеликан проклевывает себе грудь и кормит птенцов. Под птицею подпись:

Полѣкан (sic!) птица себе
Нещядя детей питает.

В. Нарбеков относит эту икону к числу «композиций», «всецело заимствованных с Запада».[75]

Еще больший интерес представляет картина, принадлежавшая крестьянке Ефросинье Павленковой из слободы Андреевки «на Волчей» Бахмутского уезда Екатеринославской губернии. Картина служила Павленковой иконой. В середине ее также помещено «пылающее сердце», заключенное в терновый венец. С левой стороны сердца кровь стекает в потир. Справа надпись: «Пеликан-птица себя не щадит, детей своих питает, да живот имут». Таким образом, здесь подчеркнута идея искупления и воскрешения из мертвых. Пеликан свил себе гнездо в пересечении креста, трости и копья. На груди у него три раны с потоками крови, которой он питает трех птенцов. Подпись: «Неясыть сей от ребр своих кровавых и груди терзает для детей своих малых, а более Христос с нами любовь явил, когда кровь свою для нас всех пролил». Интересно, что птица названа и пеликаном, и неясытью как бы с тенденцией оправославить католическую эмблему.[76]

Живо и непосредственно знакомилось с западноевропейскими изображениями Пеликана и усваивало его эмблематическое значение русское прикладное искусство. В экспозиции Оружейной палаты в Кремле находится серебряный кубок из мастерской Якоба Мореса Старшего. Дужки на крыше кубка изображают трех Пеликанов (без птенцов). Кубок происходит из сокровищницы короля Христиана IV. Там же находится серебряный кубок нюрнбергской работы XVII в. из мастерской Франца Фишера (1600—1656). Пеликан (без птенцов) помещен на гравировке на «венце» кубка. Вещи были приобретены в 1629 г. в Архангельске через посредство английского торгового агента Томаса Смита (в русских документах Фабиана Ульянова).[77]

Фотографию с иконы из Крестовоздвиженской церкви см. там же, с. 119, № 246.

[75] Нарбеков В. А. Южнорусское религиозное искусство XII—XVIII вв. Казань, 1903, с. 11—12.

[76] См.: Нарбеков В. А. Южнорусское религиозное искусство XII—XVIII вв.; Каталог выставки XII археологического съезда в г. Харькове, с. 44. — Отметим также, что Е. К. Редин указывает на существование изображений Пеликана на иконах новгородских церквей.

[77] См.: Martin F. Dänische Silberschätze aus der Zeit Christian IV aufbewahrt in der kaiserlichen Schatzkammer zu Moskau. Stockholm, 1900, S. 5—6; Смирнова Е. И., Шумилов В. Н. Коллекция английского

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Подобные изображения без девизов и обычных в евхаристических эмблемах «птенцов» прокладывали путь для новых секуляризованных осмыслений.

В русском прикладном искусстве появляются и оригинальные изображения Пеликана, как например у чутких к новым веяниям сольвычегодских эмальеров, которые на внутренней стороне круглой частично позолоченной чаши помещают на живописной эмали изображение Пеликана с двумя птенцами на фоне трав и цветов.[78] Известен он и на изразцах.[79]

Возможно, что к национальной традиции восходит и резьба по дереву, заказанная В. Б. Шереметьевым после возвращения его в 1681 г. из крымского плена (он пробыл там свыше двадцати лет) для Покровской церкви села Чиркина Коломенского уезда Московской губернии, где он и похоронен. Резьба с изображением Пеликана, раздирающего клювом грудь, была помещена над царскими вратами.[80]

Эмблематическое изображение Пеликана меняет свою функцию в петровском барокко. Оно служит политическим целям глорификации петровского государства. На гравированном титуле «Географии генеральной» Бернарда Варения, напечатанной в Москве в 1718 г. еще кириллицей, помещен медальон с портретом Петра Первого над портиком, в котором в овале, увенчанном двуглавым орлом, начертано заглавие книги. В свободном поле над овалом помещены две эмблемы: Пеликан, питающий своей кровью птенцов, и Орел с орленком, бесстрашно смотрящие на солнце и олицетворяющие благородство рождения и высокий полет разума (последний мотив хорошо известен силлабической поэзии).[81] Другой пример: 29 сентября 1721 г., на верху торжественной арки, устроенной Строгановым при «сретении» Петра I в Москве, под государственным орлом было помещено изображение Пеликана.[82]

Секуляризованная эмблематика, не порвавшая, однако, до конца с церковной традицией XVII в., участвовала в создании художественной атмосферы петровского барокко. Источником для нее служила прежде всего книга «Символы и емблемата», напечатанная по повелению Петра в 1705 г. в Амстердаме, где помещено

серебра в Оружейной палате Кремля. — Вопр. архивоведения, 1961, № 1, с. 92—95.

[78] См.: Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г. Русское художественное серебро. М., 1959, с. 12.

[79] См.: Филиппов А. В. Древнерусские изразцы, вып. 1. XV—XVII века. М., 1938, с. 63, табл. 48 (красный терракотовый изразец с изображением Пеликана среди трав и цветов с одним птенцом).

[80] См.: Султанов Н. В. Памятники древнего зодчества в Коломенском и Бронницком уездах Московской губернии. — Зодчий, 1883, с. 50—53.

[81] Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. — В кн.: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974, с. 184—226 (XVIII век, сб. 9).

[82] См. гравюру «Врата триумфальные именитого человека Строгонова» (экземпляр в БАН, ОРРК).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

изображение Пеликана с птенцами, которых он кормит своей кровью. Девиз гласит «Pro grege», что по-русски переведено «Для пасства» (№ 763). Там же под № 220 помещена эмблема Пеликана с девизом «Живот в средине смерти», близкая к изображению в книге де ла Фея «Девизы и эмблемы», использованной составителем (или составителями) «Символов и емблемат».[83]

К «Символам и емблематам» восходят изделия, предназначенные для мелкопоместной и мещанской среды. Назовем оловянный стакан второй половины XVIII в. русской работы с профильным изображением Пеликана с тремя птенцами в собрании Государственного Исторического музея, а также стеклянный кубок с изображением Пеликана, кормящего птенцов, и надписью «Здравие сему дому госпоже хозяйке Ирине Ивановне многия лета» (сделан на Можайском заводе Василия Мальцева и датирован 16 апреля 1742 г.).[84]

Поздним отголоском мотива в практике русской духовной школы явились поздравительные стихи воспитанника, а затем учителя вятской духовной семинарии Гавриила Софрониевича, написанные им ректору архимандриту Андрею (1764—1771) по случаю дня пасхи:

Премного и давно дивятся смертных роды,
Что птица Пеликан есть жалостлив с природы:
Увидев мертвых чад, грудь собственну терзает,
Источник крови льет и сим их оживляет.
Но большую сто крат любовь мы зрим Христову,
Когда для нас излил всю кровь и жизнь дал нову.
В сердцах то наших жар усерднейший рождает
И с сим приветом вам предстать нас возбуждает:
Живи должайший век, счастливо дни считая,
Пока вселишься там, где жизнь течет златая.[85]

Эмблема Пеликана была принята русскими масонами и розенкрейцерами. Следует отметить основание в Петербурге в середине XVIII в. масонской ложи «Пеликан», ставившей своей задачей благотворительность.[86] Уже этот факт указывает на характер осмысления масонами эмблемы Пеликана. На масонских «знаках» и «запонах» Пеликан появляется, как правило, в окру-

[83] См.: La Feulle D. de. Devises et emblèmes, anciennes et modernes, tirées du plus célèbres auteurs avec plusieurs outres nouvellement inventaires et mises en latin, en français, en espagnol, en italien, en anglais, en flamand et en allemand. Amsterdam, 1691, tabl. 17, N 7 (латинский девиз: «In morte vita» («Жизнь в смерти»)). См. также: Маркушевич А. И. Об источниках амстердамского издания «Символы и емблемата» (1705). — В кн.: Книга. Исследования и материалы, т. 8. М., 1963, с. 279—290.

[84] См.: Ашарина Н. Кубок с эмблематами. — Наука и жизнь, 1972, № 6, с. 69—70.

[85] Вятские стихотворцы XVIII века. — В кн.: Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1897 год. Вятка, 1896, отд. 4, с. 115. Перед загл.: А. В. — Это приветствие публично читал Ермил Костров, в то время учившийся в Вятской семинарии.

[86] См.: Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917, с. 36 и 211.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

жении других символических изображений или сопутствует им. Обычно он изображался перед крестом под «циркулем разума» и «всевидящим оком», в треугольнике с древнееврейскими письменами и т. п. Число птенцов необычно и доходит до семи.[87] На деревянной плоской табакерке, выложенной внутри черепахой, под «циркулем разума» помещен крест с розовой ветвью, а ниже — Пеликан на гнезде, свитом из ветвей акации (символ бессмертия).[88] Розенкрейцерам было свойственно сближение Пеликана и Феникса; на одном из знаков под золоченым крестом, украшенным розой, помещено изображение Пеликана с птенцами, а на обороте — Феникс с полыхающим под ним костром на фоне креста.[89]

Масонская эмблематика носила надуманный характер и создавалась рационалистическим путем. Традиционная эмблема, взятая из старого реквизита, теряла свой «ореол», изолировалась от привычных сопутствующих ей представлений, а окружавшие ее новые масонские «символы» не сливались с ней в общий религиозно-чувственный комплекс. Каждый символ существовал как бы сам по себе. Значение Пеликана моносемантизировалось в сторону рассудочной филантропии.

Однако религиозно-дидактическое «уподобление» Пеликана Христу не было забыто. Оно иногда сохраняется полностью, иногда — в сочетании с другими осмыслениями. Так, например, в переводной книге «История о животных бессловесных...», напечанной без указания переводчика,[90] различается «неясыть пустынная», которой уподобляет себя псалмопевец Давид, любивший в минуты скорби «места уединеные», и неясыть, жившая на воде и исторгавшая добычу у других птиц, подобно Христу, который «прилетел ко вратам адовым, где род человеческий погружен был в вечную погибель, и аки со угрызением схватил диавола и смерть и от них исторгнул добычу». Заканчивается эта цепь уподоблений рассуждением об «антипатии» между змеем и неясытью.[91] Но появление этого перевода было уже анахронизмом. С конца XVIII в. почти повсеместно главенствующим осмыслением эмблемы Пеликана становится чадолюбие.[92] В книге Не-

---

[87] Соколовская Т. Каталог масонской коллекции Д. Г. Бурылина. Русский отдел. СПб., 1912, с. 35. — В собрании Государственного Исторического музея (отдел тканей) имеется «гексаграм» (масонский «знак») с диском, впаянным в середину, на котором изображен Пеликан (ГИМ, 81989.4. Мас. 693). На другом «знаке» (дата — 11 октября 1805 г.) Пеликан вписан в букву «И» и окружен сиянием.

[88] ГИМ, 15587.Щ.8894.

[89] Эрмитаж, II. 18446.

[90] История о животных бессловесных, или Физическое описание известнейших зверей, птиц, рыб, земноводных, насекомых, червей и животнорастений, с присовокуплением нравоучительных уподоблений, из природы их взятых, ч. 1—5. Пер. с лат. М., 1803.

[91] Там же, ч. 2, гл. 4, с. 32—37.

[92] О Пеликане, «наглядно» представляющем любовь к детям, говорит Эразм Дарвин в дополнительных заметках к своей поэме «Храм природы» (Лондон, 1803) (см.: Дарвин Э. Храм природы. Пер. Н. А. Холодковского.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

стора Амбодика, переиздавшего со своими комментариями петровские «Символы и емблемата», о Пеликане еще сообщается, что он «есть образ чадолюбия, любви отеческой к детям и таинства св. вечери».[93] Но уже Глеб Малыгин в своей книге о геральдике пишет только: «Пеликан есть образ чадолюбия и любви отеческой к детям»,[94] опуская евхаристическое значение эмблемы.

Когда в России в 1765 г. была установлена государственная монополия на игральные карты, сбор от продажи которых должен был поступать в пользу Воспитательного дома, то их клеймили особой печатью с изображением Пеликана и надписью «Себя не жалея, питает птенцов». Позднее «клеймо» перешло на печатные игральные карты и сохранилось до 1917 г. на бубновом тузе.

Пеликан служил официальной эмблемой Ведомства императрицы Марии Федоровны и входящих в него учреждений. С изображением Пеликана выпускались памятные и наградные знаки.[95] Среди них обращает на себя внимание знак, выпущенный в 1903 г. по случаю столетия Гатчинского сиротского института. За цифрой «С» помещено изображение Пеликана, который держит в клюве перед тянущимися к нему тремя птенцами... длинного червячка, что свидетельствует о полном забвении первоначального смысла и значения эмблемы.[96] Изображение Пеликана становится элементом архитектурного убранства в основном тех зданий, которые были связаны с воспитанием детей. Так, Пеликаны помещены на фронтоне Воспитательного дома, построенного в начале XIX в. (ныне на территории Педагогического института им. А. И. Герцена), — как со стороны Мойки за памятником И. И. Бецкого, так и со стороны решетки Казанского собора. Еще один Пеликан (другого типа) помещен на главных воротах Института. На фризе здания на Адмиралтейском проспекте (дом Лобанова-Ростовского, построенный в 1817—1820 гг. в Петербурге А. Монферраном) чередуются изображения Пеликанов и путти.[97]

предисл., ред. и коммент. Е. Н. Павловского. М., 1954, с. 138—139). Современное естественнонаучное объяснение поведения пеликана, принадлежащее Е. Н. Павловскому, см. там же (с. 225).

[93] Максимович-Амбодик Н. Емблемы и символы. СПб., 1788, с. XIV. — Тройное толкование Пеликана, который «почитается образом чадолюбия и любви государя к своему народу ‹...› также знаменованием святые вечери», сохраняется в «Иконологическом лексиконе» О. Лакомба де Презеля, переведенном на русский язык И. Акимовым (СПб., 1763, с. 222).

[94] Малыгин Г. Начертание гербоведения. СПб., 1805, с. 241.

[95] Укажем знак с голубой эмалью (Эрмитаж, ИО. 1334), знак прорезной вызолоченный (без эмали) двух размеров (там же, ИО. 3443 и РМ. 7075), знак Московского совета детских приютов (там же, ИО. 12434) и различные жетоны, из которых последний по времени относится к 1912 г. (там же, РМ.6339). См. также: Andolenko S. Badges of imperial Russia. Military, civily, religions. Translated, edited and enlarged by Robert Werlich. Washington, 1972, fig. 759.

[96] Эрмитаж, ИО. 3220.

[97] См.: Петров А. Н., Борисова С. А., Науменко А. П. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958, с. 163.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

С идеей милосердия и чадолюбия связан кубок Валуева (1809 г.; работа Иоганна Крака; экспозиция Оружейной палаты) с изображением Пеликана, а также большое серебряное блюдо 1826 г. (Государственный Исторический музей), где под вензелем императрицы Марии Федоровны помещен Пеликан, распростерший крылья над четырьмя птенцами.

Такова поучительная судьба изображений Пеликана на русской почве: от барочной проповеди и силлабических виршей до масонских «знаков» и игральных карт — к полному угасанию некогда основного религиозно-символического значения. До наших дней эмблема с изображением Пеликана напоминает о жертвенности, любви к людям и особенно детям. Она служит международной эмблемой гематологов.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Л. А. Софронова

МИФ И ДРАМА БАРОККО В ПОЛЬШЕ И РОСИИ

Культура барокко характеризовалась сильной открытостью. Она притягивала к себе решительно все: с целью отображения вовлекала все новые области действительности, обращалась к старым литературным мотивам, смело вводила восточную экзотику и возрождала агиографические сюжеты средних веков. Такой свободе в репертуаре тем и сюжетов соответствовало и огромное разнообразие художественных средств. Создавая новые литературные формы, искусство барокко не отбрасывало старые. Оно могло быть реальным и абстрактным, конкретным и символическим. Житейские подробности легко вторгались в торжественный ряд аллегорий. Трагическому сопутствовало комическое. Сближение противоположностей было не случайным, а целенаправленным: один из важнейших художественных принципов эпохи состоял в стяжении противоборствующих начал в единое целое, в сочетании несоединимого. Частное проявление этого принципа — смешение христианской и античной мифологии.

Ничто не мешало встретиться в одном произведении античным богам и Иисусу Христу, аллегориям христианских добродетелей и представителям языческого пантеона. Более того, они образовывали целостную художественную систему. При этом обычно мотивы античной философии подчинялись христианской идеологии. Античная мифология, однако, могла выступать и независимо.

Мы хотим показать взаимодействие этих различных мифологических мотивов и их роль в искусстве театра барокко на материале польской, русской и украинской драматургии XVII—первой половины XVIII в.

Драмы того времени, разрабатывая религиозные сюжеты на сцене, отсылали не к христианскому мифу вообще, к мифу как к жанру, а в сценической форме воспроизводили его конкретные элементы.[1] Эти драмы были противопоставлены драмам светским

[1] Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф—Имя—Культура. — Тр. по знаковым системам, т. 6. Тарту, 1973, с. 282—305 (Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 308).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

по форме и содержанию; в этой противопоставленности, основанной на актуальном во всей культуре того времени противопоставлении священного и светского,[2] состояла основная особенность соотношения видов театра. На одном полюсе находится театр сакральный, литургический, превращавший части богослужения в театральное действие (ср. польское «Посещение гроба господня», русское «Пещное действо»), на другом — театр придворный, т. е. светский. Срединное положение между ними занимали народный и школьный театры, соединявшие в себе эти два начала, имея, однако, доминирующим светское содержание. На сценах школьного театра ставились, конечно, и религиозные пьесы, близкие мистериям, и моралитеты, и агиографические трагедии. Большое место занимали здесь также пасхальный и рождественский сюжеты. В XVII в. эти сюжеты пережили свой расцвет в Польше, что объясняется действием положений Тридентского собора, а на рубеже XVII—XVIII вв. стали основой ведущих театральных жанров на Украине и в России. Достаточно назвать польские «Диалог на святое рождество», «Диалог о муках господних», «Схватку кроваво воинствующего бога...», «Жалостную трагедию о муках Христа»,[3] «Действие на страсти Христовы списанное», «Мудрость предвечную...», «Комическое действо на рождество Христово» М. Довгалевского,[4] «Рождественскую драму» Димитрия Ростовского. Все они иллюстрируют и интерпретируют рождение и смерть Христа. Театр разрабатывал эти сюжеты по единым канонам. Большую роль играл в них принцип опосредованного действия, когда главные герои почти не появлялись на сцене, а о событиях преимущественно повествовалось. Основное назначение этих пьес состояло не только в изложении на языке театра теологической доктрины, но и в активизации эмоционального отношения зрителей к представляемому на сцене.

Элементы христианской мифологии не обязательно выстраивались в строгую систему и организовывали драматический сюжет в целом. Они создавали как бы подсистему, входя в так называемые «малые части» драм (partes minores), или воплощались в аллегорических фигурах. Так, драматическими героями становились Милость божия, Ревность православия, Отмщение, Честь божия. Аллегорические фигуры, олицетворяющие атрибуты бога, как и другие аллегории, вступали во взаимоотношения с действующими лицами драмы. В европейском школьном театре существовал запрет выводить на сцену Иисуса или богородицу. Это правило распространялось и на славянский театр. Так, Феофан Прокопович пишет в своей «Поэтике»: «Священные таинства нашей веры, бескровную жертву, крещение и прочее в этом роде <...> не подобает

---

[2] Eliade M. Sacrum, mit, prophanum. Warszawa, 1970.

[3] Dramaty staropolskie, t. 4. Warszawa, 1961, S. 269—384; t. 6. Warszawa, 1963, s. 7—13.

[4] Резанов В. И. Памятники русской драматической литературы. Школьные действа XVII—XVIII веков. Нежин, 1907, с. 169—182.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

выставлять на сцене из-за возвышенного величия».[5] В народном театре этот запрет не действовал, о чем свидетельствует «Слово о славном вознесении господнем» и Маринины плачи. На школьных же сценах появлялись только аллегорические фигуры: Милость божия, Благоутробие богородицы. Последняя аллегория присутствует, например, в «Успенской драме» Димитрия Ростовского, в диалоге «Благоутробие божие без повреждения праведного суда его преступлением Адама, погибшему роду человеческому явленное» (1727). Исключения из этого правила тем не менее, конечно, были (см., например, русскую «Комедию об Ахаве», в которой на сцене появлялся Христос).[6]

Передавая на сцене различные элементы христианской мифологии, драматурги, как правило, использовали их в качестве символов. Так, многие библейские сюжеты и герои не существовали на сцене того времени самостоятельно и не были интересны сами по себе. Их основная роль заключалась в создании символического, аллегорического языка театра барокко, в передаче смысла евангельских событий. Так, Авраамова жертва — сюжет многих самостоятельных школьных пьес, а также сценических эпизодов, входящих в различные драмы, истолковывалась как жертва Христа. Такая интерпретация характерна для польской пьесы «О жертвоприношении Исаака. Комедия или Диалог».[7] Сходно с ней значение четвертого явления «Торжества естества человеческого», а также второго акта польской драмы, описанной В. И. Резановым, где принесение в жертву Исаака показывалось с помощью волшебного фонаря.[8] Префигурацией Христа был также прекрасный Иосиф. Так должны были восприниматься сохранившаяся в отрывке «Малая прохладная комедия об Иосифе», пятое и шестое явление «Торжества естества человеческого», именуемые «Продание Иосифово братией во землю чужу», пятое и девятое явления украинской школьной драмы «Действие, на страсти Христовы списанное». Символизировать Христа мог также Авель. Тогда Каин становится символом грешного человечества, как, например, в польской пьесе «Небесная Артемида».[9] В «Комедии об искуплении человека» во втором «действе» изображена борьба Давида и Голиафа. Давид выступает «во образ Христа», «Голиад» — «во образ дияволов».[10] Очевидно, то же самое значение имела «Голиядова комедия», не дошедшая до нас. Библейская история Мифибозета (девятый раздел вторых Самуиловых книг),

---

[5] Феофан Прокопович. Соч. М.—Л., 1961, с. 435.

[6] См.: ИОРЯС, 1911, кн. 3, с. 248—274.

[7] Dramaty staropolskie, t. 2. Warszawa, 1959, s. 417—473.

[8] Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII веков и театр иезуитов. М., 1910, с. 175.

[9] Pigón St. Z dziejów pijarskiego teatru konwiktowego w Rzeszwie. — In: Archiwum Literackie. Warszawa, 1962, s. 140—148.

[10] Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974, с. 337—338.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

последнего отпрыска побежденного царского рода, легла в основу польского диалога «Мифибозет», где главный герой олицетворяет человечество с его грехами, а царь Давид, проявивший к нему милосердие, — Христа. Пир, на который он зовет Мифибозета, означает причастие.[11]

Мотивы христианской мифологии, на основании которых вырастали целые жанры или отдельные драматические эпизоды, противопоставлялись мотивам светским. На школьной сцене ставились и многочисленные интермедии, разрабатывались бытовые сюжеты. К середине XVIII в. в польских школьных театрах ставились также комедии. Зачастую светские сюжеты приобретали помимо своего собственного еще одно значение, приближающее их к религиозным драмам. Театр XVII—первой половины XVIII в. не был театром фабульным или психологическим. Если драматург обращался к светскому содержанию, к миру историческому, условно-реальному, то в первую очередь он видел в нем материал, на котором можно воссоздать систему мироздания, как ее представляли в то время, вывести общие формулы жизни всякого человека, выразить мифологические понятия. Главными героями поэтому всегда оставались бог и его атрибуты, главными событиями — события евангельские, хотя они не были представлены на сцене, а только подразумевались. Пьесы такого типа особенно характерны для польского школьного театра. Примером их может служить драма под названием «Иисус из Назарета, царь иудеев и наш...», ставившаяся на браневской сцене в 1676 г.[12] Она занимает срединное положение на пути от агиографической драмы к исторической. В основе ее сюжета лежит история борьбы немецких принцев, Конрадина и Фридриха, с захватившим Сицилию и Неаполь Карлом Анжуйским (XVII в.). Эта история была чрезвычайно популярной в немецком эпосе, лирике, драме. Польская драма написана не о жизни и смерти юных принцев. Призывая сострадать им, она требует сострадания более высокого порядка. История Конрадина и Фридриха — это только одно из многочисленных проявлений евангельского сюжета. Пьеса служит утверждению идеи об искупительной жертве Спасителя. С точки зрения драматурга и зрителей того времени, смерть принцев, которых погубили трусливый пизанский князь и политические интриги, повторяет и олицетворяет другую смерть, смерть Христа. На связь, существующую между избранной фабулой и ее символическим значением, школьный автор указывает в названии драмы, в прологе, хорах и эпилоге. То же можно сказать и о некоторых

---

[11] Plenkiewicz R. Dwa dialogi pultuskie. — In: Pamiętnik Literacki. Warszawa, 1906, s. 478—499; ibid., Warszawa, 1907, s. 382—401. — Ветхозаветные сюжеты могли получить и другое осмысление, чисто светское, историческое. Так, та же борьба Давида и Голиафа в пьесе «Божие уничижетелей гордых ‹...› уничижение» означала войну России со Швецией.

[12] Lühr G. 24. Jesuitendramen der lituaischen Ordensprovinz. — Altpreussische Monatschrift, 1901, Bd 38, S. 4—7.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

сюжетных элементах пьесы. Обуреваемый муками совести, Карл освобождает из тюрьмы пирата, в чем можно усмотреть вариацию мотива Варравы. Символической была также драма «Филоменус», в которой сын жертвует жизнью ради отца. Обычный для драмы XVII в. прием неузнавания становится в ней аллегорическим. Филоменус должен спасти своего отца короля Эдварда, высосав яд из его раны. Он меняется одеждой с Фидиасом, который также хочет помочь королю. Неузнанный, он спасает отца, но сам погибает. Так воплощена идея принятия богом человеческого облика и его смерти.[13] Аналогично интерпретируется пьеса об ураноположитанском королевиче.[14]

Противопоставление священного и светского сказалось не только в структуре типичных для школьного театра сюжетов; оно было повторено и в отношении к источникам этих сюжетов. Античные авторы, из сочинений которых драматурги XVII—первой половины XVIII в. черпали свои сюжеты, в теоретических трактатах именовались «prophani auctores». К разряду «auctores sacri» относились отцы и учители церкви, проповедники.

Христианский миф явственно отразился и в устройстве сцены, известной под названием симультанной. И польский и русский театры использовали этот тип сцены не для светских представлений, а для постановок пьес со «вселенским смыслом»,[15] решавших кардинальные проблемы бытия. Будучи разделенной по вертикали и горизонтали, эта сцена как бы повторяла иерархическую структуру мира. По горизонтали, из пункта в пункт, которые обозначались декорациями, передвигались герои. По вертикали располагались земля, ад, рай. Рай часто представлялся в виде сада, ад — в виде пылающей пасти или змея. Именно на симультанной сцене ставились украинская школьная драма «Алексей божий человек» (об этом говорит, например, такая ремарка: «Ту змий рот роззявит и дым испущает» [16]); «Действие на рождество Христово», где есть упоминания об «устах адових» и об ангелах, спускающихся на землю; киевская пьеса «Торжество естества человеческого»; «Рождественская драма» Димитрия Ростовского. На сцене иногда стояло «древо жизни» с запретными плодами, архаический символ вертикальной структуры мира, известный всей индоевропейской мифологии. Оно есть в «Торжестве естества человеческого», в польских пьесах «Диалог о древе жизни» и «Новый рай с древом жизни, в нем насажденном». Симультанная сцена

---

[13] См.: Okoń J. Dramat i Teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970, s. 234, 329.

[14] Резанов В. И. Из истории русской драмы..., с. 160. — Интересно отметить, что между священным и светским существовала и обратная связь. Например, св. Георгий мог символизировать реальное лицо, епископа Е. Тышкевича (см.: Okoń J. Dramat i Teatr szkolny..., s. 118).

[15] Демин А. С. Эволюция московской школьной драматургии. — В кн.: Ранняя русская драматургия..., с. 12.

[16] Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672—1726 гг. СПб., 1874, с. 13.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

подтверждала известный тезис: мир — это театр, — и являлась важным свидетельством наличия мифологических мотивов в польском и русском театре эпохи барокко. Обычный содержательный момент тогдашней драматургии — противопоставление верха и низа — корреспондировал с устройством симультанной сцены. Герои постоянно рассуждают о падении и возвышении, о чередовании счастья и несчастья (см. польские пьесы Оршанского кодекса, пьесы русского придворного театра).

Драматурги барокко интересовались не только надчеловеческим миром. В пьесах польского и русского театров выявлялись основы человеческого поведения, типические ситуации, в которых может оказаться всякий человек. Авторы этих пьес стремились определить общие, постоянные, универсальные закономерности в событиях, повторяющихся в мире из века в век. Такова еще одна черта, указывающая на явную связь театра барокко с мифом, события которого всегда вневременны, ибо возвращаются, повторяются и существуют вечно. Общая формула человеческой жизни могла выявляться на конкретном материале переплетающихся сюжетных линий, сложных взаимоотношений героев. Она могла быть дана и непосредственно. Тогда вместо реальных героев на сцену выводились олицетворенные абстракции, и, таким образом, комментировался смысл человеческого бытия.

Первая из этих двух схем лежит в основе моралитета школьного театра, выросшего на основе мистерии страстей. Его героем всегда бывает грешник, который раскаивается в своих грехах и обращается к богу (обычно перед смертью). Инвариант грешника — Путник, который выступает в различных реализациях и градациях перехода от греха к праведности. Его пороки различны. Так, в польском моралитете «Антитемиус» он атеист, в моралитете «Одостратокл» — разбойник, грабитель. Он может быть носителем «смертных» и «простимых» грехов; быть праздным гулякой, пьяницей («Петрискус»), страстным танцором («Суета сует, или Томаш Паундус»).[17] Грешник стремится к праведной жизни. Он один из немногих героев школьной драмы, которому присущи изменения. Он не статичен. Ему знакомы колебания на пути к истине. В польской «Трагедии о Богаче и Лазаре» грешник, уже избрав истинный путь, испытывает давление со стороны Тела и Черта, Либериуса и Мунданса и снова уходит на стезю греха. Такая же линия намечена и в более раннем моралитете «Диалог о древе жизни». Грешник противопоставлен герою агиографической драмы — праведнику, святому. На действиях этого героя могло строиться целое произведение, как например пьеса «Венец славнопобедный Доброподвижнику Храбреннику Христову...», посвященная Дмитрию Солунскому, или польская пьеса о братьях-мучениках Кантиусе и Кантианусе, перед лицом смерти не пре-

[17] Windakiewicz St. Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków, 1922, s. 19—20.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

давших своей веры, или пьеса «Трон любви в сердце Нарцисса», в которой юноша Нарцисс носит в своем сердце образ бога.[18] Грешник и праведник могли действовать одновременно, как это происходит, например, в польской пьесе «О двух отшельниках». Один из ее героев не страшится тягот жизни в пустыне, другой — слабый человек, — не выдержав испытаний, возвращается в мир.[19]

Тенденция выявить основы человеческого бытия привела к появлению в театре барокко многочисленных олицетворений черт характера, эмоциональных состояний. Гордыня, Зависть, Робость, Страх, Сластолюбие отделяются от человека, персонифицируются и сосуществуют с ним на сцене, общаются с ним, руководят его действиями, как, например, в «Ужасной измене сластолюбивого жития», где Пиролюбец советуется с Прелестью и велит ей готовить трапезу. Олицетворенные персонажи в принципе не отличаются от персонажей «живых»; так, Глады в пьесе «Страшное изображение второго пришествия» умирают — они смертны, как смертен бренный человек. Персонифицированные черты характера или эмоциональные состояния могут стать основными героями драмы, как это происходит в польском «Диалоге о древе жизни», ставившемся в Калише в 1609 г. Здесь драматическая борьба осуществляется в мире оживших идей и представлений, внеличностных и сверхиндивидуальных. Их нельзя назвать носителями добра и зла, они сами добро и зло, а поле их битвы — любой человек, проходящий земной путь, Путник. Путник прельщается суетностью мира и сбивается с пути, следуя за пятью чувствами, товарищами Мира, одного из главных врагов человека. Не менее его опасны также Тело и Дьявол. Пяти чувствам — осязанию, обонянию и пр. — еще по средневековым представлениям приписывалась способность уловлять человеческие души и склонять их к греху. Путника отвращают от его врагов устрашающие примеры других грешников и помощь ангелов. Выстраивающиеся в иерархическую систему Мир—Тело—Дьявол—Смерть побеждены, и Путник возвращается на путь добра, имеющий вертикальное направление и пролегающий от земли к небу, от суетной жизни к жизни вечной. Он идет по «чужой» земле, полной грехов и соблазнов. Это путь по земной юдоли, путь от рождения к смерти, от греха к раскаянию. Путник выбирает между грехом и добродетелью, и ничего другого ему не дано.

Моралитет влиял и на другие жанры драматургии барокко. Например, в «Действии на рождество Христово» раскрытию страданий души человека и ее преображения служил рождественский сюжет. Душа — главная фигура этого драматического произведения. Элементы моралитета присутствовали и в «Успенской драме»

---

[18] См. в указанной выше работе: Lühr G. 24. Jesuitendramen der lituaischen Ordensprovinz.

[19] Poplatek J. Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. Wrocław. 1957, s. 133.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Димитрия Ростовского, где второе действие иллюстрирует заступничество богородицы за грешников. Главный герой этого действия — Грешник, не слушающий призывов Совести, но страшащийся впоследствии божьего гнева. Суд ввергает его в темницу, и здесь Грешник раскаивается, призывая к покаянию всех зрителей. Моралитет явно лежит также в основе «Торжества Естества человеческого», где Естество, окруженное Лакомством, Невоздержанием, олицетворяет собой грешника, за которого борются между собой Справедливость, Ревность божия, Люцифер. По канонам моралитета обрабатывались евангельские притчи, как, например, притча о блудном сыне («Комидия притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого, польская пьеса «Блудный сын после голода, на банкет отцом призванный»). Характер моралитета имела «Ужасная измена сластолюбивого жития», польские пьесы «Суд божий...» и «Диалог на великую пятницу».

Моралитет мог включать античные мотивы, как, например, польская пьеса «Диана на охоте», ставившаяся в Варшаве в 1676 г., где Актеон символизировал грешника, а его блуждания в лесу — заблуждения человеческой души. Схема моралитета проникала в народный, рыбалтовский театр и становилась там метафорой судьбы человека («Придворный сват»). Моралитет ощущался и в исторических пьесах, преобразуя их в пьесы о пути человека на земле. Так было в пьесах «Вакханалия», «Образ легкого безумия», где изображалась жизнь вождя Аланусa и датского короля Эрика, совершивших убийство в пьяном безумии.[20]

Представляя на сцене элементы христианской мифологии, подчиняя им чисто светские сюжеты, драматурги XVII — первой половины XVIII в., как уже было сказано, охотно обращались также к античной мифологической системе. Чужеродность античной мифологии прекрасно осознавалась в то время, когда контрреформация одерживала все новые победы. Более того, некоторые теоретики искусства, как например Я. Масен, даже считали, что обращение к античной мифологии устарело как прием. Тем не менее она оставалась для барочных драматургов неисчерпаемым источником построения сюжетов, разработки тем, создания изысканных риторических фигур и тропов. Знания по античной культуре они получали в школах, так как непременной частью школьных программ были чтение и анализ античных авторов. В своем распоряжении они имели своды мифологических мотивов и их интерпретаций — труды Фульгенция, Боккаччо, Комеса Наталиса, Схэве, Патера, издавшего и прокомментировавшего изыскания по мифологии Палефатуса, Понтана, Масена, Пексенфельдера, Сарбевского.[21] В школьные курсы поэтики и риторики обязательно входил «словарь, в алфавитном порядке перечисляющий и объяс-

[20] Okoń J. Dramat i Teatr szkolny..., s. 193.

[21] Bieńkowski T. Fabularne motywy antyczne i ich rola ideowa w dramacie staropolskim. Wrocław, 1967, s. 256—274.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

няющий имена и предметы античной древности и мифологии».[22] Большой популярностью пользовалось собрание «Иллюстрированный Парнас», выдержавшее в Польше с 1629 по 1731 г. пять изданий, а также многочисленные собрания эмблем, где античные мотивы занимали важное место как в изображениях, так и в подписях к ним.[23]

Античная мифология являлась показателем литературной культуры автора, его эрудиции, его общей профессиональной подготовки. И хотя в эпоху барокко не раз раздавались призывы покинуть эту языческую, «опасную» область вдохновения (рассказы о богах и героях древности могли, по мнению проповедников, поселить греховность в мыслях читателей и зрителей), они не были услышаны, и греческие боги и спартанские цари продолжали появляться на европейских театральных сценах XVII—XVIII вв.

Дело в том, что античный миф в театре барокко обязательно определенным образом интерпретировался. Ценность и притягательность мифа заключались именно в возможностях этой интерпретации. Миф позволял балансировать значениями символов и аллегорий. Он воспринимался как сложная семантическая структура, один из слоев которой был скрыт и ждал своего выявления. С подлинной античностью он сохранял только внешние связи — через сюжетные ситуации или героев. Античная мифология давала, таким образом, барокко внешнюю художественную форму; его задачей было наполнить ее новым внутренним значением, содержанием. Правда, продолжали цениться как таковые Сцевола и Эпаминонд — образцы общественной этики. Но в подавляющем большинстве случаев значение античных мотивов, присущее им изначально, на польской и русской сценах утрачивалось. Они претерпевали семантическую трансформацию. Интерпретация шла по нескольким направлениям. Она могла быть светской, исторической, так как считалось, что боги сначала были людьми и богами были объявлены лишь после смерти. Она могла быть историко-культурной, так как античные боги имели функции культурных героев: им отводилась роль изобретателей письменности, ремесел. Она могла быть религиозной. Такая интерпретация была наиболее распространенной в драматургии XVII—первой половины XVIII в.[24]

Итак, каждый античный герой или бог, каждая сюжетная ситуация, каждое высказывание получали новую смысловую нагрузку, они стали олицетворять какие-то этические силы. «На свет истины из тьмы мифологии выходили этические нормы», — заяв-

---

[22] Резанов В. И. Из истории русской драмы..., с. 166.

[23] Pelc J. Obraz—Słowo—Znak. Wrocław, 1973; Морозов А. А. Новые аспекты изучения славянского барокко. — Рус. лит., 1973, № 3, с. 7—23.

[24] Sarnowska-Temeriusz E. Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław, 1969, с. 28—29.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лял автор «Символической поэтики» М. Пексенфельдер.[25] Миф стал аллегорией. Он не отсылал, как это было в эпоху Возрождения, к язычеству древних времен, не был декором художественных произведений. Искусство барокко не знало и реконструкции моделей античной культуры. Античность была поставлена на службу новым художественным и идеологическим задачам. При этом одна и та же интерпретация не закреплялась за каким-то одним персонажем. Так, Протей мог быть аллегорией материи. Юнона — памяти, Юпитер — огня, а также мудрого правителя или жадности. В трактате Сарбевского «Dii gentibus...» Юпитер, например, означает комплекс атрибутов бога: всемогущество, вечность и пр. Но чаще всего этим персонажам приписывался умопостигаемый христианский смысл, они раскрывали «скрытую правду» о едином боге, что идет еще от интерпретации четвертой эклоги Вергилия.

Античная мифология была не только системой символов для обозначения религиозных или философских понятий, но и одним из способов воспроизведения реального мира, его истории. Так, даже свое самоназвание, распространенное в XVII—XVIII вв.,— сарматы — поляки производили от имени бога Марса.

Театру Польши и России были известны многие мотивы античности.[26] На польских и русских сценах действовали Персей, Язон, Геркулес, Дамокл, Бахус. Им были знакомы фигуры плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита, Зевс, Купидон, Цербер, Кастор и Поллукс и многие другие боги и герои древнего мира. О популярности античных мотивов свидетельствуют цифры. В польском репертуаре XVII в. античные сюжеты составляли 10%.

Античные герои могли выступать самостоятельно в определенных сюжетных ситуациях, как бы закрепленных за ними, могли «врываться» в чуждый сюжет, могли и объединяться, — так создавалась некая мозаика осколков античных мифов. В польском «Диалоге на чистый четверг», например, встречаются Диоген, Демокрит, Гераклит, Алкивиад, Сократ. Они собираются беседовать о суетности мира. Чаще всего античные герои находили прибежище в «малых частях» драмы. Так, в театинском диалоге «Смерть Цезаря», ставившемся во Львове, в интермедиях выступал Орфей, оплакивающий Эвридику, Данаиды, Прометей, Сизиф, Парис. В «Образе Торжества российского» в антипрологе появлялись Атлант с державою, Паллас. Античные боги и герои иногда могли только упоминаться — либо в названии пьесы (например, «Утехи, более радостные и полезные, чем с Бахусом и Венерою»),[27] либо в самом ее тексте (хоры «Новой рыбалтовской комедии»). Героями «малых частей» драмы античные фигуры являются в антипрологе «Действия о князе Петре Златые ключи».

---

[25] Bieńkowski T. Fabularne motywy antyczne..., s. 20.

[26] На польской сцене в отличие от русской могли разрабатываться и целые античные сюжеты.

[27] Dramaty staropolskie, t. 3. Warszawa, 1961, s. 123, 256—274.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В нем произносят монологи, символизируя смысл всей пьесы, Купидон, Венера и Зависть. Купидон введен также в собственно действие: он стреляет в Петра и Магилену во время их свидания (седьмое явление, часть вторая).[28] Купидон появляется и в польской «Трагедии о Богаче и Лазаре», где он сидит с удочкой на облаке, над морем. Он умоляет Нептуна, Юпитера, Эола и Фортуну помочь ему поймать души грешников. Как хорошо видно на этом примере, античные мотивы легко сочетались с христианскими. И действительно, в одной пьесе сосуществовали св. Алексий и Венера с Плутоном и Гераклом, Одновременно выступали аллегорические фигуры Жадности, Паллады, Милосердия, причем Паллада и Милосердие возжигали жертвенный огонь во славу Иисуса. Прометей мог выступать рядом с Иисусом, Иоанн Креститель — с волшебницей Камидией. В киевской пьесе «Свобода, от веков вожделенная...» участвуют Натура людская, Гнев божий, Милость божия и Иовис, Фурия, Церера. Такие неожиданные столкновения происходили за счет тенденции к символизации, доминировавшей на барочной сцене. Античные боги и герои, попав на барочную сцену, лишались данных им изначально характеристик. Они воспринимались как слова чужого языка, произнеся которые, можно усилить и уточнить сказанное на своем языке. Значение этих трансформаций состояло именно в усилении смысла изображаемого на сцене, в создании семантического повтора. Античные боги и герои становились атрибутами евангельских персонажей, персонификациями моральных и философских категорий. Так, Ариадна могла выступать символом божьей матери, Меркурий — символом Иисуса. Артемида означала божественную любовь, Фурии и Эвмениды — адские муки грешников. Купидон становился параболой святого духа, Немезида — параболой божественной справедливости, Парки — Провидением. Даже мачта, к которой велел привязать себя Одиссей, чтобы не поддаться соблазну сирен, символизировала мученический крест. Очень многие античные мотивы вообще стали символами мук и смерти Христа; это подвиги Геркулеса, борьба Юпитера с гигантами, Персея с Медузой, хотя, кстати, последний мотив мог означать также торжество науки (см. польскую пьесу «Персеев меч»). В роли аналогичных символов выступали также античные герои: афинские вожди Фокион и Милкиад, спартанский царь Леонид. Античные боги и герои могли символизировать христианских святых. Так, Ганимед служил параллелью для св. Станислава, Геркулес — для св. Казимира. Обычно символизация была возможна на основе сходства действий, которые производил античный герой или бог или которые он испытывал на себе. Если он страдал, приносил свою жизнь в жертву ради идеи, ради долга, оснований для символизации было достаточно. Аналогичность действий позволяла сталкивать два различных круга культуры еще более широко. Жертвоприноше-

[28] См.: Ранняя русская драматургия..., с. 315—356.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ние Авраама тогда сопоставлялось с судьбой Ифигении, а искушение Иосифа — с искушением Ипполита.

Античные мотивы, введенные в барочную драму, выполняли ту же функцию, что и сюжеты моралитетов. Так, мотив Геракла на распутье означал блуждания человека на жизненном пути. В драмах-моралитетах о Геракле он обычно встречает Добродетель и Роскошь и следует за Добродетелью. В драме-моралитете «Трагедия о польском Сцилюрусе» Ю. Юрковского сплетались мотивы Геракла, Париса, Диогена. В этих случаях миф служил примером, «прикладом», переводился в разряд «моральной философии». Он должен был отвратить от порока и дать урок нравственности. В результате этого чисто дидактического направления пьесы на темы о троянской войне, об Александре Македонском могли становиться образцами театральной публицистики, направленными против лености, пьянства, а хитроумный Одиссей восхвалялся как образец мудрости.

Персонажи греческой и римской мифологии становились носителями значений, которые имели аллегорические фигуры барочного театра, превращаясь, таким образом, в аллегории аллегорий. Эти персонажи были как бы оболочкой или театральным костюмом для барочных аллегорий. Так, Юнона, появившись на сцене, могла быть Завистью или Памятью, Аполлон — поэзией или истиной. Герои античной мифологии, ставшие аллегориями, выступали на одних правах с Совестью, Россией, Добродетелью. Так, в «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны» 1745 г. мы встречаем Марса, Палладу, Фаму. Марс и Нептун выступают в «Славе российской». Античные персонажи могли символизировать сюжетную ситуацию, что избавляло драматурга от создания сценического эпизода. Марс или Вулкан, кующий оружие, означали войну, как и фигуры циклопов, ударяющих в млаты («Рождественская драма» Димитрия Ростовского). Бахус означал пир, пьянство, как например в польской рыбалтовской комедии «Масленица».[29] Античные фигуры-аллегории вводились для связи действующих лиц, как Меркурий или Фама, выступающие в роли посланцев, вестников. Они, как и все аллегории, вступали в контакты с реальными героями. Так, в польской пьесе «Зыгмунт I» Марс подбадривал короля.[30]

Античные мотивы вводились и с менее сложными задачами. Практически любое событие, историческое, светское, могло быть описано через античную параллель. Этот прием очень часто применялся в панегириках. Сюжетная ситуация суда Париса, например, соотносилась с решением основателя ордена пиаров открыть школы. Он отдает яблоко раздора Палладе. Язон, представленный как мудрый и деятельный человек, служил аналогией варминьского епископа М. Шишковского. Путешествия Язона означали его жизненный путь. Тот же Язон мог быть аналогией гетману

[29] Dramaty staropolskie, t. 4, s. 39—100.
[30] Okoń J. Dramat i Teatr szkolny..., s. 158.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

М. Браницкому, вступившему в брак. Российский Геркулес — постоянное наименование Петра I в «Образе Торжества российского». В «Страшном изображении второго пришествия» Петр I уподобляется Марсу. В польских пьесах Геркулес символизировал короля Августа II, победившего турок под Каменец-Подольским; орел, терзающий печень Прометея, — турецкий плен, а Прометей — подольские земли. Контаминация античных мотивов также могла служить панегирическим задачам. Так, в диалоге, посвященном гербу рода Опалиньских — ладье, действуют Гений этого рода и Марс, просящие Дедала построить ладью. Сатир рубит дерево топором Вулкана. Дедал сооружает ладью, а Язон, подгоняемый ветром Эола, счастливо правит ею.

Античные мотивы могли не выполнять дидактическую функцию и не выступать в роли символов. Это происходило редко и было более характерно для придворного театра, чем для школьного. На придворных сценах ставились мифологические оперы («Дафнис, превращенная в лавр», «Нарцисс преображенный»), балеты (например, несохранившийся балет «Орфей», предположительно ставившийся в Москве в 1676 г.). Античные сюжеты использовались в их первоначальном значении в рыбалтовском театре (пьеса «Андромеда, негритянская королевна», где помимо Андромеды выступают сатиры, Бахус, Вулкан).[31] В польском магнатском театре античные сюжеты служили темам зарождавшегося сентиментализма, например прославляли верность влюбленных. Так был обработан сюжет о похищении Елены Радзивилловой, владевшей собственным театром в Несвиже и писавшей для его сцены.

Итак, античный миф, включенный в драматургию эпохи барокко, присутствовал в нем явно, а не потенциально в отличие от театра более позднего времени. Выступая в виде сюжетных элементов и отдельных тем, он был одним из способов художественного выражения, собранием универсальных истин, общей формулой бытия, обращаясь к которой, с точки зрения драматургов XVII—первой половины XVIII в., было возможно выявить и определить самое существенное в жизни человека. Античный миф сфокусировал в себе культурный и художественный опыт предшествующих эпох. Его положение в театре того времени свидетельствует о непрерывности литературных традиций, демонстрирует принципы осмысления, интерпретации материала, которые оставила в наследство предыдущая эпоха. Миф имел важную эстетическую функцию, занимал особое место в ряду символов (таких как стихии, элементы мира, цветы и растения), создававших сложный художественный язык эпохи. Театр обращается к мифу как к своеобразному словарю, содержание которого помогало решению задач, стоявших перед ним. Помимо эстетической функции миф, конечно, имел и функцию познавательную. Вводя на сцену элементы христианского и античного мифа, учителя-драматурги

[31] Dramaty staropolskie, t. 4, s. 101—210.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

знакомили своих учеников с основами религиозной доктрины, прививали им вкус к античности, знание которой в то время считалось необходимым. Они создавали, таким образом, метафорический язык сцены, достигали затрудненности формы, многозначности произведений, отдавали дань всеобщему увлечению эпохи барокко переименованием объектов художественного воспроизведения. Античная мифология была одним из многих вариантов перевода одной системы художественных знаков в другую. Так, язык живописи переводился на язык литературы. Общей была символика поэзии и архитектуры. С помощью античного мифа зрителю преподносилось то, что уже было представлено на сцене непосредственно или передано с помощью других художественных средств, — прежде всего элементы христианской мифологии. И в противоположности выражения и содержания (язычество — христианство), и в их относительной независимости (античный миф продолжал жить в искусстве и собственной жизнью вне христианской доктрины) было типичное барочное начало. Позднее эта роль античных мотивов исчезла. Рационализм Просвещения лишил их многозначности, которой наделила их эпоха барокко. Просветителей более всего привлекала историческая мифология, с помощью которой они передавали моральные и политические истины. В эпоху романтизма возобладала психологическая интерпретация мифа, что окончательно отодвинуло его барочную многозначность, его способность становиться символом для многих явлений действительности сразу. Но все равно его жизнь в театре, в литературе эпохи барокко продолжает оставаться одним из интереснейших эпизодов его истории.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В. Е. Ветловская

ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ И ФОЛЬКЛОРНЫХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ. «СТРОИТЕЛЬНАЯ ЖЕРТВА»

Задача настоящей статьи заключается в выяснении того круга ассоциаций, который связан с темой строительства «здания» (собственно масонской темой) в «Братьях Карамазовых». Речь идет о литературных и фольклорных источниках книги «Pro и contra», содержащей главы «Бунт» и «Великий инквизитор». В идейном плане романа она занимает центральное место, и потому необходим самый пристальный анализ составляющих ее мотивов. Дело осложняется тем, что эти мотивы часто не имеют однозначных отсылок и одновременно соотносятся с явлениями различного порядка. В целях ясности изложения каждый раз приходится выбирать определенный ряд параллелей, не касаясь или почти не касаясь остального. Приведенный здесь материал ограничен избранной темой и только с этой (достаточно существенной, но не единственной) точки зрения освещает смысл сказанного в «Pro и contra».

Поскольку задача статьи заключается в объяснении таких явлений художественного произведения, которые возникли в результате целенаправленной работы, мы стремились опираться на материал, находившийся в поле зрения художника. Обращение к позднейшей литературе в данном случае оправдано в той степени, в какой доставляемые ею сведения могли быть Достоевскому известны из не учтенных здесь русских и западных источников. Однако, сознавая условность такого рода сведений в данной работе, мы старались не ссылаться на них тогда, когда они могли бы служить единственной опорой для главной мысли.

Подводя итог рассуждению о боге и «мире божьем» в главе «Бунт», Иван задает Алеше вопрос, в котором сосредоточена вся суть отрицательной аргументации бунтующего героя: «...представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданьице, вот того самого ребеночка, бившего себя кулачонком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!». «„Нет, не согласился бы“, — тихо проговорил Алеша». Далее Алеша говорит о Христе, который сам отдал «неповинную кровь свою за всех *и за всё*». «Ты забыл о нем, — напоминает он брату, — а на нем-то и созиждается здание, и это ему воскликнут: „Прав ты, господи, ибо открылись пути твои“» (14, 223—224).[1] В ответ на это напоминание Иван рассказывает поэму «Великий инквизитор», в которой, опровергая идеи Христа, предлагает свою программу мироустройства.

Оправдывая Великого инквизитора в глазах Алеши, Иван настаивает на том, что среди иезуитов могут и должны быть страдальцы, одержимые великой скорбью и любящие человечество не меньше, а гораздо больше, чем бог. «Кто знает, — говорит Иван, — может быть, этот проклятый старик, столь упорно и столь по-своему любящий человечество, существует и теперь в виде целого сонма многих таковых единых стариков и не случайно вовсе, а существует как согласие, как тайный союз, давно уже устроенный для хранения тайны, для хранения ее от несчастных и малосильных людей, с тем чтобы сделать их счастливыми. Это непременно есть, да и должно так быть. Мне мерещится, что даже у масонов есть что-нибудь вроде этой же тайны в основе их ‹...› — Ты, может быть, сам масон! — вырвалось вдруг у Алеши. — Ты не веришь в бога, — прибавил он, но уже с чрезвычайною скорбью» (14, 239).

Упоминание о масонах в устах Ивана[2] и восклицание Алеши возникают здесь далеко не случайно. Позднее Митя говорит о том же более определенно: «У Ивана бога нет. У него идея ‹...› Я думаю, он масон. Я его спрашивал — молчит» (15, 32).

Идеология масонства, как отмечают и ранние и новейшие исследователи этого движения,[3] довольно противоречива. Она изме-

---

[1] Все ссылки на роман «Братья Карамазовы» даются в тексте статьи по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 14, 15. Л., 1976 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

[2] В подготовительных материалах к роману оно стоит в иной связи, чем в окончательном тексте. Иван говорит Алеше: «Что религия невместима для безмерного большинства людей, а потому не может быть названа религией любви, что приходил он лишь для избранных ‹...› и что и те, претерпев крест его, не найдут ничего, что было обещано, точно так же как и он сам не нашел ничего после креста своего. Вот твой единый безгреш‹ный›, которого выставляли твои. А стало быть, идея рабства, порабощения и тайны — идея римской церкви, а может быть и масонов, гораздо вернее для счастья людей, хотя бы основанном на всеобщем обмане» (15, 236).

[3] Из русских работ недавнего времени, в которых так или иначе затрагивается эта тема, назовем следующие: Пиксанов Н. К. Масон-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

нялась с течением времени, да и в один и тот же момент при общей фразеологии, одинаковых или сходных элементах ритуала скрывала не только разные, но иногда противоположные программы. «Исследователь общественного движения первой четверти XIX века, — пишет, например, В. Г. Базанов, — не может пройти мимо того факта, что масонское движение использовалось в целях, противоположных масонскому нравственному катехизису, что среди масонов, вернее, среди членов масонских лож, были своеобразные новаторы, враги староверов, проповедовавшие под покрывалом масонского ритуала идеи социальной справедливости <...> Известно, что члены Союза спасения пытались использовать ложу „Трех добродетелей" для прикрытия тайных политических замыслов <...> Устав Союза спасения воспроизводил масонский ритуал церемоний <...> культ строжайшей конспирации и „слепого повиновения"».[4] Организационные формы, характерные для масонства (преимущественно идеи Адама Вейсгаупта), привлекали внимание русских революционно настроенных деятелей и в дальнейшем. В 1840-е, 1860-е годы интерес к ним особенно обострился. «В организации Вейсгаупта, — пишет С. С. Ланда, — петрашевцы увидели идеальную модель тайного общества для пропаганды радикальных и социалистических идей, для формирования общественного мнения. Еще более разительный пример дает история „казанского заговора". Из воспоминаний Слепцова известно, что члены Казанского комитета перестроили местную организацию „Земли и воли" на основе принципов „древнего ордена иллюминатов"...».[5]

ская литература. — В кн.: История русской литературы, т. 4, ч. 2. М.—Л., 1947, с. 51—84; Плимак Е. Г. Масонская реакция против материализма в России (70—90-е годы XVIII века). — Вопр. философии, 1957, № 2, с. 51—62; Левен В. Г. 1) Якоб Бёме и его учение. — Вестн. истории мировой культуры, 1958, № 5, с. 67—81; 2) Философские воззрения Себастьяна Франка. — Вопр. философии, 1958, № 10, с. 109—118; Коган Ю. Я. Очерки по истории русской атеистической мысли XVIII в. М., 1962, с. 290—315; Позднеев А. В. Ранние масонские песни. — Scando-Slavica, 1962, t. 8, p. 26—64; Лотман Ю. М. «Сочувственник» А. Н. Радищева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1963, вып. 139, с. 281—297; Базанов В. Г. Ученая республика. М.—Л., 1964, с. 57—84; Кочеткова Н. Д. Идейно-литературные позиции масонов 80—90-х годов XVIII в. и Н. М. Карамзин. — В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.—Л., 1964, с. 176—196; Щипанов И. Я. Философские идеи русского масонства XVIII в. — В кн.: История философии в СССР, т. 2. М., 1968, с. 71—75; Некрасов С. М. Элементы социально-психологической мотивации идеологии русского масонства. — В кн.: Социально-психологические аспекты критики религиозной морали, вып. 2. Л., 1974, с. 78—87; Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18—19 веков. М., 1975, с. 205—253.

[4] Базанов В. Г. Ученая республика, с. 58—59.

[5] Ланда С. С. Дух революционных преобразований... Из истории формирования идеологии и политической организации декабристов. 1816—1825. М., 1975, с. 303.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

При более чем сдержанном отношении к масонам (как бы они друг от друга ни отличались) Достоевский, разумеется, не собирался в конце 1870-х годов с ними полемизировать. Он только использовал известные ему факты истории масонства, фантастические легенды, которыми оно окружалось, некоторые интерпретации в качестве материала, и в исторической, и в легендарной части одинаково пригодного для решения своей художественной задачи.

Союз франкмасонов (вольных каменщиков), усвоив организационные формы средневековых строительных товариществ, сообщил и им, и некоторым реальным предметам строительного обихода, и самой цели своей деятельности особый символический смысл. Свое основное назначение союз видел в возведении идеального здания, некоего «духовного храма» новой человеческой общности.[6] Как рассказывает один из посвященных, в середине зала, где происходило заседание ложи, «лежало изображение храма Соломонова». Великий мастер, обращаясь к собравшимся, говорил: «Свобода и равенство царствуют между нами; под именем вольных каменщиков мы будем стараться вкупе о восстановлении здания, основанного на краеугольных камнях, изображенных в сей священной книге (он указал на Библию)».[7]

Здание, строительством которого заняты масоны, обнимает собою весь мир.[8] Оно должно опираться на начала разума и проверенную этим разумом обновленную и усовершенствованную нравственность. Культ разума (мудрости) имел важнейшее значение в масонстве, возникшем в XVIII в., в период широкого господства рационалистических воззрений. И. П. Елагин, стоявший во главе одной из русских масонских лож, называет масонство «царственной наукой» и дальше поясняет: она «того ради царственною у нас называется, что она есть *премудрость* <...> как <...> сама о себе в сотруднике нашем Соломоне вещает: „Я с ним от самыя вечности была“, и тамо ж: „Внемлите, я *царственное* глаголю“, и еще: „Глаголы мои *царственны суть*“».[9] Один из исследователей масонства прошлого века пишет: «Масоны занимаются исканием истинной мудрости, или, говоря их иносказатель-

---

[6] Финдель И. Г. История франкмасонства от возникновения его и до настоящего времени, т. 1. Пер. с изд. 2-го, нем. СПб., 1872, с. 9. — В «Гражданине», редактируемом Достоевским, книга Финделя рекомендовалась как «исследование <...> с научной точки зрения, вполне безукоризненное» (Гражданин, 1873, № 6, с. 183).

[7] Степанов А. П. Принятие в масонскую ложу в 1815 году. — Рус. старина, 1870, № 2, с. 153—154. Ср.: Донесение о масонах. — В кн.: Летописи русской литературы и древности, т. 4. М., 1862, отд. 3, с. 50.

[8] В соответствии с этим ложе, как говорится в одной из старых масонских книг, надлежит представить тому, кто вступает в нее, «изображение мира» (см.: Гучинсон В. Дух масонства. Нравоучительные и истолковательные речи Вильгелма Гучинсона. М., 1783, с. 98).

[9] Новые материалы для истории масонства. Записка И. П. Елагина. — Рус. арх., 1864, № 1, стб. 109.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ным языком, „строением храма мудрости", усовершенствующей нравственность человека. Эмблемой этого служит построение храма Соломонова, самое расположение которого имеет для масонов глубокое и таинственное, нравственное и мистическое значение».[10] Легендарная мудрость самого строителя иерусалимского храма, библейского царя Соломона, в масонской символике играла, конечно, немалую роль. То, как эта мудрость интерпретируется в апокрифических сказаниях о строительстве иерусалимского храма, безусловно известных масонам, непосредственно относится к нашей теме, но речь об этом пойдет дальше.

Ссылаясь на старые документы и конституции масонов, А. Н. Пыпин говорил о том, что гроссмейстер масонской ложи должен был обладать или авторитетом могущества, или авторитетом незаурядного ума. Он должен был быть «знатного происхождения, или человек с общественным положением, или особенно высокого образования, или замечательный ученый...».[11] Последнее обстоятельство (ученость), как и культ разума вообще, сделалось особенно важным у иллюминатов («просвещенных») — одном из ответвлений масонства, основателем которого и был Адам Вейсгаупт, воспитанник иезуитов. Главной задачей иллюминатов стало достижение «господства разумности».[12] Незаурядным умом наделяет Иван своего героя, Великого инквизитора, и именно доводами рассудка тот побивает молчащего противника. Незаурядным умом и ученостью наделен в романе и сам Иван.[13]

Из всех наук, признаваемых масонами, особенно выделялась геометрия. В одном из масонских документов говорится: «...существует семь свободных наук: грамматика, реторика, диалектика, арифметика, геометрия, музыка и астрономия, которые все основаны на одной науке, а именно на геометрии, научающей человека мерить и весить и необходимой для всех купцов и цеховых людей».[14] В этом же документе Эвклид назван масоном, мастером семи свободных наук, научившим других масонов геометрии и давшим им нравственные наставления.

Согласно той же масонской легенде, Эвклид был причастен и к строительству иерусалимского храма: «Спустя много времени царь Давид начал строить храм <...> он очень любил масонов и

---

[10] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты. М., 1867, с. 59.

[11] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 7, с. 170.

[12] Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 4, отд. 7, с. 39.

[13] В подготовительных материалах к «Братьям Карамазовым» Иван именуется «ученым» (см., например: 15, 205, 206, 208).

[14] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 24. См. также: Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 3, отд. 7, с. 44. Ср.: Гучинсон В. Дух масонства... (глава «О геометрии»); Пекарский П. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия. СПб., 1869, с. 45.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

преподал им обязанности и обычаи, переданные ему Эвклидом. И по смерти Давида Соломон докончил храм и еще посылал масонов в разные страны...».[15] По-видимому, мысль Ивана о том, что бог создал землю «по эвклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства» (14, 214), которая позволяет герою с точки зрения этого «эвклидовского, земного» ума (14, 215) судить создателя вселенной, возникает не без связи с масонской темой.

Каждый из масонов должен стать «строителем лучшего, более свободного „я", а затем строителем лучшего, более свободного человечества».[16] «Никто один, — объяснял масон Баздеев Пьеру в «Войне и мире», — не может достигнуть до истины; только камень за камнем, с участием всех, миллионами поколений, от праотца Адама и до нашего времени, воздвигается тот храм, который должен быть достойным жилищем Великого Бога...».[17] Признавая бога, масоны почитают в нем «„всемогущего строителя и содержателя вселенной", дух мира, из которого исходит всякая телесная, умственная и нравственная жизнь...».[18] (При этом, однако, допускаются любые иные мнения, более соответствующие убеждениям и совести отдельных членов союза.) «Нравоучительный катехизис» масонов называет бога «великим строителем вселенной».[19] В старом английском масонском ритуале после вопросов и ответов при посвящении «следует молитва, обращенная к Великому и Всеобщему архитектору (Каменщику мира и Строителю человека), о благословении для всех их предприятий».[20] Точно так же у русских масонов Великий мастер при посвящении в одну из основных масонских степеней говорил: «...во имя Всевышнего архитекта неба и земли <...> приемлю тебя в число братьев второй степени нашего древнего ордена составляющих».[21] «Пусть Великий архитектор вселенной, — писали русские масоны в начале XIX в., — сам приведет братьев <...> к более тесному соединению...».[22] Другой масонский документ (1780 г.), представляющий собой инструкцию для учреждения масонской Директории в Петербурге, заканчивается словами: «В заключение мы молим верховного и трижды Великого архитектора вселенной, да удостоит иметь под своей св. охраной нашу

---

[15] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 25.
[16] Там же, т. 2. СПб., 1874, с. 5 (прилож.).
[17] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1938, с. 68.
[18] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 2, с. 10 (прилож.).
[19] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 55 (прилож.).
[20] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 7, с. 190.
[21] Пекарский П. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия, с. 45.
[22] Пыпин А. Н. Материалы для истории масонских лож. — Вестн. Европы, 1872, № 7, с. 249. Ср. там же, с. 253.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

любезную Директорию».[23] «Великий архитектон природы, — записывает и Пьер в дневник, который вел в период увлечения масонством, — помоги мне находить истинные пути, выводящие из лабиринта лжи».[24] И далее: «Господи, Великий архитектон природы <...> помоги мне вступить в тот храм добродетели, коего лицезрения я во сне достигнул».[25] Именно бога как великого, но несовершенного с точки зрения «эвклидова» ума архитектора вселенной имел в виду Иван, обсуждая с Алешей вопрос о нравственной допустимости построения здания человеческой судьбы на слезах невинного ребенка.

Для мысли Достоевского было важно, однако, что масонское наименование бога не было закреплено исключительно за ним. Среди высших масонских должностей была степень «Великого архитектора».[26] В своей фантастической поэме Иван и является таким «Великим архитектором», созидающим новое здание всеобщей гармонии усилиями «земного» ума, высокомерно решившего вмешаться в планы, незримо начертанные провидением.

Дело в том, что масонство стремилось к созданию особой общности людей, помимо существующей общности на почве государства или церкви.[27] Именно поэтому оно подвергалось нападкам и с той и с другой стороны.[28] В донесении Екатерине II князя Прозоровского по поводу московских масонов говорится: «А о государе и отечестве нигде в розовых кавалерах (имеются в виду розенкрейцеры, — *В. В.*) не видно; да, кажется, отечества быть у них и не может, как они братья со всеми в свете масонами...».[29] Герои Г. Э. Лессинга, Эрнст и Фальк, в «Эрнсте и Фальке. Разговорах для масонов» (1778—1780) одобрительно указывают на муравейник как на идеальное общественное устройство:

Эрнст. ... какая хлопотливость, и, однако, какой порядок! Носят, таскают и толкают, и одно другому не мешает. Смотри же! Они даже помогают друг другу.

Фальк. Муравьи живут обществом, как пчелы.

Эрнст. И обществом еще более удивительным, чем пчелы. Потому что между ними нет никого, кто держал бы их в соединении и управлял ими.

Фальк. Итак, порядок мог бы существовать и без правительства?

---

[23] Там же, с. 264.

[24] Толстой Л. Н. Полн. собр, соч., т. 10, с. 182.

[25] Там же, с. 184.

[26] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 76; Фиидель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 211 и след.

[27] Это, разумеется, не мешало масонам числить в своих рядах и самых высоких государственных лиц, и церковников (см., например: Фиидель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 229—230).

[28] Там же, с. 179—183, 251—252, 328—332 и след. О борьбе государства с масонами в России см. там же, т. 2, с. X—XI, XV (предисл.), 112, 255; в других странах — с. 6—8, 120 и след.; с. 41 и след. (прилож.).

[29] Новые сведения о Н. И. Новикове и членах компании типографической. Сообщ. Д. И. Иловайским. — В кн.: Летописи русской литературы и древности, т. 5. М., 1863, отд. 2, с. 34.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Эрнст. Почему же нет, если каждый умеет собою управлять?
Фальк. Дойдет ли когда-нибудь дело до этого и между людьми?
Эрнст. Едва ли.[30]

Далее Фальк высказывает мысль о том, что следует разрушить дурные следствия государственного устройства во имя «церкви» (масонской).[31]

Так же как масоны не отдавали предпочтения ни одной из государственных форм, они не выделяли ни одну из существующих церквей, полагая, что созидаемый ими «храм» человеческого единения и общественного устройства стоит выше всех.[32] В старых основных законах масонов говорится: «Если масоны в старые времена в каждой стране и обязывались держаться религии той страны или того народа, то теперь считается более ведущим к цели обязывать их признавать только ту религию, в которой согласны все люди; их же особые мнения предоставлять им самим ‹...› Вследствие этого масонство становится средоточием всякого единения...».[33] Один из важных документов русских масонов вопрос о религии разрешает примерно в том же смысле: «Каждый теоретический брат долженствует придержаться одной известной христианской религии и по оной тщательно и ревностно жить ‹...› Впрочем, всякому свободно соглашаться на те мнения, которые почитает он за разумнейшие и за спасительные...».[34] Оговорка в приведенном правиле допускает возможность каких угодно применений.

Таким образом, масонство провозгласило новые нормы нравственности, более свободные, более широкие и снисходительные по отношению к частным верованиям и убеждениям в сравнении со всеми существовавшими и существующими. Установка на религиозную терпимость отчетливо выражена в масонском документе, цитируемом А. Н. Пыпиным: «Нам ли, слабым, толиким порокам и заблуждению подверженным людям, властвовать над

---

[30] См. в кн.: Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 61—62 (прилож.).

[31] Там же, с. 68 и след. (прилож.).

[32] Там же, т. 2, с. 11 (прилож.). — Ср.: «...масонство во многих отношениях ‹...› явилось своеобразным протестом против официальной религии. В этом смысле очень характерно для отдельных масонов сопоставление своего братства со служителями древних мистерий, подвергавшимися гонениям, но владевшими якобы истинной религией ‹...› Подробное обоснование эта мысль получила в книге И. Штарка „О древних мистериях или таинствах, бывших у всех народов“, переведенной А. А. Петровым в 1785 г. Здесь прямо говорится: „Существо таинств древнего мира — утверждение некоторых знаний, противных владычествующей религии“» (Кочеткова Н. Д. Идейно-литературные позиции масонов 80—90-х годов XVIII в. и Н. М. Карамзин, с. 183—184).

[33] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 114. Ср.: Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 7, с. 168—169.

[34] См.: Ешевский С. Московские масоны восьмидесятых годов прошедшего столетия (1780—1789). II. — Рус. вестн., 1865, № 3, с. 19.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

душами других людей? Мы идем в сем случае тем путем, который сообразнейший есть божеству и натуре. Натура во всех своих делах разнообразна: ни один цветок на другой не походит; и сей-то различности наиболее дивиться должно, ибо, несмотря на то, все соединено общим союзом. Так для чего же и нам принуждать к совершенному сходству в мыслях. Всюду и здесь разнообразие да послужит в честь богу».[35] Такая широкая терпимость, теоретически заявленная масонами, предполагала поиски нравственной опоры не в той или иной религиозной догме, а в естественных свойствах людей, внутренне присущих их природе. В интерпретации Великого инквизитора эти естественные свойства предполагали признание врожденной человеческой слабости и порочности. С религиозной точки зрения апелляция к этим свойствам означала потворство греху и заблуждениям.[36]

В диалоге Лессинга такие люди, как масоны, учитывающие естественные свойства человека и свободные от национальных, религиозных, сословных предрассудков, всегда были и есть. Именно им и надлежит составить «невидимую церковь» (чтобы затем объединить ею весь мир).[37] Этот «храм», или «церковь» масонов, связывающая людей узами высшей разумности и новой морали, в момент торжества естественным образом должна окончательно поглотить в себе всякое государство и всякую иную церковь.

В этом плане статья Ивана о церкви и церковном суде заслуживает особого внимания. Основная мысль статьи, как формулирует ее Иван, выражена в следующем утверждении: «...церковь должна заключать сама в себе все государство, а не занимать в нем лишь некоторый угол, и <...> если теперь это почему-нибудь невозможно, то в сущности вещей несомненно должно быть поставлено прямою и главнейшею целью всего дальнейшего развития христианского общества» (14, 56—57). Несмотря на видимую ясность, статья Ивана вызвала одобрение у людей разной и даже противоположной ориентации: не только «церковники», «но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать» (14, 16).

Окончательный смысл статьи о церкви и церковном суде выясняется лишь в сопоставлении развиваемых в ней идей с идеями «Бунта» и «Великого инквизитора». Как видно из этого сопоставления, стремление уничтожить государство в пользу церкви в системе рассуждений Ивана означало стремление уничтожить, в последнем итоге, и самую христианскую церковь, со-

---

[35] Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 3, отд. 7, с. 46. См. также: Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 60.

[36] См.: Порфирьев И. История русской словесности, ч. 2, отд. 2. Изд. 5-е. Казань, 1911, с. 274.

[37] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 67—68 (прилож.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

общив ей чуждое и не свойственное ей содержание.[38] Должно быть, имея в виду такой итог, атеисты, ознакомившись со статьей Ивана, «принялись и с своей стороны аплодировать».

Здесь следует оговориться. Статья Ивана о церкви и церковном суде, точно так же как и поэма «Великий инквизитор», не связана исключительно с масонской темой. То и другое имеет, в частности, прямое отношение к апокрифическим стихам и сказаниям о конце мира, о явлении антихриста. Ряд мотивов этих апокрифов, отразившихся в поэме «Великий инквизитор», уже приводился нами в другой связи.[39] Еще один такой мотив должен быть в данном случае отмечен. В эсхатологических сказаниях говорится, что «льстец» и «отступник» антихрист на месте главного библейского святилища построит здание. Этим зданием будет «храм по подобию храма Соломонова» в Иерусалиме: [40] «Сотворитъ церьковь иже в Иерусалимѣ и поставитъ ея иудеомъ».[41] Но церковь, которую воздвигает антихрист на месте разрушенного иерусалимского храма, должна соединить людей не для поклонения богу, а для поклонения самому «отступнику».

Эту же самую церковь, истолковав ее в особом смысле, намеревались восстановить масоны. Заметим, что сами они не случайно иногда именовали чуждые им системы внутри масонства «антихристовой церковью».[42] Тем более такого рода «обвинения» раздавались с враждебной стороны. Масонов нередко называли «учениками антихриста».[43] В своих записках Г. Р. Державин рассказывает о своей родственнице, женщине «умной и благочестивой», которая считала появившихся в Москве масонов (60-е годы XVIII в.) «отступниками от веры, еретиками, богохульниками, преданными антихристу».[44] Приводя это мнение, А. Н. Пыпин замечает, что оно «весьма наглядно выражает по-

---

[38] Подробнее об этом см.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977, с. 102—106.

[39] См.: Ветловская В. Е. Достоевский и поэтический мир древней Руси. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых». — ТОДРЛ, т. 28, Л., 1974, с. 296—307.

[40] Нильский И. Об антихристе против раскольников. СПб., 1859, с. 472.

[41] Слово Мефодия Патарского. — В кн.: Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы, т. 2. М., 1863, с. 264. См. также, например: Срезневский И. Сказания об антихристе в славянских переводах с замечаниями о славянских переводах творений св. Ипполита. СПб., 1874, отд. 2, с. 41; Сахаров В. Очерк происхождения и развития эсхатологических идей и образов на Востоке, переход и влияние их на народное миросозерцание в древней Руси. — ЧОЛДП, 1879, № 2, отд. 2, с. 73 (со ссылкой на Иринея Лионского).

[42] Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 3, отд. 7, с. 44.

[43] Пыпин А. Н. Очерки общественного движения при Александре I. — Вестн. Европы, 1870, № 10, с. 792.

[44] Записка из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающая в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина. — Рус. беседа, 1859, № 1, с. 25 (2-я паг.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

нятия тогдашних людей старого века, недоверчивых ко всякой новизне и до последней степени ревнивых ко всему, что было иностранной выдумкой и касалось преданий старого благочестия. Басня о том, как масоны умерщвляют своих отсутствующих врагов (ее тоже приводит в своих воспоминаниях Державин, — *В. В.*), была, кажется, довольно распространена, как и вообще понятие об отступничестве и еретичестве масонов. Та же басня <...> повторяется в рукописном силлабическом обличении масонства...».[45] Упомянутое Пыпиным силлабическое обличение так и начинается:

Проявились недавно в Руси франкмасоны,
И творят почти явно демонские законы,
Нудятся коварно иметь различные манеры,
Чтоб ко антихристу привесть от Христовой веры...[46]

Это простодушное сочинение заканчивается твердым убеждением сочинителя, что масоны в свое время будут осуждены на вечную муку вместе с антихристом и сатаною.[47]

Как бы наивно ни звучали такие обличения, они, в сущности, выражали мысль, которую в иных формах утверждали и сами масоны: их союз, или «церковь», созидается на началах, не совсем совпадающих или совсем не совпадающих с официальной церковностью. Благочестиво настроенному сознанию этого было достаточно, чтобы увидеть в них и предосудительность, и греховность.

Разумность и естественные свойства людей, на которые опирались масоны, как и декларированная свобода мнения, могли быть в принципе истолкованы любым способом. Чрезвычайно пестрая картина, которую представляло масонство вскоре после своего возникновения, предопределялась, таким образом, с самого начала. К ордену «могли принадлежать и люди довольно свободных религиозных воззрений, рационалисты, отделившиеся от официальной церковности или равнодушные к ней, и пиетисты со всеми свойствами религиозной мечтательности и фантастики; здесь были и люди просвещенные, и здесь же, как увидим, могли найти себе приют всевозможное мистическое шарлатанство, наглый обман и крайний обскурантизм».[48] «Отражая на себе влияние различных обстоятельств, — пишет А. Н. Пыпин, — масонство настолько удалялось от своего первоначального смысла, что его первые „конституции“ в своих дальнейших применениях стано-

---

[45] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы. 1868, № 6, с. 555.

[46] Изъяснение несколько известных дел проклятого зборища франкмасонского. Сообщ. Н. Н. Селифонтова. — ЧОИДР, 1871, кн. 3, отд. 5, с. 11.

[47] Там же, с. 16.

[48] Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 2, отд. 9, с. 78; ср.: Пыпин А. Н. Очерки общественного движения при Александре I, с. 796.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вились чистой формальностью, над которой брали преобладание другие идеи и тенденции, и что из движения, первоначально прогрессивного и нравственно чистого, в последних своих вырождениях оно становилось гнездом и орудием обскурантизма, шарлатанства и низменной интриги. Таковы были в особенности формы масонства, развившиеся в последней четверти прошлого столетия под влияниями — прямыми и косвенными — иезуитства и реакции против „просвещения“ XVIII-го века».[49]

Уже в конце XVIII в. «чрезмерность обманов и иезуитские наклонности» масонства обращали на себя общее внимание.[50] Об одном из видных деятелей масонства, Адаме Вейсгаупте, М. Н. Лонгинов пишет, что при всей ненависти к иезуитам, выучку которых он прошел, «он не мог не благоговеть перед стройностью и силою организации иезуитства. Он помышлял о том, как бы разбить иезуитов собственным их оружием, то есть создать на тех же основаниях совершенно противоположное им по духу и цели общество, которое победило бы их могущество».[51] Иллюминаты (и не только иллюминаты) допускали иезуитские правила «о необходимости взаимного шпионства членов друг за другом и о том, что цель оправдывает средства».[52] «Во внешнем устройстве, — говорит об иллюминатах А. Н. Пыпин, — приняты были масонские формы, но сказалось и влияние иезуитского воспитания основателя. Вейсгаупт хотел один стоять во главе ордена, потому что, по собственным словам, Лойола, Доминик и Франциск не сделали бы своего дела, если бы подчинились внушениям своих товарищей. От иезуитства заимствован был также взаимный надзор между членами, стремление приобретать последователей между сильными и богатыми людьми <...> и прямо высказанное оправдание средств целями».[53] «Всемилостивейшая государыня, — докладывает Прозоровский о просмотренных им масонских документах, — я нахожу, что много тут правил иезуитских».[54] С. Аксаков, побывав на одном из масонских собраний, говорил своему приятелю: «.. все виденное мною не смешно, а страшно <...> тут какой-то католический фанатизм, напоминающий мне тайные инквизиторские судилища средних веков».[55]

После сказанного не представляется удивительным, что в «Великом инквизиторе» масоны и иезуиты стоят в одном ряду. Для такого соединения враждующих орденов было достаточно оснований. Рассуждая о тех и других, Иван говорит, что като-

[49] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 6, с. 547.
[50] Там же, с. 561.
[51] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 86.
[52] Там же, с. 87.
[53] Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 4, отд. 7, с. 39—40.
[54] Новые сведения о Н. И. Новикове..., с. 35.
[55] Аксаков С. Встреча с мартинистами. Воспоминание из петербургской жизни. — Рус. беседа, 1859, № 1, с. 59.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лики, вероятно, потому «так и ненавидят масонов, что видят в них конкурентов, раздробление единства идеи, тогда как должно быть едино стадо и един пастырь...» (14, 239).

Идея, о которой здесь идет речь, есть идея власти (немногих избранных) и подчинения (всех остальных) с помощью «чуда», «тайны» и «авторитета» для счастья и благополучия человеческого рода.

Внутренняя организация масонов, или их «церковь», бывшая для членов ордена прообразом грядущего всемирного устройства, несет на себе явный отпечаток иезуитского влияния. По поводу масонских обществ XVIII в. А. Н. Пыпин говорит: «...организация этих обществ складывалась опять в форме авторитета и опеки, непривычка к индивидуальной самостоятельности заставляла искать „мастера" или даже „неизвестного начальника", повиноваться каким-то „отцам", как это позднее было у розенкрейцеров».[56] «Во всех степенях <...> — докладывает Прозоровский, — обещать они должны, а в розовом кресте и в присягу вмещено, что повиноваться они безмолвно должны главному начальнику, но, кто он таков, об нем не спрашивать».[57] У масонов новиковского круга «в строгое правило входило, чтобы ни один нижний степень не любопытствовал о верхних степенях, а оставался бы не в ведении».[58] «Наставления ордена, — указывает А. Н. Пыпин, — постоянно говорили о необходимости полнейшего повиновения начальникам, безусловного доверия к ним, ненарушимой скромности, молчания и т. д.».[59]

Наряду с беспрекословным послушанием начальникам, желавшим оставаться неизвестными, от братьев требовалась абсолютная откровенность. За частной и общественной жизнью членов ордена вообще пристально следили. У иллюминатов были особые «братья-вербовщики, завлекавшие новых адептов и игравшие роль соглядатаев за членами ордена».[60] «И не будет у них, — говорит Великий инквизитор, — никаких от нас тайн. Мы будем позволять или запрещать им жить с их женами и любовницами, иметь или не иметь детей — всё судя по их послушанию» (14, 236).

Любопытен документ, цитируемый Пыпиным и представляющий собой устав масонской Директории в Петербурге, которой надлежало подчинить себе все ложи и капитулы России. Среди прочих должностей (в этой Директории) указана должность Ве-

---

[56] Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 4, отд. 7, с. 37.

[57] Новые сведения о Н. И. Новикове..., с. 33.

[58] Там же, с. 31.

[59] Пыпин А. Н. Материалы для истории масонских лож. — Вестн. Европы, 1872, № 1, с. 179—180; ср. также с. 185.

[60] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 88. — «В адепты, — пишет Лонгинов, — более всего старались привлекать юношей от 16 до 24 лет» (там же).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ликого инквизитора, или Начальника новопоступающих (Chef des novices). В той части инструкции, которая относится к правам и обязанностям этого члена Директории, говорится: «1°. Начальник, или Senior novitiorum, будет ведать все поступки, какие были бы совершены против законов ордена, и будет доносить о том Директории. 2°. Он будет смотреть за поведением всех членов капитулов <...> и никто не вправе питать неудовольствие <...> против Senior novitiorum, так как он исполняет обязанности своего звания. Если против всякого ожидания какой-нибудь из братьев будет так несчастен, что впадет в какую-нибудь важную вину и которая может иметь свои последствия, Senior novitiorum обязан немедленно известить о том Великого провинциального мастера через посредство Директории». В отдельном, последнем пункте, касающемся этого лица, указано: «5°. В каменщичестве он носит имя Великого инквизитора Великой национальной ложи...».[61] Если молчание Ивана на слова Алеши и вопрос Мити, не масон ли он, означает согласие (ничто не мешало Ивану это предположение опровергнуть) или исполнение обета глубокого безмолвия, даваемого масонами во всех степенях, относительно всего, что касается ордена, то не исключено, что место героя в масонской иерархии приблизительно и соответствует этой должности Начальника новопоступающих, Великого инквизитора. Разговор Ивана с Алешей в книге «Pro и contra» носит характер искусительного призыва и совершенно очевидно продиктован стремлением приобрести адепта, который мог бы разделить убежденность в догматах новой веры. В таком случае название придуманной Иваном поэмы — «Великий инквизитор» — играет двойным смыслом, имея в виду и героя этой поэмы, и ее непосредственного автора.

В качестве высшего авторитета на иерархической лестнице ордена масоны, вслед за иезуитами, обычно указывали на Христа. «...разумеют они Христа, — сообщает Прозоровский, — и своим начальником и в повелениях, которые идут от первого начальника к провинциалу и от оного, именем всегда главного начальника приказывают, т. е. именем Христа или бога, заключая так: что приказывает начальник, исполнять должно, как бы сам бог приказывал: ибо без власти его ничто делаться не может». Этот пункт в просмотренных им масонских бумагах Прозоровский считает самым важным, ибо «где Христос управляет или они его вдохновением, то тут другого правительства как гражданского, так и духовного быть не может». По мнению Прозоровского, именем Христа масоны и стараются снискать себе авторитет, одобрение в последней инстанции: «...они считали тем способом нечувствительно доитить всем управлять...».[62] В поэме

---

[61] Пыпин А. Н. Материалы для истории масонских лож. — Вестн. Европы, 1872, № 7, с. 261.

[62] Новые сведения о Н. И. Новикове..., с. 33—34.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Ивана Великий инквизитор говорит Христу: «...мы скажем, что послушны тебе и господствуем во имя твое. Мы их (людей, — *В. В.*) обманем опять, ибо тебя мы уж не пустим к себе» (14, 231).

Масоны не только ссылались на Христа, но утверждали также, что им открыто высшее знание. В «Нравоучительном катехизисе» масонов на вопрос: «В чем состоит их (масонов, — *В. В.*) искусство?» — дается ответ: «В науке ведать тайны царствия божия, кои другим сообщают они в притчах, поколику то нужно к созиданию царства сего». Далее говорится: «— Почему таинство ордена не может быть всякому известно? — Потому же, почему не всякий может видеть и ощущать присутствие бога вездесущего».[63] Предполагается, что масоны (по крайней мере высших степеней) это присутствие «видеть и ощущать» могут.

Пожалуй, особенно характерен и курьезен в этом плане тот масонский документ, который в свое время был опубликован А. Н. Пыпиным под названием «Краткое известие о новооткрывшемся обществе». Речь идет об обществе «Нового Израиля», или «Народа божия», во главе которого стоял некий Грабянка. В конце концов это общество, как пишет Пыпин, «изобрело целую фантастическую религию, с своими догматами и обрядами, своим первосвященником, пророками и т. д. Грабянка был царем... и главным посредником для сношений с небом. Одним из основных положений этой религии было ожидание близкого наступления тысячелетнего царства — тот хилиазм, который вообще был тогда очень распространен у мистиков; а кроме того, как говорят, у Грабянки была мечта и о царстве более материальном, — он мечтал сделаться польским королем, говорят, однако, что он остерегался высказывать эту надежду своим русским последователям».[64] Опубликованный документ представляет собой основные положения «новооткрывшегося общества» с замечаниями или опровержениями по пунктам, принадлежавшим русским масонам, по мнению Пыпина, «из лагеря розенкрейцеров».[65] В четвертом пункте «Краткого известия...» заявляется, что общество учреждено самим богом, пожелавшим объявить народу свои планы; говорится, что эти люди «избраны и учреждены самим небом».[66] В пятом, шестом и следующих пунктах сообщается о непосредственных сношениях членов ордена с небом, которые состоят «в слове или голосе ясном и внятном, как внутреннем, так и наружном, и в видениях и откровениях пророческих, причем не только ангелы и святые и от мира отшедшие блаженные души, но и сам

---

[63] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 56 (прилож.).

[64] Пыпин А. Н. Материалы для истории масонских лож. — Вестн. Европы, 1872, № 1, с. 204.

[65] Там же, с. 207.

[66] Там же, с. 208.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

господь иногда является и говорит с ними, в чем объявляющий сие уверяет честию, верою и совестию своею, яко сам то испытавший».[67] Далее утверждается, что общество управляется «корреспонденциею» с неба,[68] а в одиннадцатом пункте, как бы в качестве вывода и итога, обозначено: «... общество сие без всякой хвастливости или надменности может сказать о себе, что оно обладает верным путем к достижению истин, как в рассуждении духовного и нравственного, так и физического. Все <...> таинства наисокровеннейшие оному (обществу, — *В. В.*) открыты и легко открыты могут быть; и оно есть действительнейшее орудие в руках провидения к уготовлению смиренных и верных душ для приближающегося царствия божия».[69] В этом документе вполне очевидны притязания на неограниченную власть с помощью «чудес» и «авторитета», даваемого узурпацией божественной истины, узурпацией знания духовного и нравственного, которое предполагает готовность принять на себя чужие «грехи» и облегчить чужую «совесть». «О, мы разрешим им и грех, — говорит Великий инквизитор <...> Мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан будет с нашего позволения; позволяем же им грешить потому, что их любим, наказание же за эти грехи, так и быть, возьмем на себя» (14, 236). В сопроводительных замечаниях русские масоны в принципе не отрицают возможности чудес и ближайшего наступления «тысячелетнего царства», ожиданием которого заняты сами, но решительно недовольны слишком интимным общением «народа божия» с богом, намекая, что этот «народ» общается скорее всего не с Христом, а с антихристом: «А те, кои не с ним (т. е. Христом, — *В. В.*), те с антихристом будут торжествовать, мняще службу богу приносить».[70] Правда, обличительный пафос сопроводительных замечаний подточен явным опасением конкуренции и страхом, что «новооткрывшееся общество» станет воздвигать здание на фундаменте, уже заложенном другими.[71]

В деятельности масонов, их сочинениях, их обрядах исключительную роль играет тайна. С масонскими тайнами, в частности, связана тема тайны в «Великом инквизиторе». «...масонство постоянно говорило о „тайне“; эта „тайна“ — первоначально символическая тайна средневекового цеха — при новой форме масонства легко превращалась в тайну нравственного знания, которой именно и дан был смысл тайного учения, будто бы переходившего с древнейших времен от одного поколения избранных к другому».[72] Уже первые историки союза ссылались «на древ-

---

[67] Там же, с. 209.
[68] Там же, с. 211.
[69] Там же, с. 212.
[70] Там же, с. 211.
[71] Там же, с. 213.
[72] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 6, с. 558.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ние времена и их высокую мудрость. „Тайна“ масонства принадлежала только избранным и во всей сущности своей доставалась немногим. Понятно, что, начав с этого, можно было эксплуатировать „тайну“ в каком угодно смысле».[73]

В одном из масонских документов говорится: «...вольному каменщику известны разные слова и знаки <...> которые не должны быть никому ведомы, кроме мастера и товарищей сказанного общества вольных каменщиков».[74] Русские масоны при посвящении в первую степень (учеников) давали клятву: «Мое обязательство: да усечется прежде выя моя, нежели что-нибудь малейшее открою я из таинств ордена нашего».[75] Такую же клятву давали посвящаемые во вторую степень (товарищей) и, наконец, при посвящении в мастера (третью из основных степеней масонства).[76] Масоны каждой степени должны были оберегать свои тайны от других степеней. В присутствии непосвященных требовалась сугубая «осторожность в речах и поступках, чтобы чужой не узнал того, чего не должен знать».[77]

Иногда, однако, масонам позволялось для тех или иных целей (прежде всего целей пропаганды и привлечения новых членов) пользоваться хитростью и высказывать часть своих тайных мыслей — прием, напоминающий иезуитский прием мысленной оговорки, reservatio mentalis. Масон Фальк в диалогах Г. Э. Лессинга говорит: «И почему бы франкмасонам не пользоваться <...> обыкновенною хитростию? Не проводить части своих тайных мыслей совершенно открыто для того, чтобы сбить с толку подозрительность, которая всегда предполагает совершенно не то, что видит?».[78] Один из русских масонов, посылая другому важное масонское сочинение и предупреждая его, чтобы тот с осмотрительностью давал это сочинение братьям (дабы «бисер не был повержен перед свиньями»), в конце добавляет: «А в примечание только скажу, что не выдавайте другим сего учения за учение орденское, но предлагайте сего и других ему подобных авторов за таких, которые вам кажутся хороши».[79] Двусмыслицы, иносказания, легенды и притчи были естественным способом приоткрыть тайны учения непосвященным, «поколику то нужно к созиданию царства сего». Форма фантастической поэмы, избранная Иваном для выражения своих убеждений, как нельзя более соответствовала этим целям.

[73] Там же.

[74] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 62; ср. также с. 107.

[75] Пекарский П. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия, с. 42.

[76] Там же, с. 44, 48. Ср.: Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917, с. 20.

[77] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 7, с. 172.

[78] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 72 (прилож.).

[79] Ешевский С. Московские масоны восьмидесятых годов прошлого столетия (1780—1789). II, с. 21.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Выше говорилось, что масоны нередко ссылались на Христа, но истинных «начальников» держали в тайне. Некоторые масонские ложи заявляли, что им известны «истинные тайны» и «тайные начальники».[80] В «Опросе английского масона» записаны такие вопросы и ответы:

В. От кого вы производите свою главу?
О. От того, кто выше вас.
В. Кто на земле выше вольного каменщика?
О. Он, который был поставлен на самый высокий трезубец иерусалимского храма.[81]

Но в поэме Ивана Великий инквизитор говорит Христу: «И я ли скрою от тебя тайну нашу? Может быть, ты именно хочешь услышать ее из уст моих, слушай же: мы не с тобой, а с *ним,* вот наша тайна!» (14, 234). «Тайный начальник» Великого инквизитора не тот, «который был поставлен» (т. е. Христос), но тот, который, искушая Христа соблазном власти, его «поставил...» (т. е. дьявол). Возможно, не без связи с масонской темой вслед за этим искушением возникает в речи Великого инквизитора такой символ безрелигиозного устройства мира, как «муравейник»: «Приняв этот третий совет могучего духа, ты восполнил бы все, чего ищет человек на земле, то есть: перед кем поклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник, ибо потребность всемирного соединения есть третье и последнее мучение людей» (14, 234—235).[82]

Отрицая Христа и указывая на дьявола как на своего истинного наставника, Великий инквизитор не слишком далеко ушел от некоторых сокровенных тайн масонов. Одна из легенд храмовников, к которым в своей фантастической истории масоны иногда себя возводили[83] и у которых, по мнению А. Н. Веселовского, вообще сильно сказался еретический элемент,[84] подчеркивает преимущественное значение дьявола в сравнении с Христом.[85] У иллюминатов «последнее слово высшей степени ордена (последняя и сокровеннейшая тайна, — *В. В.*) состояло в учении о том, что всякая религия есть ложь, изобретенная

---

[80] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 314.

[81] Там же. с. 17 (прилож.).

[82] В записной тетради 1875—1876 гг. Достоевский замечает: «Где примирение <...> Было в вере, но вера утрачена, в чем же, где этот муравейник? Не у масонов ли? Право, мне мерещилось всегда, что у них какая-то тайна, адово разумение <...> тайна муравья» (ЛН, т. 83, с. 443).

[83] Об этом см., например: Пыпин А. Н. Русское масонство в XVIII веке. — Вестн. Европы, 1867, кн. 2, отд. 9, с. 79; Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II, с. 38.

[84] Он заключался главным образом в признании особой важности в мире злого начала (см.: Веселовский А. Н. Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872, с. 193 и след.).

[85] Там же, с. 197.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

с целью обманывать людей, и что бог, материя и мир — одно и то же» (иначе говоря, что бога нет).[86] «Будет тысячи миллионов счастливых младенцев, — говорит Христу Великий инквизитор, — и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла. Тихо умрут они, тихо угаснут во имя твое и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы сохраним секрет и для их же счастия будем манить их наградой небесною и вечною» (14, 236).

Характерны в этой же связи апокрифические сказания о строительстве иерусалимского храма, имевшем столь важное значение у масонов. Краткий библейский рассказ здесь расцвечен фантастическими подробностями. Согласно этим сказаниям, распространенным и в Западной и в Восточной Европе в течение всего средневековья, Соломон построил храм с помощью князя демонов, Асмодея. Асмодей — это «демон гнева» и «демон похоти». Он наделен необычайной, нечеловеческой мудростью и «обладает глубиной тайного знания, которому научается в высоких школах земли и тверди».[87] Именно он, укрощенный Соломоном, руководит постройкой храма, в то время как другие демоны ему прислуживают. В течение всего строительства, продолжавшегося семь лет, Асмодей остается главным зодчим. Он освобождается от Соломона, лишь воспользовавшись его минутной слабостью — греховной жаждой большего могущества и славы.[88]

В апокрифе «Завещание Соломона» («Testamentum Solomonis») рассказ тоже строится вокруг сооружения храма и сношения Соломона с демонами. А. Н. Веселовский кратко пересказывает этот апокриф, где место Асмодея занимает демон Орниас. Судя по подробностям «Завещания», на Орниаса, как пишет Веселовский, здесь «были перенесены черты талмудического Асмодея».[89] Итак, согласно древним сказаниям, Соломонов храм, бывший в масонской символике обозначением высшей мудрости и вместе с тем эмблемой мира и грядущего человеческого устройства, сооружался под начальством дьявола.

Материалы, приводимые исследователями, показывают, что важнейшей тайной масонов было их происхождение: когда и где

---

[86] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 88. — Анализируя одно из русских масонских сочинений неизвестного автора («Письма нравоучительные к друзьям», 1773—1774), Ю. Я. Коган пишет, что в нем «понятие „божества“ оказывается равнозначным материи, природе, никогда и никем не сотворенной и существующей „от века“». «И если бы, — продолжает исследователь, — он (автор, — *В. В.*) тут же заявил, что при таком подходе к делу понятие божества вообще становится излишним и его следует начисто изъять <...> то тем самым он предстал бы перед нами как открытый и последовательный атеист» (Коган Ю. Я. Очерки по истории русской атеистической мысли XVIII в., с. 299).

[87] Веселовский А. Н. Из истории литературного общения Востока и Запада..., с. 116.

[88] Там же, с. 116 и след.

[89] Там же, с. 135.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

появился союз, с чего началась его деятельность и т. д. Русские масоны, отвечая в 1818 г. на запросы своих немецких собратьев, писали о желательности более тесного соединения членов союза «как для их взаимного блага, так и для того, чтобы противопоставить плотину опустошительному потоку духа нововведений, который царствует в масонском мире и который, умножая с каждым днем число своих приверженцев, более и более удаляет несчастных каменщиков от самой возможности узнать их истинное происхождение».[90] И. Г. Финдель приводит одну из масонских легенд, согласно которой некогда существовал тайный союз, стремившийся «достичь усовершенствования человеческого рода <...> Он только затаился между этих строительных товариществ <...> сама же тайная наука очень древняя. Вот это-то таинство и составляет тайну высших степеней системы, — тайну, которая <...> должна оставаться сокровенною».[91] Тайна происхождения союза сообщалась лишь в высших степенях масонства. Цитируя одного из знатоков масонства, А. Н. Пыпин пишет: «Высшая степень есть мистерия, составленная в новейшие времена из различных церемоний, символических формул и гиероглифических образов, где церемониям, формулам и гиероглифам придается нравственное значение, но раскрытие их настоящего смысла и полные разъяснения обещаются только в другой, еще высшей степени <...> И это обещание ведется от одной степени к другой <...> Эти последние и высшие разъяснения, которые таким образом составляют заключительный камень целой системы, сами по себе не что иное, как выдуманная история ордена, противоречащая всякой действительной истории, не выдерживающая никакой проверки и критики и изобретенная теми, которые не умели иначе удовлетворить все более и более возрастающему любопытству братьев или руководствовались прискорбным убеждением, что люди везде любят обман больше, чем истину, и даже хорошее хотят видеть только через покров обмана».[92]

Относительно этой важнейшей «тайны», «тайны» возникновения франкмасонского союза, существует несколько легенд и фантастических преданий. Для масонской темы в «Братьях Карамазовых» важны, однако, лишь две версии. Одна из них, по книгам самих масонов, естественным образом увязывает происхождение союза с построением храма Соломонова в Иерусалиме. Другая указывает на иной фантастический источник — строительство Вавилонской башни: «Во время вавилонского столпотворения масонство впервые прославилось; сам царь Нимврод

---

[90] Пыпин А. Н. Материалы для истории масонских лож. — Вестн. Европы, 1872, № 7, с. 249.

[91] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 287.

[92] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 6, с. 560—561.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

был масоном и очень любил эту науку...».[93] Иногда обе версии объединялись.[94]

Что касается наиболее распространенной версии (постройки иерусалимского храма), то она называет трех Великих мастеров, стоявших у истоков масонства: царя Соломона, царя тирского Хирама (Гирама) и строителя Хирама (Гирама, или Хирама-Абифа, или Адонирама). Последний и является главным лицом масонской легенды, составленной в новое время, но вобравшей в себя мотивы средневековых сказаний.[95] Согласно этой легенде, которая в подробностях рассказывалась лишь при посвящении в мастера, строитель Хирам был убит тремя товарищами в то время, когда храм был почти завершен. Эти трое стремились добиться от Хирама слова и знака мастера еще до окончания постройки. Так ничего и не узнав у него, убийцы, по одному варианту легенды, разобрали пол у западной двери храма (там, где Хирам был убит), вырыли яму, положили туда тело убитого мастера, закрыли его камнями и осторожно вынесли мусор, чтобы не было никаких подозрений. По другому варианту, они похоронили Хирама на склоне холма. Но царь Соломон послал строителей искать мастера, и в результате этих поисков труп и убийцы были обнаружены. На убийц пало возмездие, и они сами были убиты, а тело Хирама по приказанию Соломона было взято с места прежнего погребения и торжественно похоронено в sanctum sanctorum (святая святых) храма.[96] Легенда об убийстве Хирама положена в основу символики и ритуала различных масонских систем. Ее отдельные элементы сообщались уже в первых степенях масонства, а при посвящении в мастера (в староанглийском масонском ритуале) она не только целиком рассказывалась, но и инсценировалась: посвящаемый в эту степень подвергался символическому умерщвлению. Черный цвет ложи, череп, гроб — все эти и другие знаки смерти воспроизводят ту же легенду: «...обрядность каменщичества получила основанием символы, взятые из легенды об убийстве Адонирама».[97] В масонском уставе посвящения в ученики, принятом русскими масонами, среди прочего сказано: «Тут же полагается Библия, в которой открыто бывает Евангелие св. Иоанна, глава 1-я, и поставляется отверстый гроб

---

[93] Финдель И. Г. История франкмасонства..., т. 1, с. 24.

[94] См.: Херасков И. М. Происхождение масонства и его развитие в Англии XVIII и XIX вв. — В кн.: Масонство в его прошлом и настоящем, т. 1. Под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова. М., 1914, с. 22.

[95] Пыпин А. Н. Русское масонство до Новикова. — Вестн. Европы, 1868, № 7, с. 202.

[96] Подробнее см. там же, с. 202—206. Ср.: Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 45—46.

[97] Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты, с. 46. Ср.: Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II, с. 29.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

с мертвыми костями».[98] Следует подчеркнуть, что вообще масонские документы в качестве особой добродетели, к достижению которой надлежит стремиться каждому масону, называют «любовь к смерти».[99] «Страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия, — объясняет Великий инквизитор ‹...› великий дух говорил с тобой в пустыне» (14, 229). И далее: «Тихо умрут они, тихо угаснут во имя твое и за гробом обрящут лишь смерть» (14, 236). «...он видит, — говорит затем Иван о Великом инквизиторе, — что надо идти по указанию умного духа, страшного духа смерти и разрушения...» (14, 238).

Вторая фантастическая версия возникновения масонского союза (при строительстве Вавилонской башни) не опирается, в отличие от первой, на особую и разработанную легенду. Тем не менее в данном случае эта версия важна: именно Вавилонскую башню, которую, по масонским преданиям, начали строить франкмасоны, собирается докончить герой Ивановой поэмы, Великий инквизитор. «На месте храма твоего, — говорит он Христу, — воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня ‹...› мы и достроим их башню» (14, 230—231; ср. также 238).

Традиционно (и у Достоевского) библейский рассказ о сооружении Вавилонской башни воспринимается прежде всего в символическом плане, как притча о посрамленной гордыне. Такое толкование основывается не столько на кратком библейском повествовании, сколько на его более поздней апокрифической обработке. Именно в апокрифическом предании, если следовать пересказу Д. Фрейзера, «сооружение башни было не что иное, как прямой мятеж против бога, хотя мятежники не были единодушны в своих целях. Они хотели взобраться на небо и объявить войну самому всемогущему богу или поставить на его место идолов, которым они будут поклоняться; другие не заходили так далеко в своих честолюбивых замыслах, ограничиваясь более скромным намерением пробить небесный свод градом стрел и копий. Много лет строилась башня. Она достигла наконец такой высоты, что каменщику с ношей за спиной приходилось целый год взбираться с земли на вершину. Если он, сорвавшись, убивался насмерть, то никто не жалел о человеке, но все плакали, когда падал кирпич, потому что требовалось не меньше года времени, чтобы снова отнести его на вершину башни ‹...› Днем и ночью работа ни на минуту не ослабевала. С головокружительной высоты люди бросали в небо стрелы, которые падали назад, забрызганные кровью. Тогда они кричали: „Мы убили всех небожителей“. Наконец долготерпение бога истощилось. Он обратился к окружавшим его престол семидесяти ангелам и предло-

---

[98] Пекарский П. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия, с. 65.

[99] Там же, с. 50.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

жил всем спуститься на землю и смешать речь людей <...> Тогда произошло бесчисленное множество прискорбных недоразумений. Человек, например, просит у другого раствор, а тот подает ему кирпич; тогда первый в ярости швыряет кирпич в голову своему товарищу и убивает его на месте. Много народу погибло таким образом, а те, что остались в живых, были наказаны богом, получив справедливое возмездие за их мятежные замыслы. Что же касается самой неоконченной башни, то часть ее провалилась в землю, часть была истреблена огнем; и только одна треть осталась на земле».[100]

Помимо этого апокрифического сказания, со строительством Вавилонской башни связывается одно поверье, которое, в сущности, лежит и в основе масонской легенды о сооружении Соломонова храма.

Существуют некоторые «тайны» строительного мастерства и предания, которые их окружают. Дело в том, что со строительством связано явление, получившее у фольклористов и этнографов название «строительной жертвы».[101] Оно отмечено едва ли не повсеместно и широко представлено в народных сказаниях. «У западноевропейских народов, — пишет один из поздних исследователей этого явления, — очень распространены предания и саги о людях, которые были заживо замурованы в фундаментах или стенах разных построек, особенно же средневековых замков и городских крепостей. Эти легендарные сказания вполне реалистичны, т. е. это не простой вымысел поэтической фантазии; саги эти некогда соответствовали исторической действительности».[102] Ритуал закапывания в землю человеческой или животной жертвы при постройке здания восходит к языческим временам. Отголоски этого древнего обряда в Европе имели место и в XIX (и даже XX) в.: «... наши крестьяне при закладке дома или при новоселье убивают петуха, курицу, ягненка или другое какое-нибудь животное».[103]

Согласно распространенному в свое время мнению, «замурованный человек <...> служит жертвою духам земли, арендною платою за взятую у этих духов территорию, и одновременно с этим душа замурованного человека делается духом-охранителем данного здания».[104] Именно так толкует «строительную жертву» А. Н. Афанасьев. Каждый дом (очаг) охраняется духом усопшего предка. Есть поверье: 1) постройка нового дома влечет за

---

[100] Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом завете. М.—Л., 1931, с. 137—138.

[101] Вопрос о «строительной жертве», к которому многократно обращались исследователи, очень сложен и до сих пор представляет собой проблему, не получившую удовлетворительного решения.

[102] Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. М.—Л., 1937, с. 3.

[103] Никифоровский М. Русское язычество. СПб., 1875, с. 38.

[104] Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов, с. 4.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

собой смерть хозяина и 2) кто войдет в дом первый, тот умрет. Поэтому (по обряду) первым входил старший в роде. Чтобы смерть не коснулась хозяина, убивают какое-либо животное, зарывают его в землю и кладут здесь первое бревно.[105] «Итак, — пишет Афанасьев, — для утверждения стен нового жилища необходимо, чтобы умер кто-нибудь из родичей или, по крайней мере, чтобы основание дома было орошено кровью петуха (или курицы), ягненка или другого животного. Это последнее условие указывает на те жертвенные приношения, какие совершались в старину при закладке дома в честь богини Земли — да потерпит она воздвигаемое на ней здание, и в честь родовых пенатов — да охраняют они его и поддерживают своею благодатною силою».[106] Это имело смысл и при любом другом строительстве: городов, мостов, крепостей, башен и т. д. Долго жило поверье, что «ни один значительный город не может стоять, если при возведении его укреплений не закладут в стену живого человека или хотя тень его...».[107]

Заслуживает особого внимания тот факт, что многие сказания, говоря об основании различных сооружений, указывают в качестве «строительной жертвы» на детей. «У нас известно такое предание о Новгороде: когда Славенск запустел и понадобилось срубить новый город, тогда народные старшины, следуя древнему обычаю, послали перед солнечным восходом гонцов во все стороны с наказом захватить первое живое существо, какое им встретится. Навстречу попалось дитя; оно было взято и положено в основание крепости, которая поэтому и названа Детинцем. По немецким преданиям <...> в основание городов, мостов и замков закладывались люди (преимущественно *дети*); если не делали этого, то здания не могли удержаться, распадались и проваливались сквозь землю».[108] В связи с западными сказаниями о волшебнике Мерлине А. Н. Веселовский приводит аналогичное предание, отраженное в одном из старинных манускриптов (IX в.). Царю Вортигерну, неправедным путем получившему

---

[105] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2. М., 1868, с. 83.

[106] Там же, с. 84.

[107] Там же, с. 85. — Это поверье связано со строительством самых крупных городов (об этом см., например: Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов, с. 12). Н. М. Карамзин цитирует слова одного старинного повествователя: «Москва есть „третий Рим“ <...> и четвертого не будет. Капитолий заложен на месте, где найдена окровавленная голова человеческая: Москва также на крови основана и, к изумлению врагов наших, сделалась царством знаменитым» (Карамзин Н. М. История государства Российского, т. 2. Изд. 2-е. СПб., 1818, с. 217). Ссылаясь на Карамзина, Ф. И. Буслаев добавляет: «Согласно с этим и доселе слывет в народе пословица, что *Москва на крови стоит*» (Буслаев Ф. И. Местные сказания владимирские, московские и новгородские (Две лекции из курса истории литературы). — В кн.: Летописи русской литературы и древности, т. 4, отд. 1, с. 13).

[108] Там же, с. 85—86.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

царство, угрожают враждебные племена, сторонники законного владыки. По совету магов он хочет построить на границе, в горах, неприступный замок, чтобы укрыться в нем от врагов. «Место найдено по указанию тех же магов, собраны работники и материал, но он исчезает три раза сряду нивесть куда. Тогда мудрецы объявляют Вортигерну, что постройка не удастся, пока не найдено будет дитя <...> и замок не окропится его кровью».[109] О погребении детей в основании здания пишет позднее и Д. К. Зеленин: «Наиболее частою и обычною „жертвою" в Западной Европе были *дети*».[110]

В России (и в Болгарии) до недавних пор, по крайней мере еще в XIX в., как отмечают исследователи, умерших некрещеных младенцев хоронили под порогом избы.[111] Не исключено, что этот обычай косвенно или прямо связан со «строительной жертвой». Некрещеность младенца есть лишь условие, при котором можно было следовать древнейшему обряду, поскольку крещеных младенцев, как и взрослых, должны были хоронить на кладбище, в пределах освященной церковью ограды. Таким образом, под порогом здания здесь просто кладется ребенок.

Те же легенды и сказания, которые окружают сооружение жилых зданий, мостов, городов, башен, рассказывают и о строительстве различных церквей и храмов.

По-видимому, только в сравнительно позднюю эпоху обряд закапывания в землю или замуровывания человеческой жертвы (особенно невинного младенца или молодой женщины) был осмыслен как дурной и приписан требованию нечистой силы. «Вглядываясь пристальнее в скандинавское предание о сооружении крепости, — пишет Ф. И. Буслаев, — замечаем в нем, как существенный момент, принесение в жертву Фреи или вообще существа прекрасного, любимого или достойного любви. Эта черта тоже не ускользнула в позднейших сказаниях, особенно немецких, в которых неоднократно встречается, что рыцарь за постройку замка или какой башни, стены должен отдать черту свою дочь или свою любезную, как асы Фрею».[112] Иногда черт сам становится строителем (даже церкви) и требует за это искупительную жертву — чью-либо душу.[113] Гибель Филемона и Бавкиды, этой безгрешной четы, в начале строительства, которым за-

---

[109] Веселовский А. Н. Из истории литературного общения Востока и Запада..., с. 305; ср. также с. 306—307.

[110] Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов, с. 5.

[111] См., например: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2, с. 113; т. 3. М., 1869, с. 237, 799.

[112] Буслаев Ф. И. Сказание Новой Эдды о сооружении стен Мидгарда и сербской песни о построении Скадра. — В кн.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. СПб., 1861, с. 304.

[113] Там же.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

нят Мефистофель и подвластные ему темные силы, находится, таким образом, в прямой связи с народным преданием.[114]

Об участии черта в созидании старинных мостов, стен, храмов и башен пишет, ссылаясь на европейские сказания, и А. Н. Афанасьев.[115] Черт, «как опытный зодчий <...> берется возвести твердые стены, церковь или мост и в награду требует душу того, кто первый вступит в новое здание, но расчеты его обыкновенно не удаются. Так, однажды в двери возведенного храма пустили прежде всех *волка* <...> Точно так же по устроенному чертом мосту пускают наперед *петуха* или *козу*».[116] Но черт требует именно человеческой жертвы и иногда в отплату за свое строительство хитростью выманивает ребенка.[117]

Остается отметить еще одну деталь. Приводя свой ряд свидетельств, в соответствии с которыми здание лишь тогда прочно, когда строится на человеческой крови, часто крови младенца, или когда в его основание либо стену закладывается ребенок, Буслаев указывает, что такое же предание увязывается и с сооружением Вавилонской башни.[118]

Назначение избранных Достоевским параллелей со строительством «здания» в его масонской трактовке и некоторыми приведенными здесь народными преданиями совершенно очевидно: они подчеркивают мысль, что именно Иван является строителем («Великим архитектором») здания, в основании которого лежит невинный ребенок. Это здание новой гармонии, созидаемой усилиями вполне земного и человеческого разума и столь же земной и вполне человеческой, по мысли героя, нравственности, основанной на правиле самой широкой терпимости: «всё позволено». В символическом плане романа оно и означает «Вавилонскую башню, строящуюся именно без бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю» (14, 25).

В записной тетради Достоевского 1875—1876 гг. есть заметка, которую ее комментатор справедливо увязывает с проблематикой «Братьев Карамазовых»: «Людовик 17-й. Этот ребенок должен быть замучен для блага нации. Люди не компетентны. Это бог. *В идеале* общественная совесть должна сказать: пусть погибнем мы все, если спасение наше зависит лишь от <...> замученного ребенка, — и не принять этого спасенья».[119] В подготовитель-

---

[114] В статье 1937 г. А. Л. Бем сопоставил гибель Филемона и Бавкиды в «Фаусте» Гёте с гибелью Лебядкина и его сестры в «Бесах» (см.: Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. — В кн.: O Dostojevském. Sborník statí a materiálů. Praha, 1972, s. 201—208).

[115] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2, с. 659.

[116] Там же, с. 663.

[117] Там же, с. 663—664.

[118] Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Рус. вестн., 1873, № 4, с. 608—609.

[119] ЛН, т. 83, с. 422—424 и с. 497 (коммент.); ср. также с. 73.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ных материалах к главе «Бунт» между восклицанием Алеши «Расстрелять!» и вопросом Ивана о возможности строить мир «на слезинке ребенка» Достоевский кратко замечает: «Louis XVII» (15, 229). В русле тех же идей Достоевского находится и другая его запись: «„Только то и крепко, под что кровь потечет". Только забыли негодяи, что крепко-то оказывается не у тех, которые кровь прольют, а у тех, чью кровь прольют. Вот он — закон крови на земле».[120]

Говоря о строительстве Вавилонской башни, Достоевский, разумеется, рассчитывал на то, что плачевный итог этого предприятия читателю известен.

Но, отрицая возможность построения Вавилонской башни, сооружаемой мечом и бунтом, Достоевский говорит о возможности построения здания, создаваемого на иной основе — христианской любви и самоотвержения. Выражению этой мысли служит в романе ряд мотивов. Важнейший из них — слова Алеши о Христе, отдавшем «неповинную кровь свою за всех *и за всё*», на которой «и созиждется здание».

Важно учесть один момент. Европейские теологи XIX в., рассуждая о «строительной жертве», усматривали в ней подобие тому, как бог отдал своего сына, положив его в основание всего творения затем, чтобы кровь невинного удержала ярость адских сил: «... в смерти невинного человека при основании здания богословы видели аналогию божьему сыну, послужившему краеугольным камнем всего мироздания».[121] Такое переосмысление явления опирается на слова апостола Петра, сказанные им о Христе и обращенные к его единомышленникам: «Приступая к нему, камню живому, человеками отверженному, но богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный <...> Итак, он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который сделался главою угла, камень претыкания и камень соблазна» (Первое соборное послание апостола Петра, гл. 2, ст. 4—7). Развивая именно эту тему, старец Зосима говорит о том, что русский народ, воспринявший христианскую истину милосердия и любви, заложит основание будущего здания окончательного единения

---

[120] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 355. Ср. у Некрасова:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно.
Умрешь не даром... Дело прочно,
Когда под ним струится кровь.

(«Поэт и гражданин», 1856)

[121] Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов, с. 4.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

людей: «...мыслю, что мы с Христом это великое дело решим <...> и воссияет миру народ наш и скажут люди: „камень, который отвергли зиждущие, стал главою угла“. А насмешников вопросить бы самих: если у нас мечта, то когда же вы-то воздвигнете здание свое и устроитесь справедливо лишь умом своим, без Христа? <...> Воистину у них мечтательной фантазии более, чем у нас. Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью, ибо кровь зовет кровь, а извлекший меч погибнет мечом» (14, 288).

Здесь следует еще раз вернуться в область апокрифических преданий. В связи с мотивом строительства, предпринятого «без Христа», обращают на себя внимание апокрифы о крестном древе, косвенно связанные со сказаниями о сооружении Соломонова храма. Согласно этим апокрифам, Адам, находясь в смертной немощи, горько страдает о совершенном им прегрешении, столь пагубно отразившемся на судьбе человеческого рода. Желая утешить отца, сын его Сиф отправляется к вратам Эдема, где архангел вручает ему часть райского дерева, послужившего поводом к грехопадению человека. Узнав это дерево, Адам свивает из него себе венок, в котором его и погребают. Из венка, обвившего голову Адама, вырастает новое дерево. В славянских апокрифических сказаниях на этом дереве впоследствии распяли Христа: «...и распяша Христа на дрѣвѣ, иже израсте из главы Адамовы».[122] Апокриф о крестном древе, как пишет А. Н. Веселовский, «объясняет известную символику распятия, у подножия которого помещают обыкновенно мертвую голову. Средневековая фантазия вносила, таким образом, в историю своеобразную идею единства, связывая повесть о грехопадении с повестью искупления, Эдем с Голгофой, делая из дерева, которое было поводом к греху первого человека, орудие его спасения».[123] «...кровь Спасителя, — пишет далее Веселовский, — не только искупляла человечество, но и образно смывала грех прародителя, капая на его голову, которая представлялась лежащей у подножья креста».[124] Итак, легенда о крестном древе, объединившая Адама и Христа и отразившаяся в изображении распятия, символически выразила мысль о сыне человеческом, искупившем страданием и кровью грех своего земного отца. В соответствии с некоторыми мотивами этой легенды, «посланный Адамом в рай за елеем милосердия, Сиф видит там райское дерево, прототип распятия. Оно — высокое, без коры и листьев, кругом голого ствола обвился змей, ветви упи-

---

[122] Памятники отреченной русской литературы, т. 1. М., 1862, с. 307, ср. также с. 313.

[123] Веселовский А. Н. Из истории литературного общения Востока и Запада..., с. 174.

[124] Там же, с. 175. Ср.: Веселовский А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды. II. Берта, Анастасия и Пятница. — ЖМНП, 1876, № 2, с. 242.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

раются в небо, на них покоится ребенок, завернутый в пеленки».[125] Именно это крестное древо, древо греха и вместе с тем искупления, Соломон намеревался использовать для постройки иерусалимского храма. По приказанию Соломона демоны вырывают его вместе с головой Адама. Однако для храма оно оказалось непригодным.[126] «Дойдя до Соломона, — пишет Веселовский, имея в виду обширный круг апокрифических сказаний, — идеальная история крестного древа достигает своего высшего развития: откровение совершается из уст царицы Савской. Соломон узнает, что на этом древе распят будет Спаситель <...> Построение Соломонова храма и в Библии, и в позднее развившихся из нее рассказах играет видную роль; крестная легенда пристроилась к ним таким образом, что о древе, назначенном для распятия, говорилось, будто и оно было привлечено к постройке, хотя оказалось для того негодным <...> его забросили, оно суждено было служить мостом через поток (Силоамский источник, Кедрон) или водоем (Силоам, Вифезда)».[127] Не это древо искупления и жертвы легло в основу или покрытие Соломонова храма. На иную «жертву» у порога храма либо под его алтарем (sanctum sanctorum) указывала и масонская легенда, замыкая круг средневековых преданий о его постройке.[128]

В связи со всем сказанным становится особенно важным то «здание», в основание которого в «Братьях Карамазовых» лег Илюша. Судьба этого ребенка, восставшего за грешного отца («за отца и за истину-с, за правду-с» — 14, 187), в системе мысли Достоевского служит самым серьезным аргументом против философской концепции Ивана, несущей этим отцам гибель и уничтожение.[129]

Соединив взрослого и ребенка, отца и Колю Красоткина в одном объятии и прощаясь с ними, Илюша говорит: «... папа, похорони ты меня у нашего большого камня, к которому мы с тобой гулять ходили, и ходи ко мне туда с Красоткиным, вече-

---

[125] Веселовский А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды. I. Откровения Мефодия и византийско-германская императорская сага. — ЖМНП, 1875, № 4, с. 324.

[126] Памятники отреченной русской литературы, т. 1, с. 310—312.

[127] Веселовский А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды. II. Берта, Анастасия и Пятница, с. 243—245.

[128] Здесь следует напомнить широко известный факт, что христианский храм в своей композиции так или иначе воспроизводил символику крестного древа. «С тех времен, — пишет по этому поводу Б. Мандевиль, — когда христиане научились строить церкви, они всегда делают их по форме похожими на крест, верхний конец которого указывает на восток; и если какой-либо архитектор нарушит этот обычай в тех случаях, когда место позволяет его соблюсти, то будут считать, что он совершил непростительную ошибку» (Мандевиль Б. Басня о пчелах. М., 1974, с. 294).

[129] См. об этом: Ветловская В. Е. 1) Достоевский и поэтический мир древней Руси (Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых»). — ТОДРЛ, т. 28. Л., 1974, с. 296—307; 2) Поэтика романа «Братья Карамазовы», с. 114—124.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ром...» (14, 507). В то время как гроб умершего мальчика уже собирались выносить, штабс-капитан «возопил вдруг»: «Не хочу в ограде <...> у камня похороню, у нашего камушка! Так Илюша велел». «Он и прежде, — сообщается дальше, — все три дня говорил, что похоронит у камня...» (15, 191). Но могила Илюши оказалась «в ограде, у самой церкви» (15, 192). Эта «древняя» и «бедная» церковь (15, 192) совершенно очевидно замещает Илюшин камень. Когда Алеша и мальчики («всех их собралось человек двенадцать» — 15, 189) возвращаются после похорон, они останавливаются у большого камня: «Вот Илюшин камень, под которым его хотели похоронить!» (15, 194). Именно здесь Алеша произносит свое напутственное слово.

«Человек двенадцать» мальчиков (к ним в эпилоге и обращается Алеша) напоминают читателю о двенадцати апостолах, учениках Христа. Камень, у которого они все соединились, одушевленные одним чувством — любовью к умершему Илюшечке, символически означает христианскую церковь (ср. слова, цитированные в романе: «...на сем камне я создам церковь мою, и врата ада не одолеют ее» — Евангелие от Матфея, гл. 16, ст. 18).[130] Некоторые мотивы, связанные с похоронами Илюшечки, поминками, на которые отправляются мальчики, и мыслью о всеобщем воскресении и вечной жизни, заключающей весь роман (15, 196—197), привносят в тему строительства «здания» новые оттенки.

В речи Алеши у камня вновь возвращаются мотивы, напоминающие читателю о том, что Илюша умер за отца. «Он был, — говорит Алеша об умершем Илюше, — славный мальчик, добрый и храбрый мальчик, чувствовал честь и горькую обиду отцовскую, за которую и восстал» (15, 195; ср. там же, 194). Здесь, в эпилоге, как и некоторых других ситуациях романа, понятие «отец» дано в двойном, прямом и символическом плане. Илюша, как ясно в последней сцене, «восстает» не только за своего отца или отцов вообще, но и за бога-отца, творца всего мироздания, создателя вселенной. В этой роли Илюша противопоставлен Ивану, начинающему проповедь новой человеческой общности с отрицания бога. Но если первый (Илюша) закладывает, по мысли Достоевского, единственно прочные основы будущего счастливого единения людей, то второй (Иван) лишь усугубляет существующий разлад и разобщенность, поскольку они получают идейное оправдание в безнравственном правиле «всё позволено», допускающем «эгоизм даже до злодейства» (14, 65).

Вяч. Иванов, говоря об идее Алеши, которая должна соединить людей внутренними узами любви (направленной не на человечество в целом, а на каждого конкретного человека), утверждает, что здесь имеется в виду не только общение живых, но «прежде всего общение с отшедшими, — их больше, чем нас, и они больше

---

[130] Ср.: Иванов Вяч. Лик и личины России. — В кн.: Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1917, с. 146.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

нас...». В живых продолжают жить умершие: «Они суть истинные отцы наших благих дел...».[131] Такова, по мнению Вяч. Иванова, основа братства во имя умершего Илюшечки.[132]

Илюша, этот ребенок, восставший за отца, умирая, сам уходит в мир предков. Штабс-капитан Снегирев называет сына «батюшкой»: «Батюшка, милый батюшка!» (15, 190; см. также 193, 194). Объясняя смысл этого слова, А. Н. Терещенко в свое время писал: «*Батюшка* есть очень древнее употребление, и оно встречается уже в XIII в.; означало отца-покровителя. Нынче же оно произносится без всякого значения, по одному вкоренившемуся обычаю».[133] (Надо заметить, однако, что это значение удерживается в обычном наименовании священника.) «У нашего простонародья, — пишет А. Н. Афанасьев, — принято покойников называть *родителями*, и название это употребляется даже и тогда, когда вспоминают об умерших детях».[134] «... народ называет покойников *родителями* и употребляет это выражение безразлично, говорится ли об усопших предках или о преждевременно скончавшихся младенцах».[135] Об этом же пишет и Ф. И. Буслаев,[136] делая к сказанному следующее добавление. В некоторых областях, говорит он, слово «родители» употребляется в значении «покойники», даже если это относится к одному лицу или малолетку любого пола; хоронить родителей значит вообще кого-нибудь хоронить.[137] В одной разбираемой Буслаевым малороссийской сказке сын, проводящий все время на воде, в челноке, и возвращающийся каждый раз ненадолго на заклинание матери, принадлежит иному миру. Оставаясь для матери сыном, он представляет собой отцов, дух предков, дух «усопших вообще».[138]

Почитание предков, уходящее своими корнями в глубочайшую древность, находится в теснейшей зависимости от убеждения, что умершие помогают живущим. А. Н. Афанасьев по этому поводу пишет: «Умирая, предки не покидали потомков совершенно, не разрывали с ними связей окончательно; они только сбрасывали с себя телесные формы, сопричитались к стихийным духам и как

---

[131] Там же, с. 166.

[132] Там же, с. 166—167.

[133] Терещенко А. Быт русского народа, ч. 1. СПб., 1848, с. 419.

[134] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2, с. 75—76. Ср. рецензию А. Котляревского в кн.: Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым, т. 1. М., 1859, с. 138.

[135] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3, с. 80.

[136] Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Рус. вестн., 1872, № 10, с. 657.

[137] Буслаев Ф. И. Областные видоизменения русской народности. — В кн.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 200.

[138] Буслаев Ф. И. Славянские сказки. — В кн.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 320.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

гении-хранители продолжали незримо следить за своими потомками, блюсти их выгоды и помогать им в житейских невзгодах».[139] «Покоясь под землею, — пишет В. Д. Спасович, рецензируя книгу Фюстеля де Куланжа,[140] — мертвецы хотели есть и пить. Отсюда вытекала необходимость периодических поминок <...> Покойные из благодарности к своим кормильцам становились их покровителями».[141] Культ предков, таким образом, имел практическое, жизненно важное значение. У земледельческих народов (следовательно, у славян) обрядовый цикл поминовения умерших продолжается от зимнего до летнего солнцеворота: «Время между двумя солнцеворотами есть время пробуждения сил земли, нужных земледельцу. Культ мертвых стоит в связи с земледельческими интересами и стремлениями».[142] По понятиям античности, вполне соотносимым с понятиями славян, смерти (как полного прекращения жизни) нет. Умершие живут под землей и потому имеют над нею бóльшую власть, чем земледелец. Они могут послать урожай или неурожай, заставить землю родить и т. д. Забота о посевах сочетается с заботой о покойниках, их кормлением, согреванием, с приобщением их к вечному круговороту: жизнь, смерть, жизнь.[143]

Таким образом, почитание отцов, умерших, есть важнейшее условие благополучия земной жизни. Умершие (отцы) обеспечивают бесконечность жизни, бессмертие человеку (как целому роду) на земле. Обязанность живых (детей) в свою очередь заключается в том, чтобы обеспечить умершим бессмертие и бесконечность иной жизни. «В качестве пенатов, — пишет А. Н. Афанасьев, — души усопших участвовали во всех жертвенных приношениях, сожигаемых на домашнем очаге; и ничего так не боялись древние, как бездетства, ибо с окончательным вымиранием рода погасает и его очаг, а с тем вместе и души умерших предков лишаются обычных жертв, остаются без пищи».[144] Если бесконечность и полнота земной жизни зависят от умерших отцов, бессмертие предков, как видим, зависит от детей. Христианские формы почитания умерших, как бы они ни отличались от языческого культа, в конце концов имеют ту же практическую основу. «Карамазов! — крикнул Коля, — неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?

---

[139] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2, с. 75.

[140] Fustel de Coulanges N. D. La cité antique, étudée sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome. Strasbourg, 1864.

[141] Спасович В. За много лет. 1859—1871. Статьи, отрывки, история, критика, полемика, судебные речи и пр. СПб., 1872, с. 95—96.

[142] Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963, с. 22.

[143] Там же, с. 23—24.

[144] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2, с. 77.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

— Непременно восстанем, непременно увидим <...> Ну, а теперь кончим речи и пойдемте на его поминки <...> Это ведь старинное, вечное, и тут есть хорошее <...> Ну пойдемте же! Вот мы теперь и идем рука в руку.

— И вечно так, всю жизнь рука в руку! Ура Карамазову! — еще раз восторженно прокричал Коля, и еще раз все мальчики подхватили его восклицание» (15, 197). Этими словами заключается весь роман.

Итак, здание, в основании которого лежит Илюша (сын-отец), есть здание бесконечной жизни в отличие от здания Ивана, означающего, по мысли Достоевского, смерть без всякой надежды на возрождение. Именно это здание бесконечной жизни на основе жертвенной любви, в противоположность строительству, предпринятому Иваном (и, если иметь в виду европейские параллели, в противоположность строительству, предпринятому Фаустом в пятом акте трагедии Гёте), утверждается в эпилоге «Братьев Карамазовых».[145]

[145] Ср. свидетельство Вл. Соловьева о намечавшемся продолжении романа: Соловьев В. С. Собр. соч., т. 3. СПб., 1912, с. 197.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Н. Л. Сухачев, В. А. Туниманов

РАЗВИТИЕ ЛЕГЕНДЫ У ЛЕСКОВА

Легенда в творчестве Лескова принимает самые разнообразные формы и, соответственно, может быть рассмотрена с разных точек зрения: целенаправленное использование композиции, сюжетов и образов легенд, реминисценции из античной, христианской и языческой мифологии, языковая стилизация.

Прослеживая, каким путем складывается современная легенда, Лесков менее всего стремился к педагогическим или публицистическим целям — изобличению суеверия темной косной массы, простонародной «глупости». Народное мифотворчество является для него самоценным этическим и эстетическим материалом.[1] Поэтому с такой тщательностью писатель воспроизводит «ребяческую поэзию» народной легенды, по возможности воссоздавая все этапы ее развития.

Определения «миф» (или «басня»), «легенда», «предание», «сказ» встречаются у Лескова в разных контекстах. Миф нередко соответствует слову «басня», это нечто вымышленное и фантастическое, легенда представляет собой рассказ о жизни лица, имеющего «баснословную репутацию», или «сказ о невероятном событии». Но чаще всего эти определения выступают в языке писателя как частичные синонимы. «Он сам почти миф, а история его — легенда», — начинает Лесков рассказ «Несмертельный Голован»,[2] в котором он предельно стирает смысловые различия между понятиями «миф» и «легенда», вводя народное слово «лыгенда».

---

[1] «Нередко говорят о мифе как о вымысле. Но это такой вымысел, в котором отразились нравственные принципы народа, его эстетические идеалы...» (Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу (становление греческой философии). М., 1972, с. 48).

[2] Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., т. 6. М., 1957, с. 351 (далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Определения «миф» и «легенда» у Лескова употребляются, таким образом, почти однозначно, объединяемые общим для них значением вымысла, над которым работают «мечтательное суеверие, медицинская поэзия, религиозный бред и недоумение» (6, 374) народной среды, с явной заинтересованностью и «исследовательской» точностью воссозданные писателем во всей их правдоподобности. Стихийно возникающие мифы-рассказы, овладевающие массовым сознанием, как и реализация метафоры, мифа-слова, в субъективном восприятии, — особая тема «Несмертельного Голована» (1880), «Пугала» (1885), «Импровизаторов» (1892) и вставных сюжетов в «Юдоли» (1892), целенаправленный авторский прием в «Заячьем ремизе» (1894). Легенда при этом дается в постоянно смещающем свои акценты изложении наблюдателя, рассказчика и действующего лица, что позволяет автору согласовать мифологическую и социально-психологическую линии произведения.

Литературное творчество с его индивидуальностью и относительной самостоятельностью образов, которыми оперирует автор, в отличие от коллективности и обязательной «предварительной цензуры коллектива»,[3] специфичных для произведений фольклора, делает условным реальность существования исследуемого материала как устного поэтического факта. Поэтому логичнее рассматривать не фольклорную значимость отдельных сюжетов, а проследить процесс формирования мифических образов, складывающихся из разнородных представлений и жизненных впечатлений.

Сам Лесков достаточно четко различал легенды «действительные» (современные), которые им реконструируются и очищаются от «мифического» вымысла, и «обстановочные» — переложения прологовых сказаний. Последние и более литературны и менее самостоятельны в сюжетном отношении. Характерно, например, следующее: если в связи с публикацией «Левши» писателю пришлось возражать тем, кто считал, что «сказ о левше есть „легенда старая и общеизвестная“» (11, 219),[4] то, опровергая обвинения А. М. Скабического в «выдуманности» изображения Иродовой темницы в рассказе «Аскалонский злодей», он замечал: «Одну из Иродовых темниц, как известно, описали гораздо ранее меня Флобер («Иродиада») и пастор Берсье («Придворный проповедник»). Материалы этих почтенных лиц мне

[3] См.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 336—337.

[4] Прообраз легенды «Левша» задан Н. С. Лескову минимальным контекстом: «Все, что есть чисто *народного* в „сказе о тульском левше и стальной блохе“, заключается в следующей шутке или прибаутке: „англичане из стали блоху сделали, а наши туляки ее подковали да им назад отослали“...» (11, 219—220). Ср. также свидетельство А. Н. Лескова: «Лесков не раз <...> у кого только было можно доискивался корней ходившего присловья о том, как англичане стальную блоху сделали, а туляки ее подковали» (Лесков А. Жизнь Николая Лескова. М., 1954, с. 373).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

неизвестны, а мои материалы я указываю: они в Прологе и Четих Минеях, где их может найти всякий, кто захочет над этим потрудиться...» (11, 243). Аналогичными были возражения автора на слухи, возникшие в «кружках литературных и среди читателей» вокруг повести «Зенон-златокузнец» («Гора»), испытывавшей якобы затруднения в печати из-за «русских» ее намеков: «Она, если можно так выразиться, есть повесть обстановочная. Тема для нее взята из апокрифического сказания, давно признанного *баснословным*, а историческая и обстановочная ее стороны обработаны по Эберсу и Масперо и по другим египтологам» (11, 241). В предисловии к рассказу «Некрещеный поп», посвященному Ф. И. Буслаеву, Лесков писал о событии, получившем «теперь <...> в народе характер вполне законченной легенды» (6, 159).[5] Там же он объяснял, почему его привлекают такого рода «невероятные» события: «...мне кажется, проследить, как складывается легенда, не менее интересно, чем проникать, „как делается история“» (6, 159).

«Движение» легенды с наибольшей последовательностью прослежено писателем в «Несмертельном Головане» и «Импровизаторах». Лесков воссоздает ситуации, в которых возникает легенда, этапы развития и конкретные формы ее бытования.

Суть мифа о Головане выражена в самом прозвище его — «несмертельный», а истоки его нужно искать в народной медицине с ее анимистическими и материально-локализованными представлениями о болезни, которую можно «смыть», «смахнуть», «слизать», «выгрызть», выцарапать, выдавить из того места, в котором она пребывает.[6]

Состав легенды прост, и психологический механизм ее поддается непосредственному разложению, как и его ситуативный контекст — общее бедствие: «... в этакие горестные минуты общего бедствия <...> народ выделяет из себя избранника, и тот творит чудеса, которые делают его лицом мифическим, баснословным, „*несмертельным*“» (6, 364). Начало легенде положил сам Голован тем, что он «безбоязненно входил в зачумленные лачуги» и его язва «не касалась» (6, 366), чему и «не умедлили подыскать сверхъестественное объяснение: Голован, очевидно, что-то знал, и в силу такого знахарства он был „*несмертельный*“...» (6, 366). Несостоявшаяся легенда о близко-помощном купце Андросове, распространявшем «списания», в которых никто ничего понять не мог, «точно в казенном указе», и применять из которых могли «одни заключительные слова: „а где бывает мор <...> отходити прочь“» (6, 365), — только подкрепила миф о Головане: «...начали видеть в нем человека, который не

---

[5] Рассказ имеет двойной подзаголовок «Невероятное событие (Легендарный случай)».

[6] См.: Астахова А. М. Художественный образ и мифологический элемент в заговорах. — В кн.: VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Москва, август, 1964 г. М., 1964, с. 1—2.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

только может „заступить умершего Ивана Ивановича Андросова, а даже более его означать у бога и у людей“» (6, 366).

Окончательное оформление «общий разум людской» придает мифу после рассказа «разноглазого мужика» Панька о том, как Голован «оттянул одною рукою икру у ноги, да в один мах всю ее и отрезал прочь. Отрезанный шмат мяса величиною в деревенскую лепешку швырнул в Орлик...» (6, 370). Подкрепленный стереотипными представлениями, которые находят отражение в заговорных формулах,[7] этот поступок тут же вызывает догадку, что «Голован это сделал неспроста, а что он таким образом, изболясь за людей, бросил язве шмат своего тела <...> и тем Голован за всех отстрадал, а сам он от этого не умрет, потому что у него в руках аптекарев живой камень и он человек „несмертельный“» (6, 371).

Голован сам своей деятельностью во время морового поветрия направил работу «мечтательного суеверия» по вполне определенному руслу. Не будь общего бедствия, его известность ограничилась бы сравнительно узким кругом — прислугой дворянских домов. В глазах же остальных он остался бы кем-то вроде медника Антона — «астронома», «антика», «чудака», «вольнодумца», с очевидными для среды признаками слабоумия. Дружба Голована с Антоном, их совместные ночные бдения за «плезирной трубкой» на «астрономовой крыше» снисходительно прощались праведнику, хотя и порождали недоумения, бессильные, впрочем, подорвать репутацию баснословного героя. Медник Антон вне среды, и слава у него самая «худая». Он отверженец и одиночка. Подвижничество и совершенная любовь Голована дали необходимый материал для легенды «общему разуму мирскому», произвели героя в «волхва» и «кудесника».

Из одного и того же комплекса народных представлений возникли репутация Антона и легенда о Головане. Легенда — попытка традиционно объяснить реально невероятное фантастически невероятным. Она эквивалент «правды», парадоксально уступающий последней в невероятности. «Они <эти люди> невероятны, пока их окружает легендарный вымысел, и становятся еще более невероятными, когда удается снять с них этот налет и увидать их во всей их святой простоте. Одна одушевлявшая их *совершенная* любовь поставляла их выше всех страхов и даже подчинила им природу...» (6, 397). Здесь подхвачен эпиграф, резюмирующий литературную идею произведения: «Совершенная любовь изгоняет страх. *Иоанн*» (6, 351).

Собственно говоря, в мифическое лицо Голован стал превращаться еще до подвига, но фантастические слухи, возникавшие

---

[7] См. формулу заговора «От горячки, или огневицы»: «С ветру пришла — на ветер пойди, с воды пришла — на воду пойди, с лесу пришла — на лес пойди — отныне и до века» (см.: Майков Л. Великорусские заклинания. СПб., 1869, с. 44).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вокруг него, не достигали чрезвычайных размеров. Мнение среды о Головане только складывалось. Тайна лишь начинала «густеть». Невозможно определить, когда возникли слухи, и еще труднее восстановить их первоначальный вид. Мифический образ Голована преломил и вобрал в себя всю его «невероятную» жизнь. Подлинную биографию героя рассказывает автор-повествователь. Факты немногочисленны. Среди них главный — служба на Кавказе у «благодетеля» Ермолова, с которой связаны два необходимейших атрибута существования Голована: «ермоловская корова» и философская «поэма Поппе» (ее герой знает наизусть и универсально применяет ко всем случаям жизни).[8] Молочный промысел породил один из слухов о Головане: «Было мнение, что он избрал это потому, что сам был *молокан*» (6, 359). Лесков склонен объяснить это мнение народной этимологией, хотя и не отрицает возможности влияния на Голована молокан, с которыми он мог общаться на Кавказе.

По замыслу автора, праведность и невероятность Голована заключаются в чистоте (целомудрии) и совершенной любви, которая превыше смерти и тлена. Это и делает его фигурой мифической, бессмертной, «побуждая» Лескова в самом начале рассказа вспомнить строки «Памятника» Державина: «... часть его большая, от тлена убежав, продолжала жить в благодарной памяти». Но автор не надеется на долговечность благодарной памяти среды: «Голован может быть скоро совсем позабыт, а это была бы утрата» (6, 351). Потому он и берется за перо, переводя тем самым народную легенду в этический план.

Праведничество Голована естественно и просто — он не мученик, подобно святому Антонию, ему не нужно «закапываться в землю» и «бороться с видениями». Его вера всеобъемлюща, он верит в одного бога, равно существующего для всех — православных, сектантов, евреев, поэтому-то он уникален и «неимоверен»: «Думали, что он был какой-нибудь раскольник, но это еще неважно, потому что в Орле в то время было много всякого разноверия: там были (да, верно, и теперь есть) и простые староверы, и староверы не простые, — и федосеевцы, „пилипоны“, и перекрещиванцы, были даже хлысты и „люди божии“, которых далеко высылали судом человеческим. Но все эти люди крепко держались своего стада и твердо порицали всякую иную веру <...> Голован же вел себя так, как будто он даже совсем не знал ничего настоящего о наилучшем пути, а ломал хлеб от своей краюхи без разбору каждому, кто просил, и сам садился за чей угодно стол, где его приглашали» (6, 373).

«Сумнительность в вере» и странная веротерпимость Голована к еврею Юшке, жизнь на отшибе, дружба с медником Антоном являлись прямыми поводами для слухов, почвой, на кото-

[8] Речь идет об известной в XVIII в. в переводе Н. Поповского поэме А. Попа «Опыт о человеке».

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

рой возникает мифический образ. В поведении Голована почти все с точки зрения среды было странным и необычным. Пожалуй, единственное, что было «понятно», — это присутствие в доме Павлагеюшки, простительный «Голованов грех». Простое объяснение получили и «удивительной черноты и правильности» брови Павлы: «...дело заключалось в том, что Голован был зелейник, и, любя Павлу, чтобы ее никто не узнал, — он ей, сонной, помазал брови медвежьим салом. После этого в бровях Павлы, разумеется, не было уже ничего удивительного, а она к Голована привязалась не своею силою» (6, 357).

Это объяснение аналогично молве о черном «шпанском» петухе, объявленном колдовской птицей: «В нем Голован растил петуший камень, который пригоден на множество случаев: на то, чтобы счастье приносить, отнятое государство из неприятельских рук возвращать и старых людей на молодых переделывать. Этот камень зреет семь лет и созревает только тогда, когда петух петь перестанет» (6, 356). Басня о петухе — вольный пересказ главки «О куричьем каменьи» из книги «Прохладный вертоград», опубликованной В. М. Флоринским: «1. Тот камень бывает найден в желудке валеного петуха, коли петух трех лет вален бывает, а после валения только бы жил седьмь лет, а чем бывает стар, тем будет лучше, а знать потому, как уже в петухе тот камень будет, тогда уже петух ничего не станет пить, а величеством бывает с бобово зерно. 2. Тот, камень кто при себе носит, того человека никто не может одолети. 3. Аще кто его во рте держит, жажду отдаляет, мужа с женою в любви содержит <...> и отнятое государство из неприятельских рук отвращает».[9]

К этому «средству» Лесков обращается еще раз. Цыган пользует «немочных» тем же мифическим камнем: он хозяин «большого безголосого петуха», из которого «выходили по утрам камни, „двигавшие постельную силу“» (6, 383). Заключительные слова, закавыченные Лесковым, восходят к другой главе «Прохладного вертограда» («О диасытирионе»): «Того составного зелия кто приемлет с утра и вечере по ореху грецкому, помысл постельный движет и к совокуплению женскому хотение подает» (Флоринский, 170).

С конструктивностью и «книжностью» легенды о Голована связано значение для нее травников и лечебников, опубликованных Флоринским. Лесков использует этот источник охотно и часто.[10] Цыганка, например, владеет «еще бо́льшими тайнами природы», чем упомянутый цыган, почерпнутыми из «Прохладного вертограда»: «...она две воды мужьям давала: одну ко обличению

---

[9] Флоринский В. М. Русские простонародные травники и лечебники. Собрание медицинских рукописей XVI и XVIII столетия. Казань, 1879, с. 161 (далее — Флоринский).

[10] Лесков заимствует из предисловия Флоринского само определение «медицинская поэзия», своеобразно переосмысляя его (Флоринский, II).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

жен, кои блудно грешат; той воды если женам дать, она в них не удержится, а насквозь пройдет; а другая вода магнитная: от этой воды жена неохочая во сне страстно мужа обоймет, а если усилится другого любить — с постели станет падать» (6, 383—384). Первая вода рекомендуется в главе «О агатисе»;[11] вторая (магнитная) в «Прохладном вертограде» не упоминается, но аналогия этому описанию в лечебнике тем не менее есть: «Тот же камень магнит, коли будет положен под голову той жене, которая к мужу своему неверна, тогда сквозь сон мужа своего обоймет тотчас; а только которая жена от мужа своего блудит, тогда та жена с постели летит, как бы ее кто спихнул...» (Флоринский, 158).

Лечить такие недуги, о которых просить святого угодника неэтично, страждущим христианам помогают не только цыгане, но и «пустошные люди», примкнувшие к паломничеству и промышляющие самыми невероятными средствами: «„сказывали сны и чудеса“, предлагали привороты, отвороты и „старым людям секретные помочи из китового семени, вороньего сала, слоновьей спермы“ и других снадобий, от коих „сила постоянная движет“» (6, 380). Все это варьирует с явным гиперболическим уклоном некоторые «медицинские» советы из травников и зелейников.[12]

Весь вставной эпизод рассказа, содержащий ироническое описание «священного пира веры» (в действительности триумфа суеверия и надувательства), насыщен мотивами «священной и медицинской поэзии», «занимательными плутнями». Этот эпизод сюжетно оправдан и необходим, ибо проливает дополнительный свет на «тайну» Голована. В повествовании появляется новое лицо, Фотей, от которого праведник по не очень ясным причинам терпит вселюдное поношение. Странные взаимоотношения Голована и Фотея — кульминация тайны героя, предельное ее сгущение.

Кроме того, описание паломничества к мощам угодника — ироническая параллель[13] к жизни праведника Голована, погибшего так некрасиво, что от него не осталось никакого «материала» для производства чего-либо вроде мощей: «в поганой яме сварился». Миф о Голована и откровенная спекуляция на чувствах верующих, которой занимаются «пустошные люди», покоятся на одном и том же общем фундаменте. И паломничество и под-

---

[11] «...воду дать пить девице для обличения нечистоты ее, и как выпьет, то не у чистые девицы не удержится, тотчас на низ изойдет та вода, а только девица непорочна, то укрепится и не изойдет вода» (Флоринский, 156).

[12] Так, в главе «О спермасети» читаем: «То есть семя китово; внутрь приято, сколько хочешь, с вином старым и с коровьим маслом, помогает тем, у коих внутри кровь замерла от убоя» (Флоринский, 172).

[13] В частности, атмосфера плотского вожделения во время паломничества («врачебная» практика цыганского семейства и «пустошных людей», «румяные солдатки») — прямой контраст целомудрию Голована.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вижничество Голована во время морового поветрия — события чрезвычайные; здесь «нет места деловой, будничной жизни» и «все, *решительно все* проходит через своеобычную религиозность, которая и придает всему свою особенную рельефность и живость» (6, 376). Общее не заслоняет отличий: моровое поветрие — трагический эпос; паломничество — фарс и надувательство, не лишенные, однако, поэтического колорита.

Весь эпизод с паломничеством строится вокруг приключения купеческого семейства, отправившегося на открытие мощей угодника «в большом составе». Примкнуть к «движению» побудила семейство «болезнь меланхолия»[14] наследницы, которую не удалось вылечить традиционными средствами народной медицины.[15] Ни травы, ни паломничество к угоднику, судя по всему, не нужны были девице. Ее «меланхолию», как можно догадаться по ироническому контексту, можно было излечить просто и без вмешательства какой-либо медицины.

Девичья «болезнь меланхолия» — увертюра к тому «откровенному *неглиже с отвагой*», которое составляло господствующий элемент народного «движения», связанного с открытием мощей: цыганское семейство, «пустошные люди» всех мастей и повадок, «обширное кустарное производство разных „святостей“», золотушный мальчик, игравший пупавками, и, наконец, главный герой «эпопеи», «исцелившийся» Фотей, приезд которого в Орел знаменует конец вставного эпизода и новый поворот в истории Голована.

Угодник и Голован — два мифических лица рассказа, тенденциозно противопоставленные и преломленные в зеркале народной фантазии. Не случайно пастух Панька поначалу принял Голована за недавно открывшегося «угодника». К такому предположению его склонили «гласы», раздававшиеся в монастыре и исходившие от погребенного епископа Аполлоса, который был возмущен соседством с «архилютым крокодилом» Никодимом и высказывал свой гнев просто и энергично, намереваясь «сойти со двора»: «Возьмите падло». Слова, не совсем уместные в устах епископа, но соответствующие народному мнению, — так сказать, общий «глас». Ошибка Паньке вскоре открылась. Не было ни шествия по воде, ни угодника, а просто Голован доставлял молоко в зачумленные дома. Однако фантастическое настроение уже создано, и одна исчезнувшая «басня» сменяется другой, еще бо-

---

[14] По терминологии травников — «меланколия». Во многом аналогичное, т. е. двусмысленное, употребление слова «меланхолия» см. в рассказе Ш. Нодье «Последняя глава моего романа» (Нодье Ш. Избр. произв. Л., 1960, с. 90—91).

[15] Были употреблены «все известные средства», в том числе «бодрящий девясил» (или девятисил) — согласно травнику, универсальное средство от всех внутренних недугов (Флоринский, 8), и «майран», который купеческой дочери давали нюхать («Прохладный вертоград» рекомендует воду «маерановы травы» для «усиления мозга» — Флоринский, 126—127).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лее удивительной. Поступок Голована потряс общее воображение. «Естественному событию» тут же нашлась суеверно-поэтическая рамка, и возникла баснословная легенда, обросшая вскоре другими дополнительными подробностями.

«Нехристианское» отношение к Юшке получает «разумное», достойное легендарного человека объяснение или, точнее, «коекакое извинение»: «Люди проникли, что Голован, задабривая Юшку, хотел добыть у него тщательно сохраняемые евреями „иудины губы", которыми можно перед судом отолгаться,[16] или „волосатый овощ", который жидам жажду тушит, так что они могут вина не пить» (6, 373). Незатейливое баснословное истолкование получает и «несмертельность» Голована. Источник его силы заключается в камне безоаре, который сохранял от заразы в моровое поветрие.[17]

Подыскал коллективный народный разум и объяснение, каким образом оказался чудодейственный камень у Голована: тот его, увидав у аптекаря, «утаил» (т. е., говоря определеннее, украл), за что мнение среды нимало не осуждает своего героя, так как последний употребил камень на общую пользу. Естественным ответвлением басни о безоаре является последовавшая за этим смерть аптекаря, лишившегося после исчезновения камня своей силы. Аптекарь-чужеземец — лицо, по традиции окружаемое суеверным страхом и ненавистью («...аптекаря были — один из поляков, а другой немец, к русским людям надлежащей жалости не имели и безоар-камень для себя берегли» — 6, 365). Конечно, аптекарь скончался от «пупырушка», но его смерть совпала с легендарным возвышением Голована. Связать эти два факта было естественно и просто. Смерть аптекаря почти механически вошла составной частью в миф о Головане. Средства же, употребленные для «изничтожения» болезни аптекаря, — производное всепроникающей в «Несмертельном Головане» «медицинской поэзии»: «Один из двух орловских аптекарей как потерял свой безоар, так сейчас же на дороге у него стали уши желтеть, око одно ему против другого убавилось, и он стал дрожать и хоша желал вспотеть

---

[16] Удивительные «иудины губы» — деталь вымышленная, хотя и не воспринимается как таковая в потоке упоминаний о курьезных народных снадобьях. Лесков переосмысляет содержание главы «О ушах иудовых» из «Прохладного вертограда»: «Уши иудовы губа, что гриб; у кого горло болит, или кто осипнет, и положить в молоко пресное, да провари немного, и тем молоком полоскать горло и выплюнуть, и пить молоко помогает; да, выняв, сохранить и высушить, и опять пригодится» (Флоринский, 172).

[17] Камень безоар (также «беазар» или «безаар») много раз упоминается в «Прохладном вертограде». Это, положительно, самое сильное из всех рекомендуемых лечебником средств. Посвящена волшебному камню и чуть ли не самая фантастическая в книге глава, очевидно и привлекшая своей чрезвычайной баснословностью внимание Лескова (Флоринский, 158—159).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

и для того велел себе дома к подошвам каленый кирпич приложить, однако не вспотел, а в сухой рубахе умер» (6, 365).[18]

Баснословные слухи, группирующиеся вокруг основного мифа о «несмертельности» Голована, или очень близко стоят к центру легенды, или находятся почти на ее периферии. Миф проникает почти все элементы повествования. Главные усилия Лескова, как мы стремились показать, направлены на создание легенды о Головане. Выяснение «подлинной» истории — цель побочная и утилитарная, даже «святочная». Для того чтобы достичь ее и параллельно обнажить мысль о праведничестве Голована, автор выводит в конце рассказа идеализированную «бабушку», которая все как нельзя лучше и растолковывает. Легенда же о Головане представляет для Лескова нечто особенно ценное, как своего рода «современное продолжение народного творчества» («Старинные психопаты»). И то, что это басня, вымысел, легенда — «чистейшее сочинение» народного разума, вовсе не смущает Лескова, если и не предпочитавшего легенде подлинную историю, то, во всяком случае, и не отдававшего последней предпочтения. С эстетической и профессиональной точек зрения Лескова легенда привлекает как «памятник общественного творчества» и привлекает более, чем «правда» (7, 451). «Несмертельный Голован» (как и «Левша») мистифицирует читателя. Лесков сочиняет легенды и сказы, а не обрабатывает готовые сюжеты, однако выдает их за произведения коллективного народного творчества. Возможно, конструктивность «Несмертельного Голована» и вызывала недовольство Лескова своим рассказом,[19] но то, что расценивалось им как недостаток, позволяет с большей отчетливостью, чем в других произведениях, проследить, каким именно образом он создавал то, что сам называл «памятниками» народного творчества. У Лескова свой пантеон святых, не исторических, а сочиненных, вымышленных. Вот почему искать реальный прототип Голована в действительности — дело заведомо бессмысленное. Следующие страницы А. Н. Лескова убеждают нас в этом: «В рассказе Лескова „Несмертельный Голован“ приведена якобы дневниковая запись его бабушки Акилины Васильевны Альферьевой о том, как 26 мая 1835 года сорвавшаяся с цепи бешеная собака Рябка бро-

---

[18] Без успеха использован рецепт из «Прохладного вертограда», взятый в самом упрощенном варианте. В книге была предусмотрена более сложная процедура: «А как сперва немочь моровая захватит и станет дрожати человек, ино надобно взяти два бабка истолочь мелко, да инбирю столько же, да в уксусе смешати жидко и погреть, и к тому прибавить фирьяку с бобовое зерно с небольшое, и, смешав вместе, дати больному пити, положив на постелю, приодети, чтобы вспотел, а только не вспотеет, ино взять кирпич и разогреть, чтобы мочно терпеть от него, и омочить плат в уксусе, и обертеть кирпич горячий, и тот кирпич приложити к больному к подошвам, чтобы вспотел ...» (Флоринский, 178—179).

[19] В письме Лескова к С. Н. Шубинскому от 16 октября 1880 г. говорится: «„Голован“, однако, вышел слабее других. Надо бы его хорошенько построгать. Не торопите до последней возможности» (10, 473).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

силась „на грудцы Анне", державшей на руках „Николушку", то есть будущего автора этого рассказа, и как нежданно появившийся легендарный Голован схватил эту Рябку за горло, бросил в погребное творило и спас тем дитя от неминуемой гибели <...> Бесспорна ли дневниковая запись? Да и вел ли вообще дневник такой грамотей, как Акилина Васильевна, с немалым трудом и усталью писавшая письма своему любимому единственному сыну? <...> Я прекрасно помню Анну Степановну <...> Помню и то, что у нее был сильно скрючен большой палец правой руки. И недаром. Однажды, держа малолетнего питомца своего на левой руке и шаря что-то свободною правою рукой в каком-то закроме или кадке, она вспугнула крысу, мертвой хваткой впившуюся зубами в этот палец <...> Не на этой ли канве, полусотню лет спустя, вышит во всем усугубленный рисунок — с заменой крысы Рябкой, с введением в качестве „deus ex machina" спасителя дитяти Голована <...> Ну а крыса? О, конечно, это уже не миф и не „лыгенда". И, как бесспорное действующее лицо, она и творчески не оказалась забытой <...> Через пять лет после Голована появился в завязке тягостно-мрачный, а в развитии своем превеселый, детский рассказ „Пугало", среди персонажей которого не последнее положение занимает Аннушка, по прозванию „Шибаенок" <...> Здесь шутливо, во многих мелочах много проще, чем пять лет назад, повествуется следующий суеверно-трагикомический эпизод: „К нам в дом Селиван дерзнул появляться, скинувшись большою рыжею крысою. Сначала он (оборотень, — *А. Л.*) просто шумел по ночам в кладовой, а потом один раз спустился в глубокий долбленый липовый напол <...> и съел все колбасы, но зато назад никак не мог выскочить из высокой кади. Здесь Селивану, по всем видимостям, никак невозможно было избежать заслуженной казни, которую вызвалась произвести над ним самая скорая Аннушка Шибаенок <...> Но при исполнении казни произошла неловкость со стороны Аннушки круглой, она плеснула кипятком на руку самой Аннушке Шибаенку; та выронила от боли вилку, а в это время крыса укусила ее за палец и с удивительным проворством, по ее же рукаву, выскочила наружу и, произведя общий перепуг всех присутствующих, сделалась невидимкой"».[20]

Герой святочного рассказа «Пугало»[21] Селиван — не праведник, а просто добрый человек, которого в мифическое лицо превратили суеверие и «подозрительность». Миф о Селиване вбирает в себя представления из так называемой «низшей мифологии», мира домовых, леших, оборотней и другой нечистой силы. Этот фон выполняет в «Пугале» функцию, во многом аналогичную

[20] Лесков А. Жизнь Николая Лескова, с. 52—54.

[21] «Пугало» — произведение, отвечающее требованиям Лескова к «форме» и «программе» святочного рассказа, который должен быть «фантастичен», содержать «мораль <...> вроде опровержения вредного предрассудка» и «весело» оканчиваться (7, 433).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

представлениям, связанным со «священной и медицинской поэзией» в мифе о Головане, служа источником и канвой, на которую нанизываются возникающие слухи. Фантастический мир, поэтичный и сам по себе, сливается у Лескова с поэзией детства («ребячий милый мир <...> сказочных существ») и поэтому особенно дорог писателю: «Лесные родники осиротели бы, если бы от них были отрешены гении, приставленные к ним народною фантазией» (8, 8).

Непосредственным толчком к формированию мифа о Селиване-пугале являются представления, не сформулированные в рассказе, но присутствующие в нем на уровне психологического и социологического факторов: суеверный страх и брезгливое отношение к палачу как к существу «нечистому» («...все им пренебрегали, как люди чистые» — 8, 11). Репутация Селивана как вора и разбойника, по свидетельству самого Лескова, сложилась лишь оттого, «что он был страшен собою и нелюдим, а также скрывал свою жену — дочь отставного палача» (из письма к А. С. Суворину от 9 ноября 1887 г. — 11, 357—358). Последняя причина обусловила и нелюдимость Селивана, что раскрывается только в финале рассказа: «Дело заключалось в том, что Селиван, по нежной доброте своего сердца, был тронут горестной судьбою беспомощной дочери умершего в их городе отставного палача <...> Селиван скрывал ее потому, что постоянно боялся, что ее узнают и оскорбят, и эта скрытность и тревога сообщились всему его существу и отчасти на нем отпечатлелись» (8, 53—54).[22] В представлении людей палач мог быть связан с Селиваном лишь косвенно — Селиван исчез одновременно с дочкой палача. «Легенда» о Селиване художественно и психологически подготовлена историей отставного палача, который приговорен миром к отчуждению: «... и сказано было ему: „Ты был палач, Борька, а теперь тебе у нас жить будет горько“, — и все, насколько кто мог, старались, чтобы такие слова не остались для отставного палача вотще» (8, 10). По смежности эти отношения переносятся на все окружение палача, обнаруживая связь с представлениями о нечистой, колдовской силе, что и раскрывается в эпизоде с «бесчеревной» собакой: «Любую собаку, пока она щенком, стоит только раз напоить жидко расплавленным оловом или свинцом, и она сделается *без черева* и может не есть. Но, разумеется, при этом необходимо знать „особливое, колдовское слово“. А за то, что палач, очевидно, знал этакое слово, — люди строгой нравственности убили его собаку» (8, 12).[23]

---

[22] Тайна эта функционально аналогична тайне Голована, но здесь это тайна «пу́гала», а не «праведника».

[23] Ср. в «Юдоли» отношение среды к «наемному заместителю» рекрута: «...о наемщике никогда не говорили с жалостью, а всегда, как о палаче, говорили с омерзением <...> Иметь общение с наемщиком считалось так же противно, как иметь общение с палачом, которому, по мнению простолюдинов, будто даже „не дают причастия“» (9, 277). Тема

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

И ранее «истинное благоразумие» по пословице «бог плута метит» остерегалось того, что у Селивана на лице была «красная метинка, как огонь, — а это никогда даром не ставится» (8, 10). Когда же он превратился в «пустого дворника» на постоялом дворе, все поняли, «что Селиван знался с нечистою силою», что «он давно продал свою душу нескольким чертям сразу, а эти с тех пор начали загонять к нему на двор путников самыми усиленными мерами» (8, 14, 15).

Селиван — это «какое-то общее пугало, с которым чрезвычайно опасно встретиться», — так же опасно, как и с непременными героями «курсов демонологии» дедушки Ильи — водяными, лешими, домовыми, кикиморами, представителями страшного, но в то же время исполненного «таинственной прелести» мира. Отправные точки досужих разговоров о Селиване — разнообразные и фантастические происшествия: мужик Николай замерз вблизи двора Селивана: кучер Константин слышал, как из окна избы Селивана «неслися жалобные стоны»; башмачник Иван попал в метель и решил ранить колдуна «шилом», но Селиван обратился в «толстый верстовой столб» — несколько человек видели это шило «торчавшим в настоящем верстовом столбе» (8, 16—17).

Последний случай, в свою очередь, дал толчок серии рассказов об оборотничестве Селивана, который умел «у всех на глазах обращаться в различные одушевленные и неодушевленные предметы»: кабана, который повстречался с кузнецом Савельем, красного петуха, сбитого с забора косым мирошником Савкой; свежевысмоленное тележное колесо, которое «умные люди разбили» (8, 17—20). Показательны «видимые признаки» «скидывания» (оборотничества) Селивана в каждом из этих случаев.

Кульминацией мифа о пугале является «поездка за ландышами в Селиванов лес», во время которой *всеми* был увиден «труп молодой крестьянской женщины <...> в чистом белом сарафане с красным шитьем и... с перерезанным горлом, из которого лилась кровь...» (8, 35). Лесков тут же показывает несостоятельность этих фантастических видений.

Миф психологически переосмысливает отец Остромыслений: «Пугало было не Селиван, а вы сами — ваша к нему подозрительность, которая никому не позволяла видеть его добрую совесть» (8, 52); затем к этому реально-психологическому объяснению добавляется необходимый элемент святочного рассказа — моральное

палача занимала Лескова и непосредственно: «В острожных типах самое интересное было бы изобразить *палачей*... Что это за люди — каковы их нравы, сердца, понимание и пр. и пр. — ничего живо и просто рассказанного о них нет, а м<ежду> тем это очень любопытные люди <...> Неужто „день жизни Фролки“ не стоит внимания или стоит его менее, чем анекдотические проказы арестантов?.. Меня это очень удивляет, когда я просматриваю сочинения наших тюрьмоведов», — писал Н. С. Лесков Д. А. Линеву (Далину) 5 марта 1888 г., имея в виду петербургского палача Фролова (Лесков А. Жизнь Николая Лескова, с. 402).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

поучение: «Так всегда зло родит другое зло и побеждается только добром, которое, по слову евангелия, делает око и сердце наше чистыми» (8, 53).

Построение рассказа «Пугало» основано на разрушении мифа в отличие от рассказа о Головане, в котором в ходе изложения легенда утверждается в этическом плане.

В «Юдоли» слухи, из которых формируются мифы и легенды, носят наиболее подчиненный и несамостоятельный характер с почти полным устранением «поэтического элемента». Мифическое присутствует во вставных эпизодах повести и тут же позитивно объясняется.

Повествующая о «голодном (1840) годе» «Юдоль» является откликом на «крайне опасное положение» зимой 1892 г., «какое подготовили нам наше плохое хозяйство и неурожай прошлого лета»: «Страдания поселян, описываемые корреспондентами современных изданий, конечно, были велики и, как говорят, „вопиют к небу“; но „ужас“ впечатления, какое эти описания производят, очень слаб в сравнении с тем, что сохраняет в несвязных отрывках память о прошлых голодовках...» (9, 218). Подзаголовок «Рапсодия», заменивший первоначальный подзаголовок «Из исторических воспоминаний», подчеркивает отрывочность этих «частных» заметок.

Слухи начинают формироваться вокруг «видимых признаков», «прорекающих» голод: сновидицы, среди которых «самая страшная» птичница Аграфена («Что ни снится и что ни делается, а все теперь будет к голоду...»); баба-дулеба, которая «просунулась в алтарь»; сбежавшее тесно («...приходилось сеять без просфор») и, наконец, «стало сушить» посевы («...просфорное тесто ушло недаром — никакого урожая не было» — 9, 222—226).

Перед самой бедой суеверия приобретают действенный характер: «Стали обращаться к колдунам и знахарям — к доморощенным мастерам черной и белой магии, из которых одни „наводили“ что-то наговорами и ворожбою на лист глухой крапивы и дули пылью по ветру, а другие выносили откуда-то свои обглоданные избенными прусаками иконки в лес и там перед ними шептали, обливали их водою и оставляли ночевать на дереве <...> Провозглашено было „покаяние“ и объявлен запрет на всякие удовольствия и радости» (9, 226—227). Наступает всеобщее озлобление, нагнетаемое предчувствиями и явными признаками беды. На этом фоне совершается «общественное преступление» — убийство шорника Егора Кожиёна.

Идея убийства возникает уже после случая с бабой-дулебой («...были такие мнения, что бабу-дулебу надлежит убить за то, что она „в елтарь сунулась“» — 9, 225), но дулеба, скрывшись, «спасла людей от греха».[24] Убийство пьяного Кожиёна реализо-

[24] Эпизод с бабой-дулебой добавлен в поздней редакции «Юдоли».

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вало слух, пущенный «незнамым человеком», о свече, «сделанной из сала опившегося человека». Как человек запасливый, у которого «как раз оказался огарок такой свечи», «незнамый» и вызывает тучу, но предупреждает, «чтобы „ей не мешать", а то она может поворотить в другую сторону» (9, 227). И действительно, на следующий день «появилась туча, но какая-то удивительная: вышла и стала на одном месте и дальше не двигалась. Три мужика, бывшие на поле, долго не могли понять причину, почему туча не шла далее, но наконец догляделись и поняли» (9, 228). Дело оказалось в том, что пьяный Кожиён бежал «как раз против тучи, и ни к кому прямее, как к ней, относились его отгоняющие крики и жесты, и ... его не стало» (9, 229). Когда мужики повинились, «что они действительно были в „старом половне" со свечей *из Кожиёнова сала*», на дне оврага в Долгом лесу обнаружили труп, «который вся деревня единогласно признала за труп шорника Кожиёна. Из Кожиёнова тука все „нутреное сало" было уже „соскоблено", и из него, по всем вероятиям, наделано достаточное количество свеч, сожженных в разных местах...» (9, 231).

Последовательность событий в истории с Кожиёном, комментируя идею «общественного преступления», опирается на реально существовавшие суеверия и случаи ритуального убийства.

Опойца, согласно народным представлениям, — «средство» вызывания дождя: «Стоит сушь — надо выкопать опойцу с кладбища и бросить в воду или овраг; за неимением опойцев, ловят лягушек и вешают за ноги на деревьях. Летом 1864 года стояла в Коленской волости сильная засуха, хлеба и травы „горели" (сохли) на корню; однажды рано утром рабочий арендатора села Бедняковки, Якобсона, заметил в господском пруду торчащие из воды ноги <...> Оказалось, что на кладбище разрыта могила, покойник был бедняковский мужик и сильный пьяница: народное суеверие, желая вызвать дождь, решило за неимением опойцы, утопить покойника-пьяницу. Подобный случай был и в дер. Андреевке (Коротков Хутор) Галаховской волости, где вырытого опойцу крестьяне облили водой и бросили в овраг...».[25]

О вере в магическую силу свечи «из нутреного сала» пишет В. Ф. Демич, ссылаясь на современную прессу; «В с. Лесном-Уколове, в 20 верстах от г. Острогожска, был убит крестьянский мальчик с суеверною целью: из сала его была вылита свеча, обладающая, по поверью крестьян, свойством усыплять обкрадываемых людей <...> Следствие установило, что убийство совершено деревенским парнем, рассуждавшим так: „Если убить человека, вынуть из него жир, сделать две свечки, зажечь их и идти с ними,

---

[25] Минх А. Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии. Собраны в 1861—1888 годах. СПб., 1890, с. 50.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

то и звери не возьмут, и люди будут спать; тогда что хочешь, то и выбирай!...».[26]

В изложении Лескова описанные представления сопряжены между собой и сопоставлены с «видимыми признаками» — действиями Кожиёна «против тучи».

После того как «голодный год пришел уже», соответственно множатся слухи, приобретая «эпический» характер: «Пришел кто-то откуда-то и стал сказывать, будто бы с отчаяния и с голоду люди убивают других людей и варят их в золовых корчагах и съедают. По преимуществу такие проделки приписывали матерям, которые будто бы делали это из сострадания <...> Указывали даже очень недалекие селения, где будто наверное совершились все такие происшествия, и описывали подробности этих случаев» (9, 251).

Два таких рассказа приписаны Лесковым «сухорукому Ефиму», который «все ходил по святым местам», «молился и презвищал», при этом оценка ефимовских «презвищаний» дана недвусмысленная: «Ефим был мастер рассказывать, но в основе его рассказов часто бывало много вздора <...> Точно так же он наврал и о сваренном ребенке и о старухе, которую съели внучки. Но наврал он не все от своего ума, а взял нечто и от других людей, среди которых оба этих рассказа сложились эпически, и в основу их фабулы легли некоторые действительные происшествия, которые в их натуральной простоте были гораздо более ужасны, чем весь приведенный вымысел с Ефимовой раскраской» (9, 253). Действительные события тут же и изложены автором со всеми «трогательными» и жестокими подробностями.

События голодного года достигают предела в описании ухода крестьянских женщин «в города „к колодцам“», но движение слухов на этом прекращается.

В «Юдоли», таким образом, баснословные слухи постепенно перерастают в суеверные действия и мрачные события, вызванные трагизмом жизни. В «Импровизаторах» Лескова занимают непосредственно источник слухов и различные формы их бытования. Гнет действительности в «Импровизаторах» не столь очевиден, как в «Юдоли», но он постоянно присутствует, все более усиливаясь и переходя наконец в безысходность. Лучше всего выражает эту тональность рассказа горький авторский афоризм: «Конечно, „весть господь, чего ради изнеможда ет плоть сынов человеческих“, но человеку все-таки будет „страшно за человека“!» (9, 335).

Семантика рассказа возникает из парадоксального совмещения двух эпиграфов. Первый взят из «чистой» поэзии Фета, второй заимствован из газетной статьи о «разномыслии» во время холерной эпидемии летом 1892 г.: «Одни представляли ее (холеру, —

[26] Демич В. Ф. Легенды и поверья в русской народной медицине. — Вестн. общественной гигиены, судебной и практической медицины, 1899, № 10, с. 42—43.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Н. С., В. Т.) себе в виде женщины, отравляющей воду, другие — в виде запятой. Врачи говорили, что надо убить запятую, а народ думал, что надо убить врачей».

Представления холеры в виде женщины или другого живого существа (собаки и т. п.) традиционны. «Холера и поныне понимается как живое существо, могущее принять тот или иной человеческий образ», — отмечает А. Ветухов и приводит пример из «недавних» судебных процессов о «человеке-холере» (об убийстве крестьянами одной из деревень осенью 1892 г. «незнамого» и «вредного» человека, якобы морившего скот и людей и даже будто бы имевшего с собой списки деревень, «которые он хочет морить»).[27]

Функции подобного живого существа в лесковском «сказе о запятой» исполняют доктора-отравители со «струменцией».

Представления о холере-запятой послужили поводом для шутки-импровизации одному «известному журналисту, живущему на окраине» столицы. Журналист «купил шутки ради курьезную японскую козявку» и затем уверил одного генерала, что это «увеличенная и засушенная запятая» (9, 323). Генерал поверил басне, как и другие «люди высшего порядка»; «*все этому верили*» на образованном «конце общества». На другом конце, «где живет „народ по преимуществу“», «запятую» не признали, по традиции с недоверием отнесясь ко всему, что идет сверху: «Народ довольно приучен не верить ученым, и он смекнул, кому эта выдумка о „запятой“ могла быть выгодна, и порешил наказать лекарей за их выдумку» (9, 323). Оба конца, очевидно, связует одна и та же стихия суеверия, несколько рафинированная «на пла́же» и приобретающая эпические масштабы в народной среде, где вымысел вполне доморощенный и «дуже про́стый», «с дымком и с грязью, даже, пожалуй, с дуринкой» (9, 324).

Анекдот о «засушенной запятой», распространившийся среди «людей высшего порядка», не превратился в легенду; в простонародной же среде получила всеобщее распространение легенда о генерале, его верном камердинере, читальщике-служителе, приходимой красотке и лекарях-отравителях, которых «надо бить». В эту легенду верили потому, что хотели верить, и с энтузиазмом ее распространяли. Среди импровизаторов — «няня из одного моего знакомого семейства», «моя Саша, несмотря на то что она была „мокрая курица“, прислуга у X, у У, у Z, извозчик из Нарвы и бесчисленный трактирный люд».[28]

---

[27] См.: Ветухов А. Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова. (Из истории мысли). Варшава, 1907, с. 467—469. О персонификации холеры также см.: Щербаківський Д. Сторінка з українскої демонології. Вірування про холеру. — Записки українського наукового товариства в Киеві, вып. 19. Київ, 1925.

[28] Один из побочных вариантов легенды — рассказ о докторе, который «в полицию голый так и вскочил», спасаясь от догонявших его преследователей (9, 337—338).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Легенда обильно насыщена Лесковым абсурдными элементами, в которых медицинские реалии принимают фантастические очертания: «У них уж все чувства убиты и пульсы заморены, потому что ведь струменцию-то ставят под самую мышку, а в пятках под щиколоткой еще и после смерти пульсы бьются» (9, 329).

Генерал из легенды, к вящему удовольствию импровизаторов и слушателей расправляющийся с лекарями, — традиционное олицетворение патриархальной справедливости. Но в то же время в рассказе он связан с анонимным генералом, поверившим в «японскую козявку», и с реальным генералом Барановым. Именно энергические приказы последнего порождают невероятные слухи и недоуменные вопросы о том, каково будет «распределение всеобщей провинности» за разговоры.[29]

«Крошка» проникла в легенду из поэзии Фета (а точнее, из популярного в мещанской среде романса П. П. Булахова на слова поэта), превратившись в «приходимую». Как стихи поэта, известного своим антидемократизмом,[30] попали в эту среду, определить невозможно — «...изловлена где-то в то время, как она гуляла в ароматном цветнике или неслась над деревнею по воздуху, слетев с уст певицы, „запузыривавшей“ за фортепианом в дворянском доме» (9, 339). В «приходимую» крошка превратилась простым снятием грамматической запятой в стихе: «Приходи, моя милая крошка».[31]

Можно выделить несколько основных значений «запятой» в «Импровизаторах»: запятая — микроб (медицинская метафора холеры), запятая — «козявка заморская» (воплощение образованного невежества), запятая как неожиданное препятствие,[32] запятая в своем грамматическом значении и, наконец, запятая «домороценная» — «порционный мужик», Лишенный.[33]

---

[29] Вроде: «Возникал тоже вопрос о женщинах: „как таковую сечь, если разговаривает, а сама беременна?“» (9, 325).

[30] Иронически повествуя о том, как «муза поэта», ненавидевшего «народные несуразности», приняла невольное участие в составе «сказа о запятой» «серого народа», Лесков безусловно вспоминает публицистические статьи Фета «Заметки о вольнонаемном труде» (1862) и «Из деревни» (1863).

[31] Целый ряд вариаций обыгрывает это поэтическое «преступление запятой» в рассказе (например: «приходимые» и «приходящие» крали и красотки).

[32] В легенде о генерале, когда, «только что он хотел в дверь свой ключ вставлять, как вдруг запятая!» (9, 326).

[33] Емкое прозвание «порционный мужик» — трактирно-кулинарного происхождения: «Да уж мал он очень, совершенно цыпленок или порционная стерлядка, которую делить нельзя, а надо всю сразу съесть... Амкнул — и нет его...» (9, 332). Образное сравнение номинально принадлежит «лавочнику», хотя, вне всякого сомнения, «порционный мужик» — изобретение Лескова, подобное ранее выдуманному им выражению «куфельный мужик», которое он в статье «О куфельном мужике и проч. *Заметки по поводу некоторых отзывов о Л. Толстом*» приписывает Достоевскому.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

«Порционный мужик» — самая главная из всех «запятых» в рассказе Лескова: «А что это была именно она, та самая „запятая“, которую мы видели и не узнали, а еще сунули ей в зубы хлеб и два двугривенных, то это вдруг сообразили и я и лавочник» (9, 338). Именно «порцион» приводит Лескова к выводу о том, что никакого «сочинителя легенды нет» и обнаружить этого сочинителя не помогут ни «глухая исповедь» генерала Баранова, ни «публикацыи» графа Абрамова.

Ясна механика слухов, можно с той или иной степенью достоверности восстановить движение легенды, выявить некоторых «импровизаторов». Таким образом Лесков обнаруживает Лишенного — не то посредника, не то начальное звено легенды, — а дальше — «запятая» — «буддийская карма», «марево». Да и сам «порционный мужик» кажется извлеченным из марева (нечто «грязно-розовое», «мокрое», «почти неприметное»), на мгновение «материализованным» (его, как зайца, вызывают свистом), а затем снова сливающимся с зыбью: «Это был не человек, а какое-то движущееся ничто. Это сухой лист, который оторван где-то от какого-то ледащего дерева, и его теперь гонит и кружит по ветру, и мочит его, и сушит, и все это опять для того, чтобы гнать и метать куда-то далее...» (9, 334). Лесков отказывается признать в нем, рассказавшем известную уже легенду «в самом сильном конкрете», ее «первого заводчика»: «Порционный мужик, конечно, не сочинял „бедную крошку“. Где ему! Он получил ее уже готовую, и за горем своим он развивал ее гораздо слабее, чем все другие импровизаторы...» (9, 339).

Лишенный исчезает, внеся в трагико-фарсовое повествование о «запятой» элемент безумия и абсурда: «Журавли летят! Журавли! Аллилуйя!». «Порционный мужик» — это почти «ничто» и в то же время единственная конкретная и самая трагическая действительность в рассказе. «Ветер лист сухой гоняет и треплет, и он то летит, то катится, то гниет в грязи, и потом опять сохнет, и опять из темных мест поднимается. Вот это самое действительное и несомненное», — подхватывает Лесков в завершение своей «картинки с натуры» сравнение, возникшее при первом появлении мужика. И тут же добавляет; «...все остальное — зыбь поднебесная, марево, буддийская карма, которая всем точно снится...» (9,339).

На этой еле уловимой грани между двумя «ничто» (движущееся «ничто» — «порционный мужик», и зыбь поднебесная) возникает идея наиболее насыщенного абсурдом произведения Лескова «Заячий ремиз», заглавие которого писатель разъясняет так: «...юродство, в которое садятся „зайцы, им же бе камень прибежище“» (11, 606).

«„*Зайца обманчивый сон*!... <...> с одним закрытым глазом и хлопающими ушами от страха утратить все, чем владеешь» (11, 501) — своеобразный «перелет» от безумия «порционного мужика»-«зайца», которому, с его бредом об умерших детях, не суж-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

дено было укрыться в сумасшедшем доме, к «игре с болваном» в «Заячьем ремизе».

Но безумие Лишенного «дуже прóстое», и бред его примитивен в отличие от насыщенных библейскими, литературными и философскими ассоциациями прорицаний пациента «больницы для нервных больных» Оноприя Опанасовича Перегуда: «...вот грамматика, вот грамматика, вот какая грамматика: я хожу по ковру, и я хожу, пока вру, и ты ходишь, пока врешь, и он ходит, пока врет, и мы ходим, пока врем, и они ходят, пока врут... Пожалей всех, господи, пожалей! Для чего все очами бочут, а устами гогочут, и меняются, як луна, и беспокоятся, як сатана? Жар-птица не зачинается, когда все сами хотят цаплины яйца съесть» (9, 589). Несомненно, это бред безумца, «бідолаги болвана», которого «затурмантовали» так, что «весь ум у него помутивься», но это бред со смыслом, и все его составные части ясны: грамматика — из анекдота, рассказанного Мамурой; цитата — из Сковороды в передаче архиерея,[34] запомнившаяся Оноприю Перегуду так же отчетливо, как и стихи Овидия о «друге быке». Жар-птица и высиживание цаплиных яиц на болоте, по всей видимости, также восходят к двум изречениям «вечнопамятного Григория Варсовы Сковороды». Одно из них привел архиерей: «Верти не верти, а треба *пролагать путь*[35] посреди высыпанных курганов буйного неверия и подлых *болоть рабострастного суеверия*» (9, 526, курсив наш, — *Н. С., В. Т.*). Другое цитирует в устной передаче князь Мамура: «Цыпленок зачинается в яйце тогда, когда оно портится» (9, 585).[36] Таким образом, бред короля Брындахлыста, перейдя к его «верноподданному болвану» и «лейб-вязальщику», радикально видоизменяется, приобретая «двусмыслие», свойственное и всей повести.[37]

Биография Оноприя Перегуда «удивительна» и «печальна» — он сам себя превознес и «сам себя жесточайше уменьчтожил», достигнув «бездны безумия», спасшей его, правда, от другой, еще более пагубной бездны, в которую станового столкнула «подлюжная» обязанность «ловитчика». Роковую роль в судьбе и психике Перегуда сыграло официальное баснословие о «потрясователях основ».

Легенда о нигилисте-«потрясователе» в основном книжного и внешнего происхождения. К имеющимся у Перегуда крайне скудным и тенденциозным представлениям о французской революции («артикул» из семи строчек, где в «ужаснейшей краткости» пове-

[34] «Очами бочут, а устами гогочут и красуются, як обізьяны, а изменяются, як луна, а беспокоятся, як сатана» (9, 526).

[35] С этими словами сопрягается и библейское «Готовьте путь! Готовьте путь!» (9, 590).

[36] Как установил Л. И. Левандовский, Лесков цитирует Г. С. Сковороду по статье Ф. А. Зеленогорского в «Вопросах философии и психологии» (1894, кн. 5) (см.: Левандовский Л. И. К творческой истории повести Лескова «Заячий ремиз». — Рус. лит., 1971, № 4, с. 129).

[37] Полисемантично и слово «болван»: «телесный болван» — узы плоти (Сковорода); герой-болван, которого «не выучили никакому делу», и болван — картежный термин.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ствовалось об «ужаснейшем и вечного проклятия достойном наипозорнейшем событии», «мартальезе» и «самоужаснейшей крепости Бастиль» — 9, 530) [38] добавилась новейшая басня о нигилисте. Внушил Перегуду эту басню «многообожаемый миляга» и «его страхоподобие» Вековечкин, на разум которого он столь легкомысленно положился. Легенда Вековечкиным излагается и в самом сильном конкрете и в не менее сильном абсурде, она равно примитивна и нелепа: «А вот ныне насташа инии взыскатели, мужский пол в больших волосах и в шляпах оной же земли греческой,[39] где и мадера произрастает; а жинки, ох, стрижени и в темных окулярах, и глаголятся все они сицилисты, или, то же самое, потрясователи основ, ибо они-то и есть те, що троны шатают!» (9, 542).

Баснословное представление о «потрясователе» во многом продолжает слухи о нигилисте с «револьвером-барбосом» и «бинамидом» из святочного рассказа «Путешествие с нигилистом». Из него же переходит и сама анекдотическая ситуация-недоразумение — прокурор, принятый за террориста. В «Заячьем ремизе» Оноприй Перегуд при умопомрачительном блеске молний бросается в погоню за «потрясователем», оказавшимся «самоискуснейшим агентом»,[40] в то время как «дерзновеннейшим потрясовате-

[38] Суждения об этих французских злодеях, головорезах и потрясователях мало «смягчал» и благодушный владыка, который в согласии с Фонвизиным (весьма вольно им пересказанным) уверял, что «по природе своей сей народ весьма скотиноват и легко зазевывается» (9, 530—531).

[39] Шляпа (шляпка, колпак, шолон) земли греческой — монашеский куколь, распространение которого на Руси связывалось с Византией (см.: Фасмер М. Р. Шапка земли греческой. — Зап. имп. Рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии, 1909, т. 34, с. 50—60). С утратой первичного значения встречается в описаниях калик перехожих и в былинах о борьбе с чудовищами (Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958, с. 192—194, 336); ср.: «На то-то Добрынюшка не робок был: Бросает шляпу земли греческой Со темя пески желтыми Ко лютому Змею Горынчишшу...» (Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. 2-е, доп. Подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М., 1977, с. 184); «У Ильи Муромца разгорелось сердце богатырское, Схватил с головушки шляпку земли греческой, И ляпнул он в Идолище поганое...» (Илья Муромец. Подгот. текстов, статья и коммент. А. М. Астаховой. М., 1958, с. 152). Идею о параллелизме змееборства Добрыни с христианской легендой о св. Георгии развивали О. Ф. Миллер и Ф. И. Буслаев (см.: Миллер О. Ф. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, с. 32; ср. там же, с. 45—46, где аналогичным образом интерпретируется мотив «шляпы земли греческой»). Не только соответствующие тексты, но и их толкования могли быть доступны Лескову. На былинные реминисценции в повести указывал Н. С. Плещунов: «Выражения „Спиря спирит“ и „Сема семает“ взяты из былины „Илья и разбойники“...» (Плещунов Н. С. Заметки о стиле повестей Лескова. — В кн.: Багрий А. В. Литературный семинарий, вып. 6. Баку, 1928, с. 42). По тому же образцу построено в повести и выражение «Пиликан пиликае» (9, 575).

[40] Здесь как бы реализуется эпиграф из Гёте к «Путешествию с нигилистом»: «Кто скачет, кто мчится в таинственной мгле?». Оказывается, что в таинственной мгле мчатся и сыщик, и агент, и потрясователь, и все это движение происходит потому,что Оноприй Перегуд уверовал в миф о нигилисте.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лем» и «злодеем» является его кучер Теренька. В святочном рассказе неблагонамеренны именно внешние признаки нигилиста, нечто вроде стандартной нигилистической видимости, производное не только слухов, но и официальных циркуляров:[41] «... подозрительного много: грефовские круглые очки, неблагонамеренная фуражка, не православным блином, а с еретическим надзатыльником, и на плечах типический плед, составляющий в нигилистическом сословии своего рода „мундирную пару“...» (7, 127). Аналогичным образом по баснословно стереотипным внешним признакам улавливает «потрясователя» Перегуд, то и дело попадая в нелепые ситуации, все больше погружаясь в «болото поганьства».

Происходит «искривление мыслей под тяжестью слов, отравление психики словами».[42] Непонятные реалии сближаются с «очевидностью» и становятся вдруг понятными (как в «Несмертельном Головане» и «Пугале»): неясное слово объясняется по «приходящей» ассоциации, примеры чему многочисленны в словаре самого Лескова. Но слова, не поддающиеся переосмыслению, становятся магическим колдовским средством (заговорные формулы) или отпугивающей абракадаброй. На этом построена сцена с чтением «Чина во явление истины», с помощью которого Ономрий Перегуд «всеудивительно себя превознес», утверждая «юристику».[43] «Политика» превзошла «разум» Перегуда, легенда о нигилисте отравила сознание героя, разрушились связи с миром, и «уважаемый член общества», успешно расправлявшийся с конокрадами, превратился в «подлюгу» и «доказчика». Сбывается библейское пророчество архиерея о доле «ловитчика» по Еноху: «Видех аз стражи стоящие яко аспиды, и очеса их яко свещи потухлы, и зубы их обнаженны» (9, 523).

Если в «Несмертельном Голованс», «Пугале», «Импровизаторах», «Юдоли» Лескова интересуют суеверные слухи, первоначальный материал, из которого складывается народное баснословие, то легенда о «потрясователе основ» в «Заячьем ремизе» привнесена из другого, чужого и злонамеренного мира. У этой легенды официальная и провокационная видимость. Ее пускают в ход со злым умыслом. И естественно, что легенда не развивается, ее герои олицетворяются только в возбужденном начальст-

---

[41] О «наружных признаках» (или «эмблемах») нигилистов много писалось в «Московских ведомостях» Каткова; кроме того, они обсуждались даже в специальной комиссии: «патлатость» у мужчин и, напротив, короткие волосы у женщин, как и непременные очки, считались явными признаками неблагонадежности. В полном согласии с национальными «традициями» экстравагантность во внешнем обличье преследовалась и часто считалась достаточной для препровождения в полицейский участок (см.: Гуревич П. К характеристике реакции шестидесятых годов. — В кн.: О минувшем. СПб., 1909, с. 108—109).

[42] То, что В. Дорошевский называет «словесным мифотворчеством» (см.: Дорошевский В. Элементы лексикологии и семиотики. М., 1973, с. 132).

[43] «Буде уж вам таке страшенне читать! Я лучше в чем хотите вам скаюсь, як таковы страхи слушать» (9, 537).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

венным «матевированием» и думами об ордене мозгу Ономрия Перегуда. Движения легенды нет. В сущности единственным человеком, в нее поверившим, является сам Перегуд, которого в изобретении басни упрекает непосредственное полицейское начальство: «Ты всеобщий возмутитель и наипервый злодій: мы жили тихо, и никого у нас, кроме конокрадов, не было; а ты сам пошел твердить про потрясователей, и вот все у нас замутилось. А теперь уже никто никому и верить не хочет, что у нас нет тех, що троны колеблят. Так подавай же их!» (9, 573).

Легенда становится манией, неподвижной идеей, сокрушившей разум героя. Это лжелегенда, что, впрочем, вовсе не мешает ей быть «вечной».

Легенда в «Заячьем ремизе» носит подчиненный характер; для автора важно прежде всего показать ее тлетворное влияние на сознание полуобразованного человека. В ней пародийно преломлены некоторые эпические детали, превратившиеся в полицейские приметы, по которым следует ловить вольнодумца. Это ни в коем случае не «современный памятник народного творчества», подобно «Левше» и «Леону дворецкому сыну», не легенда о праведнике Головане, даже не сказ о «запятой». Несколько ближе она суеверным представлениям о «всеобщем пугале» Селиване, но без того поэтического элемента, который превращает их в народную «лыгенду». Именно последняя — объект преимущественного внимания Лескова. Он творит современные легенды почти из ничего, из двух-трех колоритных слов или поговорки, вокруг которых группируется вся совокупность действительно существующих народных представлений и слухов, почерпнутых писателем из самых разнородных источников и сложными нитями связанных с «книжной» культурой, прихотливо и капризно преломленной им.[44]

Улавливая типичные черты устного народного творчества, Лесков создает «народные легенды нового сложения»: «Это их эпос, и притом с очень „человечкиной душою“» (7, 59). А. Ветухов писал о заговорах: «Живучесть их поразительна, для них нет строго определенной, отмежеванной эпохи, когда они народились, и потом, исподволь развившись, существуют ныне лишь как культурное переживание. Следует, по-моему, искать не эпоху, когда они народились, а определить те условия, при которых они вообще создаются и живут привольно, а потом проследить, как видоизменяются эти условия с изменением миропонимания человеческого; уловить важнейшие моменты борьбы и взаимодействия этих начал».[45] Как бы предвосхищая выводы ученого, Лесков художественно изобразил условия, при которых возникают и видоизменяются старые «басни» и «лыгенды», приобретая современную «видимость и умственность», а также создаются новые.

[44] См., например, обстоятельно исследованную Б. Я. Бухштабом историю создания «Левши» в кн.: Бухштаб Б. Я. Библиографические разыскания по русской литературе XIX века. М., 1966, с. 136—161.

[45] Ветухов А. Заговоры, заклинания, обереги..., с. 41.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

А. В. Лавров

МИФОТВОРЧЕСТВО «АРГОНАВТОВ»

Кружку «аргонавтов», сформировавшемуся в Москве в первые годы XX в., суждено было сыграть заметную роль в становлении символистской культуры. Факт его существования убедительнее, может быть, других форм реализации символистской «картины мира» подтверждает мысль о специфическом характере этой художественной системы. «Аргонавты» возвестили о «жизнетворчестве» как своей основной, принципиальной задаче, которая и породила коллективные устремления к мифизации обыденного бытия, человеческих отношений, художественной деятельности.

Всего менее этот кружок был литературным объединением. Среди создателей и воплотителей «аргонавтического» мифа — лишь три писателя, творчество которых стало достоянием истории русской литературы: Андрей Белый, Эллис, С. М. Соловьев; некоторые же участники кружка были далеки от художественной практики и вообще от творческой деятельности в обычном понимании, что не мешало им быть полноправными «аргонавтами» — ибо «дар писать» и «дар жить» считались фактически равноценными. Ощущение «конца века» и чувство «рубежа», за которым должно открыться «все новое», были основными объединяющими мотивами в формировании этого сообщества. «Аргонавтический» кружок сложился как стихийное объединение людей, нашедших друг в друге единомышленников, «сочувственников» и «совопросников». «В то время, когда каждый думал, что он один пробирается в темноте, без надежды, с чувством гибели, оказалось — и другие совершали тот же путь», — писал Андрей Белый Блоку, с радостью обнаружив, что у них общие чувства и упования.[1]

Зачаток будущего «аргонавтического» сообщества можно видеть еще в гимназической дружбе Андрея Белого с Сергеем Соловьевым, завязавшейся осенью 1895 г. Знакомство с родителями

[1] Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 7.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

С. Соловьева (тогда еще десятилетнего мальчика), братом философа Михаилом Сергеевичем Соловьевым и его женой Ольгой Михайловной, помогло Белому-юноше осознать свои творческие возможности. Общий интерес к искусству сблизил Белого в конце 1896 г. и с товарищем по классу Василием Владимировым, дружба эта окрепла в 1898 г. и приобретала затем все более сознательный характер. Осенью 1899 г. Белый поступил в университет, где познакомился с Алексеем Сергеевичем Петровским, с которым нашел общий язык уже в спорах о Ницше и Розанове. Отношения Белого с этими тремя друзьями, скрепленные сходством юношеских интересов и увлечений, во многом предопределили уже в конце 1890-х годов тематику и стиль будущих «аргонавтических» встреч.[2] В 1901 г., пишет Белый, «С. М. Соловьев рассказывает мне о своем новом знакомом Л. Л. Кобылинском, яром марксисте и одновременно ницшеанце, деятельно работающем в рабочих организациях и одновременно сходящем с ума при чтении Ницше; он начинает меня сильно интересовать».[3] В этом же 1901 г. Андрей Белый оказывается участником нескольких групп друзей: «...я, Батюшков, Эртель одно время составили как бы *трио*; другой группой была группа: Соловьевы, Петровский, я; наконец, в университете́ я все более сходился с моим гимназическим товарищем В. В. Владимировым; около него группировались Печковский и С. Л. Иванов...».[4]

Все эти очаги друзей и собеседников к 1903 г. реально образовали один непроизвольно сложившийся кружок, вдохновителем которого оказался Андрей Белый. Постоянным местом встреч стала квартира Владимировых; Белый также стал устраивать «воскресенья» у себя дома. В то же время, и прежде всего, «аргонавтизм» реализуется как «разговор с друзьями»: «происходит он — в университетском коридоре, под открытым небом: в Кремле, на Арбате, в Новодевичьем монастыре или на лавочке Пречистенского бульвара».[5]

Организационно кружок никак оформлен не был, никакой конкретной программы — идейной, творческой, издательской — не выдвигал и тем самым оставался как бы вне литературного процесса или на его далекой, едва различимой периферии; во всяком случае, в печать известия о его существовании тогда не проникали. Даже точно установить число его участников оказывается затруднительным. Ядро сообщества составляли Андрей Белый и его друзья — молодые люди (в основном товарищи по университету), способствовавшие созданию «аргонавтического» мифа. К ним в первую очередь принадлежат Эллис (тогда студент-эко-

---

[2] См.: Белый А. Начало века. М.—Л., 1933, с. 21.

[3] Белый А. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора (1923). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 18.

[4] Там же, л. 26 об.

[5] Белый А. Начало века, с. 19.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

номист), А. С. Петровский (студент-химик), В. В. Владимиров (художник, ставший, как и Андрей Белый, студентом-естественником), С. М. Соловьев, учившийся в последних классах гимназии и поступивший в 1904 г. на филологический факультет. К «аргонавтам» безусловно должны быть отнесены студент-органик Александр Петрович Печковский, студент Сергей Леонидович Иванов, ставший впоследствии известным ботаником, Александр Сергеевич Челищев — «студент-математик, ученик консерватории, композитор»,[6] студент-медик Н. М. Малафеев, студент-философ Сергей Кобылинский — брат Эллиса, студент Д. И. Ячин, историк и теософ П. Н. Батюшков, историк М. А. Эртель. В то же время, как утверждает Белый, «в „аргонавтах" ходил тот, кто становился нам близок, часто и не подозревая, что он „аргонавт"; не подозревал о своем „аргонавтизме" Рачинский, еще редко меня посещавший и не бывавший у Эллиса; не подозревал Э. К. Метнер, весной 1902 года не живший в Москве, что и он — сопричислен...».[7] «Своим» считали «аргонавты» и Блока, поэзия которого, наравне с творчеством Андрея Белого, была основным резервуаром их мифотворческих представлений.[8] Кроме того, каждый из «аргонавтов» создавал вокруг себя своего рода поле влияния, делавшее в конечном счете неустановимой границу между «посвященными» и «непосвященными». Так, через Андрея Белого в основном «аргонавтические» настроения проникали в оба центра московских символистов — в окружение Брюсова при издательстве «Скорпион» и в издательство «Гриф», возглавлявшееся С. А. Соколовым (Кречетовым); через других «аргонавтов» — вообще в широкую среду московской интеллигенции («аргонавтический центр обрастал партером из приходивших на Эллиса, Челищева, Эртеля» [9]).

Кружок, столь пестрый и неопределенный по составу, оказывался таким же и по умонастроениям, владевшим его участниками. На собраниях кружка встречались переводчик «Света на Пути» и «Бхагавадгиты», теософ, предлагавший «винегрет из буддизма и браманизма» (П. Н. Батюшков), — и поклонник Гл. Успенского и Златовратского, выходец из крестьян, который «сфантазировал по-своему новую крестьянскую общину» [10] (Н. М. Малафеев); бодлерианец и ницшеанец, увлекавшийся экономическими теориями (Эллис), — и искатель истины в православии, преклонявшийся перед Серафимом Саровским (А. С. Петровский). «Лишь лозунг, что будущее какое-то будет, соединял нас в то время», — писал Андрей Белый.[11] Предчувствия и пред-

[6] Там же, с. 22—23.
[7] Там же, с. 107—108.
[8] См.: Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея, № 1. Москва—Берлин, 1922, с. 180—181.
[9] Белый А. Начало века, с. 23.
[10] Там же, с. 57, 54.
[11] Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея, № 1. Москва—Берлин, 1922, с. 225.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вестия этого приближающегося будущего, облеченные в прихотливую образную систему, и составляли существо «аргонавтизма».

«Наши юношеские устремления к заре, в чем бы она ни проявлялась — в идеологии, в жизни, в личном общении, были как бы планом совместной жизни в новых пространствах и в новых временах».[12] В этих словах Белого подчеркивается проективное начало в «аргонавтизме»: «план» провидимой «совместной жизни» должен предполагать миропреобразовательные задачи; если обычный «художник» задается целью создать совершенное произведение и только, то цель «аргонавта», достижение которой приобретает эсхатологический смысл, — пересоздать мир по возникающей в его сознании идеальной модели. Постоянно подмечая, что «аргонавтизм» объединял людей всего менее по причинам литературного характера, Андрей Белый был, однако, глубоко прав, когда называл это общество символистским по духу. И действительно, оно воплощало наиболее последовательным образом главнейшую, характернейшую особенность символистского мироощущения — восприятие мира как «искусствоподобного» феномена, приписывание реальности свойств художественного текста.[13] В воплощении этой особенности «аргонавты» занимали самую крайнюю позицию: либо вовсе находясь в стороне от собственно художественного творчества, либо рассматривая создаваемые ими художественные тексты главным образом как эманацию всеобъемлющего «текста жизни». Подобная иерархия ценностей реализовалась в комплексе мифотворческих представлений, при этом все отдельные, конкретные, индивидуальные мифы представали изоморфными основному мифу, обусловившему название сообщества.

«Аргонавты» осознали себя таковыми сравнительно поздно, в 1903 г., когда состав коллектива и его идейные контуры определились; требовалось только обозначение: символ и манифест одновременно. Сюжет древнегреческого мифа о путешествии героев Эллады на корабле Арго за золотым руном актуализировал Эллис (Л. Л. Кобылинский), которого Белый по праву называл «душою кружка — толкачом-агитатором, пропагандистом».[14] Осенью 1903 г. Эллис писал Белому: «Символ — веха переживаний, это условный знак, говорящий: „Вспомни о том, что открылось тебе тогда-то, о чем *грех* рассуждать и *смешно* спорить...“. Иногда символ говорит: „Я помогу тебе вспомнить и снова пере-

---

[12] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — Зап. мечтателей, № 6. Пб., 1922, с. 113.

[13] См.: Минц З. Г. Понятие текста и символистская эстетика. — В кн.: Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5). Тарту, 1974, с. 134—141. — Далее используется ряд терминов, предложенных автором этой работы: «текст жизни», «текст искусства» и др.

[14] Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея, № 1. Москва—Берлин, 1922, с. 178.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

жить это" <...> Так я смотрю и на свой собственный символ — золотое руно. Это условный знак, это рука, указывающая, где вход в дом, это фонограф, кричащий: „встань и иди"... Но содержание этого символа дает мне мой интеллект и моральный инстинкт, к<ото>рый развит раньше, чем я придумал символ руна».[15]

26 марта 1903 г. Андрей Белый написал письмо Эмилию Карловичу Метнеру, своему основному собеседнику по мировоззренческим вопросам. Это едва ли не первая интерпретация «аргонавтического» мифа, обретенного и как «условный знак», и как «рука указывающая», который своей образной формой идеально соответствовал дерзновенным и предельно неконкретным, неопределенным мистико-жизнетворческим чаяниям. «Кстати: я и один молодой человек (Л. Л. Кобылинский) собираемся учредить некоторое негласное общество (союз) во имя Ницше — союз *аргонавтов*: цель экзотерическая — изучение литературы, посвящ<енной> Шопенгауэру и Ницше, а также их самих; цель эзотерическая — путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать *золотое руно* <...> Эмилий Карлович — чувствуете Вы, что звучит в этом сочетании слов, произнесенном в XX столетии русскими *студентами — аргонавты сквозь Ницше* за *золотым руном!!* <...> для других это уплывание за черту горизонта, которое я хочу предпринять, будет казаться гибелью, но пусть знают и то, что в то время когда парус утонет за горизонтом для взора *береговых* жителей, он все *еще* продолжает бороться с волнами, плывя... к неведомому богу...».[16] В этом письме уже намечены основные контуры создаваемого мифа, хотя не все высказанные Белым намерения были реализованы «аргонавтами»; так, «цель экзотерическая» — организованное изучение Шопенгауэра и Ницше — вероятно, была отброшена или забыта: такое занятие противоречило бы стилю и смыслу «аргонавтических» встреч. Установка на Ницше как единственного вдохновителя устремлений «за золотым руном» характеризует прежде всего настроения Белого в момент написания письма и, вероятно, объясняется также обстоятельствами преимущественного общения с «ницшеанцем» Эллисом и диалога с Метнером, который считал философию Ницше ярчайшим и значительнейшим явлением новейшей культуры.[17] При этом примечательно, что Ницше брался «аргонавтами» не в реальном содержании его философско-эстетических воззрений; они находили в его творчестве противостояние традиционному мироощущению и общепризнанным системам ценностей, конфликт со своим веком, попытку выхода за пределы дозволенного и возможного; Ницше был для «аргонавтов» знаком того, что «позитивист-

---

[15] ГБЛ, ф. 25, карт. 35, ед. хр. 46.
[16] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 12.
[17] См. его статью «Романтизм и Ницше» (Приднепровский край, 1904, 12 окт., № 2310; подпись: Э.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ские» устои отрицаемой жизни переживают кризис и что мир стоит на грани обновления и преображения. «Ведь казался же Ницше безумцем, между тем он был только *уплывшим...*» — писал Белый Метнеру в том же письме.[18] Сумасшествие Ницше понималось «аргонавтами» как праведное безумие пророка, отвергнутого своим веком. Так, в цикле сонетов Эллиса «К Ф. Ницше» философ представлен как «полубог» и «раздробленный титан»:

Он встал, как водопад, бурлящий в пене белой,
Кивающий, как призрак в тьме ночной,
Как хмурый горный кряж в броне обледенелой,
Что держит свод небес безбрежно-голубой...[19]

Мифу о Ницше — «пророке» и «безумце», постигнувшем «бездны» и воплотившем «аргонавтический» идеал, сопутствовал другой миф, также ставший краеугольным камнем «аргонавтизма», — о Владимире Соловьеве. Возвестивший о «конце всемирной истории», предстоящей катастрофе, сокрушительной для существующего мира зла, разобщенности и эгоизма, Соловьев заставил «аргонавтов» поверить в истинность их «мистических зовов». «Он стал мне учителем пути», — писал Белый о Соловьеве.[20] Заветы и откровения Соловьева, его прорицания о скором исполнении эсхатологических сроков, борьбе с «антихристом», за которой последует мистерия окончательного гармонического соединения земного и небесного начал, породили тематику «аргонавтических» медитаций. Имело значение для «аргонавтов» и то, что Соловьев был русский философ: они представляли его своим непосредственным предтечей, а пророчества Соловьева о мессианской судьбе России предполагали увидеть конкретно совершающимися.

С силой мрака вступивши в борьбу,
Среди тьмы ты бесстрашно огонь свой зажег
И России святую судьбу
Ты предрек, духом божьим горевший пророк, —

писал племянник философа Сергей Соловьев.[21]

«Аргонавтизм», однако, не вписывался целиком и в систему воззрений позднего Владимира Соловьева. Сравнивая «аргонавтов» с русскими гегельянцами 1840-х годов, Белый впоследствии приходил к выводу: «Положение бакунинского кружка было проще: он имел Гегеля позади себя, нами чаемый Гегель был впереди нас, — его мы должны были создать, потому что Вл. Соловьев был для нас лишь звуком, призывающим к отчаливанию

[18] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 12.

[19] ЦГАЛИ, ф. 575, оп. 1, ед. хр. 4. — Ср. интерпретацию «ницшеанства» русских символистов в статье С. С. Аверинцева «Поэзия Вячеслава Иванова» (Вопр. лит., 1975, № 8, с. 152—153).

[20] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 15.

[21] ГБЛ, ф. 25, карт. 26, ед. хр. 1 (стихотворение «Памяти Владимира Соловьева», написанное 31 июля 1901 г.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

от берегов старого мира».[22] Эти устремления из косности настоящего в будущее, неведомое и трепетно, вдохновенно ожидаемое, нашли в образе Арго законченное символическое воплощение. Поскольку «аргонавтизм» «был только импульсом оттолкновения от старого быта, отплытием в море исканий, которых цель виделась в тумане будущего»,[23] мифотворчество, не подкреплявшееся «реальными» прогностическими построениями, обладало тенденцией исключительно к саморазвитию; при этом «аргонавтизм» закономерно вбирал в себя все характернейшие черты символистского ареала. Насыщаясь подробностями и обрастая символическими сюжетными построениями, «аргонавтический» миф превращался в разновидность мифа эсхатологического: искание «золотого руна» уподоблялось устремлению к солнцу, в котором, в свою очередь, открывалось достижение окончательного гармонического примирения «земного» и «небесного» начал. Так истолковывает античный миф стихотворение Андрея Белого «Золотое руно» — своеобразный пароль «аргонавтов» и их посвятительная клятва:

Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
из солнечной ткани!

Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»
Старик аргонавт призывает на солнечный пир,
трубя
в золотеющий мир.

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.
На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.[24]

Полнота, энергия и сила мифотворческих переживаний провоцировала на построение подробных, разработанных до деталей

[22] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, с. 24—25.
[23] Белый А. Начало века, с. 54.
[24] Белый А. Золото в лазури. М., 1904, с. 8—9.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

символических картин с прослеживаемым сюжетом, создававшим эффект мнимой стадиальности «аргонавтических» устремлений. Одновременно с программным стихотворением «Золотое руно» 19 апреля 1903 г. Андрей Белый написал письмо Э. К. Метнеру, в котором исповедовался в своих «аргонавтических» чаяниях: «Мое желание солнца все усиливается. Мне хочется ринуться сквозь черную пустоту, поплыть сквозь океан безвременья; но как мне осилить пустоту?». И далее он описывает путь, которым собирается достигнуть «солнца»: «Стенька Разин все рисовал на стене тюрьмы *лодочку*, все смеялся над палачами, все говорил, что сядет в нее и уплывет. *Я знаю, что это.* Я поступлю приблизительно так же: построю себе солнечный корабль — Арго. Я — хочу стать аргонавтом. И не я. Многие хотят. Они не знают, а это — так.

Теперь в заливе ожидания стоит флотилия солнечных броненосцев. Аргонавты ринутся к солнцу. Нужны были всякие отчаяния, чтобы разбить их маленькие кумиры, но зато отчаяние обратило их к Солнцу. Они запросились к нему. Они измыслили немыслимое. Они подстерегли златотканные солнечные лучи, протянувшиеся к ним сквозь миллионный хаос пустоты, — все призывы; они нарезали листы золотой ткани, употребив ее на обшивку своих крылатых желаний. Получились солнечные корабли, излучающие молниезарные струи. Флотилия таких кораблей стоит теперь в нашем тихом заливе, чтобы с первым попутным ветром устремиться сквозь ужас за золотым руном. Сами они заковали свои черные контуры в золотую кольчугу. Сияющие латники ходят теперь среди людей, возбуждая то насмешки, то страх, то благоговение. Это рыцари ордена Золотого Руна. Их щит — солнце. Их ослепительное забрало спущено. Когда они его поднимают, «*видящим*» улыбается нежное, грустное лицо, исполненное отваги; невидящие пугают<ся> *круглого черного пятна*, которое, как дыра, зияет на них вместо лица.

Это все аргонавты. Они полетят к солнцу. Но вот они взошли на свои корабли. Солнечный порыв зажег озеро. Распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни. На носу Арго стоит сияющий латник и трубит отъезд в рог возврата.

Чей-то корабль ринулся. Распластанные крылья корабля очертили сияющий зигзаг и ушли ввысь от любопытных взоров. Вот еще. И еще. И все улетели. Точно молньи разрезали воздух. Теперь слышится из пространств глухой гром. Кто-то палит в уцелевших аргонавтов из пушек. Путь их далек... Помолимся за них: ведь и мы собираемся вслед за ними.

Будем же собирать *солнечность*, чтобы построить свои корабли! Эмилий Карлович, распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни; солнечные струи пробивают стекла наших жилищ; вот они ударились о потолок и стены... Вот все засияло кругом...

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Собирайте, собирайте это сиянне! Черпайте ведрами эту льющуюся светозарность! Каждая капля ее способна родить море света. Аргонавты да помолятся за нас!».[25]

Каждая из нарисованных здесь Белым картин отображает общий смысл мифа, смена же одной из них другою, деталей — общими планами лишь имитирует движение развивающейся мысли, представляя собой многогранное, разноплоскостное воплощение во множестве образов единого, целостного духовного состояния. Создается калейдоскоп образов, каждый из которых заявляет о своем тождестве целому. Здесь «солнце» («золотое руно») — и цель стремлений «аргонавтов», и их «щит», а сами они — «сияющие латники», закованные в «золотую кольчугу», осененные «солнечным порывом» и движущиеся к солнцу на «солнечных броненосцах». Само устремление к солнцу предстает как чистое, внепространственное движение, при котором плавание корабля из «залива ожидания» при «попутном ветре» оборачивается полетом на крыльях «ввысь от любопытных взоров». Еще более причудливые картины рождаются сознанием Белого в прозаическом отрывке «Аргонавты» (февраль 1904 г.). Миф разрабатывается в нем с такой тщательностью, что порождает утопико-фантастический проект переправы человечества к Солнцу, который осуществляет «орден аргонавтов» «на заре XXIII века»: издается журнал «Золотое руно», корабль Арго строится заводом «Междупланетного общества путей сообщения» и т. д. «Солнечность» растворяет в себе все сюжетно-образные построения: «тучи осенних листьев» («все шумело <...> и звонило золотом») — и «золотые листы распластанных светочей», «вспыхнувшие стекла домов» — и «флотилии солнечных броненосцев»; самое солнце здесь — «золотой грецкий орех, изливающий солнечность».[26] Число этих мифем Белый способен увеличивать до бесконечности, но все они без остатка поглощаются глобальным мифом, владеющим его сознанием.

Вдохновлявшая «аргонавтов» общая идея специфически окрашивала и их повседневное мироощущение, и бытовое поведение. При этом повседневность становилась излюбленным материалом мифотворческих построений: ведь «аргонавты» себя ощущали не только символистами, но символистами-практиками, «теургами».[27] Жизнь представала как текст, полный знамений, намеков, иносказаний и требующий постижения; самое обыкновенное событие грозило обернуться «Сфинксом с древнею загадкой». Поведение «аргонавтов» родственно действиям сказочных героев в волшебном пространстве: всюду их подстерегали «бездны» и «ужасы», которые могли сменяться благими откровениями. «Были недавно ужасы, явление грозящего в молнии, который потребовал от меня под угрозой немедленной гибели подтвержде-

[25] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 15.
[26] Белый А. Золото в лазури, с. 197—210.
[27] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 41 об.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

чие моей готовности к борьбе. Я дал подтверждение. И на время *они* отступили от меня», — в таких переживаниях признавался в одном из писем к Белому Сергей Соловьев.[28] Он же в феврале 1901 г. испытал, по свидетельству Белого, другое душевное потрясение: «... по газетам: на небе вспыхивает новая звезда (она вскоре погасла); печатается сенсационное известие, будто эта звезда — та самая, которая сопровождала рождение Иисуса младенца; Сережа прибегает ко мне возбужденный, со словами: „Уже началось“».[29] «Почти *у всех членов нашего кружка с аргонавтическим налетом были ужасы — сначала мистические, потом психические и, наконец, реальные*», — утверждал Белый, предваряя описание собственных переживаний, которые воспринимал как испытание своих способностей к исполнению теургических предначертаний.[30] 27 августа 1903 г. А. С. Петровский писал Андрею Белому из Москвы в Серебряный Колодезь о наблюдении луны: «Более отвратительного животного, чем какое я видел на небе в 7 часов вечера 25 авг‹уста›, я никогда не видал ‹...› Громадная, мутная, как промасленный лист бумаги, зелено-желтая (я избегаю более точных эпитетов, которые вертятся у меня в голове, чтобы... «гусей не раздразнить») луна поднималась на ужас земнородным, предвещая, по меньшей мере, какую-нибудь из казней египетских, чуму и т. п. ‹...› Атмосфера, липкая, удушливая, была насыщена злокачественным туманом и дрянными испарениями Цветного бульвара. Желто-шафранный закат довершал картину. Мне нужно было пройти на Сретенку, и я ясно почувствовал, что несдобровать, — и действительно захворал бессоницей и проч.; но духом бодр и спокоен».[31] Таким образом, прогулка из одного конца Москвы в другой, решительно ничем в обычном понимании не примечательная, приобретала сакральный смысл, возвещала о мистических «угрозах» и испытаниях. Зашифровка своих томлений и предчувствий в природоописаниях была общим мотивом в мироощущении «аргонавтов». Общение их друг с другом постоянно питалось совместными полными эзотерического смысла наблюдениями закатов, зорь и вообще естественных переходных состояний в природе, за которыми распознавались знамения глобальных перемен в судьбах мира. Полушутливая записка Сергея Соловьева Андрею Белому — красноречивый документ подобного рода «аргонавтических» контактов: «О Астра, началось ..... Дымка превратилась в черт знает что. Многое гораздо ближе, чем можно было ожидать. Приходите, пожалуйста, на минуту. Имею нечто сообщить. Инспектор Лунаков».[32]

[28] ГБЛ, ф. 25, карт. 26, ед. хр. 13, л. 11.

[29] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 17.

[30] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 35 (письмо к Э. К. Метнеру, относящееся к первой половине мая 1904 г.).

[31] ГБЛ, ф. 25, карт. 21, ед. хр. 16.

[32] ГБЛ, ф. 25, карт. 26, ед. хр. 2. — Ср. письмо А. С. Челищева к Андрею Белому от 6 июля 1904 г., в котором отражена попытка передать

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

«Аргонавты» различали контуры своего мифа не только в феноменах природы или картинах повседневности, но и в основных эпизодах и пророчествах Нового завета. В поэме С. М. Соловьева «Дева Назарета» запечатлены ветхозаветная Иудея и языческий Рим в ожидании богоявления, но за историческими картинами открывается современная жизненная ситуация, как ее понимали «аргонавты», благовестие Иосифу перекликается с «тайными» знаками «аргонавтам», а Назарет как место свершения мистерии заставляет вспомнить о Москве «эпохи зорь»:

Иосиф быстро шел по улицам крутым,
Среди крутых домов и площадей безлюдных;
Горела в нем душа предчувствием святым,
До дна раскрытая для откровений чудных...[33]

Рождество Христа символизируется в поэме Соловьева духовным пробуждением и просветлением всей природы, и здесь опять-таки возникают «аргонавтические», солнечные мотивы:

Ангел с крыльями белыми
Просиял из угла,
Лучезарными стрелами
Перерезана мгла...[34]

В подобном ключе «аргонавты» усваивали не только христианскую тематику. В их восприятии всякий чужой текст в принципе мог стать эманацией текста «аргонавтического». Например, в 1902 г. в издательстве «Скорпион» вышла в переводе С. А. Полякова пьеса К. Гамсуна «Драма жизни», которая произвела сильнейшее впечатление на Андрея Белого. «Едва ли она не лучшее, что появлялось у нас за последние года в России», — писал он Метнеру.[35] Белому принадлежит специальная рецензия на это издание, в которой он привел множество цитат из пьесы и собственные соображения и впечатления: «Над речами Карено и Терезиты у Гамсуна неугасимое северное сияние... Неугасимое северное сияние... Падает ласковый снег. Останавливаешься. Закрываешь глаза. Пусть весь мир пронесется, умчится — мягко, мягко. И это настроение провожает сквозь ужасы в ласковую тишину».

внутреннее состояние через психологические описания природы: «Спустились тени. Мятежные больные сумерки, как беспокойные сны, спустились на землю. Вдали за лесом засыпает заря, золотой закат, как Вы говорите. Розовое золото заката трепещущим заревом тускнело, бледнело, умирало... Лес засыпал... В купах дерев словно шептал кто-то быстрым, тревожным шепотом, словно ворожил какими-то тайными чарами...» (ГБЛ, ф. 25, карт. 25, ед. хр. 6).

[33] Свободная совесть. Литературно-философский сб., кн. 1. М., 1906, с. 98.

[34] Там же, с. 100—101. — Стихотворения С. Соловьева из цикла «Маслина Галилеи», написанные (в основном в 1903—1904 гг.) на евангельские и церковные сюжеты, также несут в себе, несмотря на весь их исторический колорит, актуальный для «аргонавтов» смысл (см.: Соловьев С. Цветы и ладан. Первая книга стихов. М., 1907, с. 11—46).

[35] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 5 (письмо от 11 декабря 1902 г.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

И далее: «А на душе мягкая грусть — вечное мелькание снежных хлопьев, вечный отдых после долгой бури, блеск золотого, пьянящего шампанского на горизонте, белесоватая тишина... Герои Гамсуна — это люди, которые раз прислушались к внутренне прозвучавшей музыке и узнали что-то такое, после чего им не стоит волноваться».[36] Проблематика пьесы Гамсуна, затрагивающая главным образом темы рока и возмездия и в целом достаточно далекая от «аргонавтических» идеалов, порождает в сознании Андрея Белого настроения и картины, полностью вписывающиеся в идейно-стилистическую систему его «симфоний» начала 1900-х годов. Белому не интересно непосредственное, самоценное содержание «речей Карено и Терезиты», ему важно то, что открывается за ними. Чужой текст нужен «аргонавтам» для того, чтобы увидеть в нем возможности для построения своего текста; попадая в систему мифологических отношений, он закономерно утрачивает авторство. «Аргонавты» постоянно обращаются к чужим текстам (помимо главных «властителей дум» — Вл. Соловьева и Ницше — для Андрея Белого, например, в эти годы имело большое значение творчество Фета, Лермонтова, Э. По, Достоевского, Ибсена), но видят в них неизбежно либо все тот же, свой текст, либо какую-то ступень, переходный этап на пути к своему тексту. Для Андрея Белого индивидуальные черты каждого поэта — только «покровы», за которыми открывается тождество или аналогия с волнующими его идеями. Лермонтова он ценит постольку, поскольку его поэзия предвосхищает возможности соловьевского творчества, а увиденное в лермонтовских любовных стихотворениях «искание в любимом существе отблеска Вечности» заставляет Белого сделать «еще один шаг — и любимое существо становится лишь бездонным символом, окном, в которое заглядывает какая-то Вечная, Лучезарная Подруга»; [37] творчество Брюсова наталкивает его на размышления о преодолении господствующего в мире «хаоса»: «Брезжит надежда, что русская поэзия приблизится к великой задаче организации хаоса для окончательной победы над ним».[38] Историю русской поэзии вообще Белый рассматривает как воплощение потенций к раскрытию «лика» «Жены, облеченной в Солнце». Разительно контрастные друг другу мыслители — Соловьев и Ницше — выполняют в «аргонавтическом» мифотворчестве, по существу, одинаковые функции: и тот и другой «уже не философ в прежнем смысле, а мудрец». Оба встречаются в той исходной точке, откуда отправляются в путь «аргонавты», и Ницше осеняет тот же теургический ореол, которым по праву наделен Соловьев: «Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше, — идти по воздуху».[39] И Соловьев и

[36] Нов. путь, 1903, № 2, с. 171, 172.
[37] Белый А. О теургии. — Нов. путь, 1903, № 9, с. 109.
[38] Белый А. Поэзия Валерия Брюсова. — Нов. путь, 1904, № 7, с. 138.
[39] Белый А. Символизм как миропонимание. — Мир искусства, 1904, № 5, с. 179, 185.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Ницше получают общую двуединую маску «аргонавта-предтечи», пафос «аргонавтического» стремления к окончательному гармоническому мироустройству стирает кардинальные различия их миросозерцаний, придает им второстепенный смысл.

Кружок недолго сохранял те очертания, какие он приобрел в 1903—1904 гг. Это объясняется не только расплывчатостью идейного кредо и неустойчивым положением кружка, фактически промежуточным между ни к чему не обязывающими дружескими встречами и целеустремленной организацией, но и неизбежными изменениями в мироощущении и убеждениях «аргонавтов». Постепенно преодолевался юношеский пафос, больше учитывалась связь идеальных устремлений с реальной жизненной практикой, вообще расширялся горизонт представлений о мире; новые акценты в мироотношение «аргонавтов» вносили бурные события русской общественной жизни и прежде всего революция 1905 г. (при этом эсхатологические настроения предопределяли самый последовательный радикализм: «аргонавты» «сочувствовали революционным партиям и смеялись над октябризмом и кадетизмом» [40]). Со стороны казалось, что кружок только крепнул: прибавлялись новые активные участники (М. И. Сизов, В. О. Нилендер, Н. П. Киселев, К. Ф. Крахт и др.), расширялись связи и т. д. Однако Белый с полным основанием признавался: «Умножаются аргонавты и вырождается аргонавтизм».[41] «Трагедия „*аргонавтизма*“: не сели конкретно мы вместе на „*Арго*“; лишь побывали в той гавани, из которой возможно отплытие; каждый нашел свой корабль, субъективно им названный „*Арго*“», — писал он много лет спустя.[42]

По мере того как теряли первоначальную яркость или отодвигались на дальний план те духовные начала, которые некогда объединили нескольких московских студентов в кружок, связь становилась все более формальной и заявляла о себе уже не столько в общих умонастроениях и интимных переживаниях, сколько в участившихся собраниях, лекциях и рефератах. Центр переключился с «воскресений» Андрея Белого на «астровские среды». Эти собрания были организованы Эллисом, который нашел общий язык с Павлом Ивановичем Астровым, членом Московского окружного суда и лектором гражданского процесса, интересовавшимся религиозными вопросами — более всего сектантским учением Григория Петрова.[43] Астров предоставил свою квартиру

---

[40] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, с. 95.

[41] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 44 (письмо к Э. К. Метнеру от 1 апреля 1905 г.).

[42] Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея, № 1. Москва—Берлин, 1922, с. 225.

[43] Андрей Белый дал портрет-шарж П. И. Астрова в мемуарах «Начало века» (с. 357—363); проблематика заседаний отражена в письмах П. И. Астрова к Андрею Белому 1900-х годов (ГБЛ, ф. 25, карт. 8, ед. хр. 17).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

для регулярных встреч и лекций, в которых наряду с «аргонавтами» участвовали знакомые Астрова и его двух братьев и члены их семей. «„*Среды*“ Астрова длились несколько лет, — вспоминал Белый, — здесь являлись впоследствии разнообразные люди: проф. И. Озеров (с нами беседовавший на тему «*Общественность и искусство*»), проф. Громогласов (из Академии), прив.-доц. Покровский, Бердяев и В. И. Иванов: П. Д. Боборыкин однажды прочел здесь доклад. Многообразные темы докладов сменяли друг друга; в сезон 904—905 годов мне запомнились рефераты: мои («*О пессимизме*», «*Психология и теория знания*», «*О научном догматизме*», «*Апокалипсис в русской поэзии*»), Эллиса (2 доклада «*О Данте*»), М. Эртеля («*О Юлиане*»), Сизова («*Лунный танец философии*»), Шкляревского («*О Хомякове*»), П. Астрова («*О свящ. Петрове*»); В. П. Поливанов читал свою повесть, поэму „*Саул*“, Соловьев — им написанную поэму „*Дева Назарета*“ и т. д.».[44] Андрей Белый видел в «астровских средах» свидетельство вырождения «аргонавтических» чаяний и распыления первоначальных кружковых задач: «...я ради повинности появлялся в астровском кружке преть в аргонавтическом разглагольствовании».[45] Плодом объединения «аргонавтов» с кругом Астровых стали литературно-философские сборники «Свободная совесть» (первый вышел осенью 1905 г., второй — в 1906 г.), в которые, наряду с произведениями Андрея Белого, Эллиса, С. М. Соловьева и других авторов из «аргонавтического» сообщества, были включены случайные дилетантские писания. Белый заявлял Блоку, что «Свободная совесть» — «учреждение нестерпимое».[46] После выхода второго сборника отношения Белого и Эллиса с Астровым разладились, и последнее место встреч и совместной деятельности «аргонавтов» перестало существовать.[47] Для некоторых из участни-

---

[44] Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея, № 2. Москва—Берлин, 1922, с. 157.

[45] Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития (1928). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 74, л. 20 об.

[46] Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 177 (письмо от 26 мая 1906 г.).

[47] Вероятно, к 1906 г. относится проект сборников «Арго», задуманный Эллисом, который составил список предполагаемых членов редакционного комитета и устав «Арго». В список им были внесены: К. П. Христофорова, М. И. Сизов, Эллис, Г. А. Рачинский, Андрей Белый, С. М. Соловьев, М. А. Эртель, Н. П. Киселев, П. Н. Батюшков; предполагался также «Комитет пяти», состоявший из редакторов отделов задуманного сборника (1 — поэзия, литература, эстетика; 2 — философия; 3 — наука; 4 — мистика; 5 — общественные вопросы) (ЦГАЛИ, ф. 575, оп. 1, ед. хр. 15, л. 2). Устав включал в себя следующие пункты: «1. Основная задача сборников „Арго“ — синтез 5 отделов. 2. Сборник „Арго“ выходит 2 раза в год: к рождеству и к пасхе. 3. Выбор материалов лежит на обязанности редакционного комитета в форме „собрания редакторов“. 4. Редакторы отделов на общем собрании выбирают из своей среды председателя закрытой баллотировкой, который заведует ведением прений как „primus inter pares“» и др. (там же, л. 4). Проект Эллиса остался нереализованным.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ков кружка «аргонавтизм», возможно, остался примером незрелых юношеских «благих порывов», студенческой игрой; но и впоследствии отношения, завязавшиеся в «аргонавтическую» пору, давали о себе знать в совместных теософских и — позднее — антропософских интересах и в новых объединениях — в заседаниях «Общества свободной эстетики», в «Доме песни» д'Альгеймов, в кружке скульптора К. Ф. Крахта. Наконец, былой «аргонавтический» коллектив (Э. К. Метнер, Андрей Белый, Эллис, А. С. Петровский, М. И. Сизов и др.) стал ядром основанного в 1909 г. издательства «Мусагет».

* * *

Основные идеи и принципы «аргонавтизма» нашли наиболее последовательное воплощение в творчестве Андрея Белого 1900—1904 гг.

Корпус «аргонавтических» текстов Белого (понимая это обозначение расширительно: «аргонавтизм» как символ его творческих исканий в названные годы) образуют прежде всего три «симфонии» — «Северная Симфония (1-я, героическая)» (1900), «Симфония (2-я, драматическая)» (1901), «Возврат. III Симфония» (1901—1902) [48] — и отрывки первых редакций «4-й Симфонии» (1902), стихотворения и прозаические отрывки, составившие книгу «Золото в лазури» (бóльшая часть относится к 1903 г.), статьи и прозаические этюды 1902—1904 гг. (наиболее значительные — «Певица», «Формы искусства», «Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам», «О теургии», «Световая сказка», «Символизм как миропонимание», «Поэзия Валерия Брюсова», «Апокалипсис в русской поэзии»), незаконченная и несохранившаяся поэма «Дитя-Солнце» (1905).[49] На равных правах с указанными произведениями должны рассматриваться письма Андрея Белого этих лет, в которых он выражает свои идеалы еще более декларативно и непосредственно.

В «аргонавтическом» мироощущении Андрея Белого наблюдается определенная эволюция, позволяющая выделить несколько

---

[48] Указываются годы написания, в большинстве случаев значительно предшествующие годам издания произведений Белого.

[49] Составленный Андреем Белым «Список пропавших или уничтоженных автором рукописей» (1927) открывается справкой: «Две песни поэмы „*Дитя-Солнце*“, обнимавшие более 2000 стихов (ямбы, белый стих, написанный неравностопными строками); поэма должна была заключать 3 песни; третья песнь была не написана; в свое время поэма читалась С. М. Соловьеву и А. А. Блоку; пропала весной 1907 года» (ГПБ, ф. 60, ед. хр. 31; ср.: Белый А. Между двух революций. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 19—21). Белый усматривал в этой поэме «угасание» темы «симфоний» 1900—1902 гг. (см. его письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г., опубликованное в изд.: Cahiers du Monde russe et soviétique, 1974, vol. 15, N 1—2, p. 62—63).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

стадий. «От 901 к 905-му — от тезы к антитезе», — резюмировал сам Белый, обозревая свой жизненный путь.[50] Первый этап, собственно «предаргонавтический», предшествовавший построению коллективного мифа, охватывает 1901—1902 гг.; в это время в сознании Белого формируются те представления о мире и творческих задачах, которые затем окажутся основополагающими для «аргонавтического» сообщества.

«Вечное проявляется в линии времени зарей восходящего века. Туманы тоски вдруг разорваны красными зорями совершенно новых дней <...> Срыв старых путей переживается Концом Мира, весть о новой эпохе — Вторым Пришествием. Нам чуется апокалипсический ритм времени. К Началу мы устремляемся сквозь Конец»,[51] — так Андрей Белый описывал свое мироощущение на рубеже веков. Рубеж этот в его понимании был рубежом между привычной и новой, неизведанной исторической жизнью человечества и разделял не столетия, а эры. Эти настроения определили тональность жизни Белого в эпоху его творческого становления. «Краткая повесть об антихристе» Вл. Соловьева, знакомство с философом и скорая его смерть укрепили мистические упования юного Андрея Белого до определяющих жизненных убеждений. 1901 г. — год «тихой зари» — стал важнейшим этапом в его жизни. Это «*единственный год в своем роде*: *переживался он максимальнейшим напряжением*»; в феврале 1901 г. «наши ожидания какого-то преображения светом максимальны»; «все лето 901 года меня посещали благие откровения и экстазы; в этот год осознал я вполне веяние Невидимой Подруги, Софии Премудрости».[52] Знакомство в сентябре 1901 г. со стихотворениями Блока, переживавшего сходное перерождение, явилось для Белого знаменательнейшим событием: «...было ясно сознание: этот огромный художник — наш, совсем наш, он есть выразитель интимнейшей нашей линии московских устремлений».[53] Предчувствие наступающей новой эры и схождения «Невидимой Подруги» символизировалось для Белого в образе Маргариты Кирилловны Морозовой, которую он увидел в феврале 1901 г. «на симфоническом концерте во время исполнения бетховенской симфонии».[54] Эта случайная «встреча глазами» была воспринята в соловьевском ключе, как свидание с «Подругой Вечной», а в жене московского фабриканта была угадана «Жена, облеченная в Солнце»: так родился один из первых и самых значительных в творческом сознании Андрея Белого мифов.

---

[50] ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 22 (письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 21 января 1931 г.).

[51] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, с. 9.

[52] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 16, 17.

[53] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, с. 15.

[54] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 17.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Исповедальные письма, которые Белый посылал Морозовой, подписывая их в средневековом куртуазном духе «Ваш рыцарь», представляют собой квинтэссенцию его «предаргонавтического» мироощущения. В первом из них, написанном следом за «вещим свиданием», Белый признавался:

«Мы все переживаем зорю... Закатную или рассветную? Разве Вы ничего не знаете о великой грусти на зоре? Озаренная грусть перевертывает все; она ставит людей как бы вне мира. Заревая грусть, — только она вызвала это письмо...

Близкое становится далеким, далекое — близким; не веря непонятному, получаешь отвращение к понятному. Погружаешься в сонную симфонию...

Разве Вы ничего не знаете о великой грусти на зоре?.. <...>

Но все изменилось... Я нашел живой символ, индивидуальное знамя, все то, чего искал, но чему еще <не?> настало время совершиться. Вы — моя зоря будущего. В Вас — грядущее событие. Вы — философия новой эры. Для Вас я отрекся от любви. Вы — запечатленная! Знаете ли Вы это?..».[55]

1901 г. несравним ни с каким другим этапом в биографии Белого — и по чистоте, силе, определенности мироощущения, и по активности переживаний. То, что было тогда взращено им в себе, давало плоды на протяжении ряда лет; в 1901 г. произошло и писательское самоопределение Белого: целиком была написана «2-я Симфония», которой он вступил в литературу. 1902 г. принес черты перехода от келейности переживаний к их широкому прокламированию: вхождением в литературу и изданием «2-й Симфонии», знакомством с писателями (Мережковским, З. Гиппиус, Брюсовым и др.) и попытками вступить с ними в «эзотерический контакт». В 1902 г. уже прорастает «аргонавтическая» символика: «...впервые начинается для меня культ „*солнечного золота*“ и настроений, связанных с ним...».[56] Тональность мировоззрения Белого меняется — от «женственных», «розовых» «зорь» 1901 г. к «солнцу» «аргонавтического» 1903 г.: созерцательность и интимность переживаний (еще отражавшие юношеское увлечение Шопенгауэром и буддизмом — «реминисценцию Нирваны», по словам Белого[57]), стремление прочувствовать сакральный смысл событий и радостно покориться катаклизмам, ежечасно грозящим нахлынуть, — восполняются пафосом оптимистического дерзания, призывом к активному пересозданию мира. Тихий экстаз отступает перед проповедью деяния, конкретного жизнетворчества. Соловьев несколько отодвигается на второй план, и укрупняется фигура Ницше, над фаталистическими пророчествами «Краткой повести об антихристе» начи-

---

[55] ГБЛ, ф. 171, карт. 24, ед. хр. 1а.

[56] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 28.

[57] Cahiers du Monde russe et soviétique, 1974, vol. 15, N 1—2, p. 61 (письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

нают преобладать дерзновенные прорицания Заратустры. Внутренние искания ведут к самоопределению мифа, который на этом пути утрачивает первоначальную чистоту, сублимируясь до осознанного символического построения: «„*Апокалипсис*“ есть „*Апокалипсис*“ души. . .».[58]

1903 г. обозначил окончательное созревание «аргонавтического» мифа. Белый становится признанным вождем эзотерического союза, он полон веры в свои творческие силы и радужных надежд на перерождение мира:

Летим к горизонту: там занавес красный
сквозит беззакатностью вечного дня.
Скорей к горизонту! Там занавес красный,
весь соткан из грез и огня.[59]

Наступает пора умножения и распространения того, что было найдено и пережито ранее. Летом 1903 г. написано большинство стихотворений книги «Золото в лазури». Укрепление «аргонавтических» убеждений, окончательно обретенных, названных и прочувствованных, не дало, однако, возможности безмятежно пребывать в созданном мифологическом континууме; на деле было наоборот: отовсюду уже наносились ощутимые удары, все обостреннее ощущался разрыв теургических чаяний с конкретными, суетными условиями, с неистребимой жизненной косностью. «Во всех стихотворениях этого периода звучит явственно нота „*срыва*“ надежд <. . .>, — писал Белый, — лейтмотив этого лета — „*не то*“, „*не те*“, я уже не ощущаю в себе того живительного тока духовности, который окрылял меня эти два года».[60] «1903 год есть год начала внутреннего угасания *зорь*»,[61] «необыкновенные нюансы зорь сменились обычными»,[62] и это ощущение утраты жизненных ценностей стало предвестием мучительного кризиса всего миросозерцания Белого.

«Внешнее» распространение «аргонавтизма» сопровождалось у Белого решительным пересмотром мироотношения, породившего это идейное течение. В начале 1904 г. Белый пережил сокрушительное поражение своих теургических идеалов. Был «окончательно осознан надлом; поставлена точка на прошлом».[63] Последнюю ясность в то, что неумолимо назревало, внесли события, вызванные отношениями Белого с Ниной Петровской, в которых он хотел видеть прообраз «мистериальной» любви и которые обернулись тривиальным «романом».[64] Белого постепенно

---

[58] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 29.
[59] Белый А. Золото в лазури, с. 16.
[60] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 39.
[61] Там же, л. 33.
[62] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, с. 70.
[63] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 44 об.
[64] Подробнее см.: Гречишкин С. С., Лавров А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел». — Wiener slawistischer Almanach, 1978, Bd 1, S. 84—87.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

постигает разочарование и в своей «пророческой» миссии, и в намерении достигнуть с писателями-символистами непосредственной «братской» близости и идейного единства, и в самом «аргонавтическом» сообществе. Участие его в «аргонавтических» мероприятиях становится все более условным, а творчество претерпевает столь существенную эволюцию, что многие стихотворения 1904—1905 гг., позднее включенные в сборники «Пепел» и «Урна», по образности и умонастроениям выглядят как полная антитеза произведений «аргонавтического» периода. «Коммуна, волимая с 1901 года, переродилась во мне в сумасшедший дом», — таков был приговор Белого своему «аргонавтизму».[65]

В прослеживании этих основных вех «аргонавтизма» Андрея Белого опора по преимуществу на автобиографические и эпистолярные материалы не случайна. Именно они являются прежде всего непосредственными свидетельствами переживаний описываемого момента. Эволюция мироощущения Белого была настолько стремительна, что зачастую художественные произведения, долженствовавшие манифестировать определенный ее этап, «запаздывали»: писались уже тогда, когда Белый находился во власти иных идей и верований, а появлялись в свет и того позднее. Эта общая закономерность творчества Андрея Белого наглядно сказывается и в его «аргонавтический» период. Пожалуй, лишь «2-я Симфония», создававшаяся на протяжении нескольких месяцев 1901 г., была синхронна породившим ее настроениям. И «аргонавтизм» явился объединяющим началом уже тогда, когда Андрею Белому во многом была ясна исчерпанность открытого им пути; тем не менее в его творчестве продолжали еще какое-то время главенствовать произведения, выдержанные вполне в тональности этого мироощущения. Статья «Апокалипсис в русской поэзии» — «лебединая песня» «аргонавтизма» Белого — была написана в начале 1905 г.; еще позднее Белый работал над поэмой «Дитя-Солнце»: по его собственному признанию, эта поэма, «писанная в июне 1905 года, — насквозь *золото*, насквозь лазурь: по приему, по краскам».[66] Многие статьи Белого 1904—1905 гг. написаны в русле «аргонавтических» умонастроений и исполнены веры в скорейшее осуществление тех надежд, которые самому их автору — в плане личной судьбы — уже едва ли казались достижимыми. Во всех этих произведениях наблюдаются, конечно, и новые веяния, нет изначальной чистоты мироощущения, постоянно вторгаются «призраки хаоса», но все же творческая инерция в них налицо. Надолго сохранилась «аргонавтическая» тематика и стилистика и в интимной переписке Белого — с М. К. Морозовой, с А. А. Кублицкой-Пиоттух. Лишь на рубеже 1905—1906 гг. Белый сможет открыто воз-

---

[65] Белый А. Почему я стал символистом..., л. 18 об.

[66] Cahiers du Monde russe et soviétique, 1974, vol. 15, N 1—2, p. 56 (письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вестить о кардинальном пересмотре определяющих мотивов собственного творчества.

Наблюдаемое у Андрея Белого отставание «текстов искусства» от «текстов жизни» — всего только частное подтверждение подчиненного положения первых относительно вторых. «Текст жизни» для Белого-«аргонавта» первичен, ценностен и совершенен, «текст искусства» — изначально ущербен, как несовершенная эманация конкретно переживаемого мифа, как матрица с единственного и неповторимого. Примечательны слова Белого о «2-й Симфонии», создававшейся в 1901 г.: это «случайный обрывок, почти протокольная запись той подлинной, огромной симфонии, которая переживалась мною ряд месяцев в этом году».[67] Одна из многих «сверхзадач», которыми преисполняется Белый, — преодолеть ограниченность, замкнутость, «литературность» художественного творчества и возвысить его до конкретно действующей силы, вскрыть его миропреобразовательную природу, подняться до «жизнетворчества» — истинно ценностного начала. Белый тяготится тем, что слышит только слова «*о* благе», «*о* долге», «*о* всеобщем счастье». «Я *хочу подвига, долга, счастья*, а не слов „*о*“», — признается он М. К. Морозовой.[68] И символизм Белому дорог не как художественное творчество, а как миропонимание; искусство не самоценно, оно только ступень к чему-то большему и значительнейшему: «Когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно — знамение, предтеча».[69] Единственно ориентированность художественного текста по координатам «текста жизни» сообщает ему смысл и оправдание. Право на существование дает художественному тексту реальность вызвавших его настроений и переживаний, и лишь последнюю, сугубо подчиненную роль играют здесь параметры собственно художественного свойства. Главенствующим принципом выступает неукоснительный автобиографизм. Текст тем более оправдан, чем непосредственнее он следует «жизненному» первоисточнику. «Третью часть „Симфонии“ я писал, оказавшись в деревне, у матери, в Серебряном Колодце, меж первым и пятым июнем, носяся целыми днями галопом в полях на своем скакуне и застрачивая в седле: сцену за сценой», — вспоминал Белый о лете 1901 г. и о работе над «2-й Симфонией».[70] Творческий труд Белого вообще был далек от устоявшихся представлений о характере писательской деятельности. Белый не столько писал, сколько записывал свои произведения. Показателен ритм его работы над «2-й Симфонией»: «... на святой неделе я спешно, в 2—3 дня, набрасы-

[67] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 17 об.
[68] ГБЛ, ф. 171, карт. 24, ед. хр. 1а.
[69] Белый А. Символизм как миропонимание, с. 177—178.
[70] Белый А. Начало века, с. 121.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ваю 1-ую часть „Симфонии“»,[71] в мае за одну ночь была написана почти целиком ее вторая часть, летом также в сжатые сроки были созданы третья и четвертая части. Парадоксально, но, если подходить с точки зрения авторской психологии творчества, то к ранним произведениям Белого, кардинально новаторским и необычным до причудливости, применимы пресловутые строки Надсона:

Лишь бы хоть как-нибудь было излито,
Чем многозвучное сердце полно!..

«„Золото в лазури“ — в своем роде то же, что „Разбойники“ Шиллера, который считал гениальность (чью? — конечно, *своего* типа) трудно совместимою со вкусом, — писал о книге Белого его ближайший друг Э. К. Метнер. — <...> В этой гениальности есть нечто шиллеровское, слегка надломленное, чересчур стремительное: отсюда недостаток вкуса или, правильнее, недостаточное подчинение своих порывов своему вкусу».[72] На небрежность и формальные несовершенства стихов Белого, удивительных по яркости и оригинальности мироощущения, указывал и такой их ценитель, как Брюсов: «Язык Белого — яркая, но случайная амальгама; в нем своеобразно сталкиваются самые „тривиальные“ слова с утонченнейшими выражениями, огненные эпитеты, огненные метафоры с бессильными прозаизмами: это златотканная царская порфира в безобразных заплатах <...> Белый ждет читателя, который простил бы ему его промахи, который отдался бы вместе с ним безумному водопаду его золотых и огнистых грез, бросился бы в эту вспененную перлами бездну».[73] В высшей степени характерен и диалог между критиком П. Ф. Николаевым и Д. В. Философовым по поводу «Симфоний». Первый, расценивая произведения Белого со строго «эстетической» точки зрения, пришел к заключению: «Если бы Флобер был жив и знаком с ним, то он, может быть, посоветовал бы г. Андрею Белому предать сожжению *почти* все им написанное, как по его совету поступал с своими юношескими опытами Мопассан...».[74] Философов, несравненно более чутко воспринимавший феномен Андрея Белого в литературном процессе, резонно возражал критику, что его замечаниями «не может быть исчерпана творческая личность автора „симфоний“. Дело в том, что Белого никак нельзя втиснуть в строго литературные рамки. <...> Он постоянно выплескивается за борт пластических пределов, постоянно нарушает цельность формы и вдается в отнюдь не литературного характера пророчества. Это знамение времени.

---

[71] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 18 об.

[72] Метнер Э. К. Поэзия и критика. — Приднепровский край, 1904, 1 июня, № 2179. Перед загл.: Э.

[73] Весы, 1904, № 4, с. 60—62.

[74] Хроника журнала «Мир искусства» за 1903 г., № 15, с. 163 (подпись: П. Н.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В этом повинен не один Белый».[75] Адептом стихийного творческого процесса Белый выступал не столько в ипостаси художника слова, сколько — и прежде всего — как «творец жизни»; когда задачи преобразования мира отошли в середине 1900-х годов в его сознании на второй план, он смог понять значение тех художественных запросов, которые казались ему презренными и «формальными», и с этой точки зрения критиковал свои ранние произведения за неопытность, стилистические несовершенства, наивность молодости и т. д.

Если художественные тексты Белого-«аргонавта» тяготеют к непосредственности документа о творимом мифе, то тексты, понимаемые обычно как «нехудожественные» (например, письма, статьи, рецензии), вбирают в себя, в свою очередь, признаки художественной организации: долженствующие быть конкретным отображением жизненного мифа, они не могут воплотиться иначе, как через те же «вторичные», художественные средства. Таково, например, одно из первых исповедальных писем Белого к М. К. Морозовой, открывающееся, подобно поэме или философской статье, эпиграфами из Вл. Соловьева, Блока и Лермонтова:

«Светозарна философия зорь. Пелена за пеленой спадает на горизонте, и вот, пока небо темно над головой, у горизонта оно жемчужное. Оно жемчужное. Да.

Если в Вас воплощение Души Мира, Софии Премудрости божией, если Вы Символ Лучесветной Подруги — Подруги светлых путей, если, наконец, зоря светозарна, просветится и горизонт моих ожиданий.

Моя сказка, мое счастье. И не мое только. Мое воплощенное откровение, благая весть моя, тайный мой стяг.

Развернется стяг. Это будет в день Вознесения».[76]

В конечном счете, тексты, обычно располагающиеся в строгой жанровой и стилевой иерархии, смыкаются до невозможности провести демаркационную линию. М. К. Морозова на протяжении двух лет не имела представления о том, кто был человек, адресовавший ей письма за подписью «Ваш рыцарь». «Весной 1903 г., — вспоминала Морозова, — я купила в книжном магазине небольшую книжку поэта Андрея Белого „Вторая симфония драматическая“, так как я о ней слышала от многих. Приехав домой, я раскрыла книжку и была поражена тем, что нашла в ней буквально выраженья из этих писем рыцаря, и поняла, что под именем Сказки в этой симфонии он говорит обо мне».[77] Первые письма к Морозовой и «2-я Симфония» писались одновременно,

---

[75] Там же, с. 164 (подпись: Д. Ф.).
[76] ГБЛ, ф. 171, карт. 24, ед. хр. 1а.
[77] Морозова М. К. Андрей Белый. — ЦГАЛИ, ф. 1956, оп. 2, ед. хр. 10, л. 1.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

в преобразовательном для Белого 1901 г. Таким образом, «текст жизни» порождает вторичные тексты, «художественные» и «нехудожественные», по единой модели, делая их в равной степени изоморфными самому себе. Различна лишь степень «намеренной» поэтической организации этих текстов и мера их отчужденности от творца. «Интимный», «нехудожественный» текст чаще всего воплощает только что родившиеся, еще не отстоявшиеся в сознании идеи и образы, как это происходит в «программном» письме Белого к Э. К. Метнеру, воспевающем «солнечность». Пафосом «аргонавтического» стремления к солнцу проникнут и рассказ 1903 г. «Световая сказка»; в нем уже прослеживается какое-то подобие сюжета, намечается первый абрис темы детства, которая впоследствии получит в творчестве Белого плодотворное развитие, отдельные эпизоды выписываются не без претензии на «бытовую» правдоподобность, но стержневая идея и сквозные образы рассказа — те же, о которых Белый писал Метнеру: «Дети Солнца сквозь бездонную тьму хотят ринуться к Солнцу. Как бархатные пчелы, что собирают медовое золото, они берегут в сердцах запасы солнечного блеска. Сердце их вместит полудневный восторг: оно расширится, как чаша, потому что душа их должна стать огромным зеркалом, отражающим молнии солнц...».[78]

Наделенность задачами бóльшими, чем обычно несет какой-либо специфический текст (художественный, философский, эпистолярный и пр.), своеобразно уравнивала эти тексты, устанавливала их подобие и допускала «взаимозаменяемость». Письмо одновременно могло фигурировать и как интимная исповедь, обращенная к конкретному человеку, и как философский этюд самого широкого предназначения, поскольку в нем были воплощены теургические идеи. Мережковский хорошо это понимал, публикуя в «Новом пути» отрывки из письма Белого к нему под заглавием: «По поводу книги Д. С. Мережковского „Л. Толстой и Достоевский“». И Блок в феврале 1903 г. испрашивал у Белого разрешение на публикацию одного из его писем; последний не согласился на это предложение, но примечателен самый факт постановки такого вопроса в переписке людей, общавшихся на протяжении только полутора месяцев и еще не встречавшихся лично.

«Текст жизни» порождал и особое мифологическое пространство — просцениум для «аргонавтических» ритуалов. Значение места, где ожидается осуществление «мировой мистерии», было глубоко осознано Андреем Белым. «Время приблизилось. Обозначился центр в Москве», — писал он Э. К. Метнеру.[79] Москва (а точнее, ее «профессорский» район — Арбат, Пречистенка, Пре-

[78] Альманах «Гриф». М., 1904, с. 11—12.

[79] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 31 (письмо к Э. К. Метнеру, написанное, по-видимому, 23 января 1904 г.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

чистенский бульвар, близлежащее Девичье Поле) наделялась драгоценными качествами свидетеля свершающихся таинств и живой декорации для жизнетворческого «действа». Московские улицы, переулки, бульвары и церкви инспирировали конкретный образный строй «аргонавтических» упований и сами осенялись эсхатологическим ореолом. «В Москве уже потому центр, что уж очень просится в сердце то, чему настанет когда-либо время осуществиться, — признавался Белый. — Открывается с поразительной ясностью, легко дается. Недавно был в Девичьем монастыре. Восторг снегов превышал все меры. Снега заметали границу между жизнью и смертью. Сквозная сосна вопила о том, что тайно подкралось к душе».[80] Индивидуально-неповторимые черты города, знакомого с детства, находились в одном синонимическом ряду с теми глобальными явлениями, на которые был направлен внутренний взор Андрея Белого и «аргонавтов». Белый подчеркивал, что Москва символизировала тогда для него весь жизненный универсум: «...не Арбат, не Пречистенка — места наших прогулок, а — Вечность».[81] Белый ощущал себя не в реальном топографическом пространстве города, а как бы в космосе, во внутренней близости с силами, управляющими миром. «В символизме, — утверждал он, — к пяти чувствам прибавляется и шестое — чувство Вечности: это коэффициент, чудесно преломляющий все».[82] Этим «шестым чувством» был продиктован тот своеобычный портрет Москвы «эпохи зорь», который Белый нарисовал во «2-й Симфонии» и воссоздал двадцать лет спустя в поэме «Первое свидание»:

Бывало: за Девичьим Полем
Проходит клиник белый рой;
Мы тайну сладостную волим,
Вздыхаем радостной игрой:
В волнах лучистого эфира
Читаем летописи мира.[83]

Космизм переживаний всего выразительнее сказывается в «симфониях» закатов и «музыке зорь», в их мифологизированной «философии» и «эстетике». Наблюдение закатов и утренних зорь приобретало литургический смысл и было для Белого излюбленнейшим из коллективных «действ». С Сергеем Соловьевым, вспоминал Белый, «время наших прогулок — закат; мы особенно отдаемся вечерней заре...»; с кухаркой Дарьей «мы забирались на балкон, озирали сонный Арбат и смотрели, как начиналось на

---

[80] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 7 (письмо к Э. К. Метнеру, написанное в январе 1903 г.).

[81] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 18.

[82] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 9 (письмо к Э. К. Метнеру от 14 февраля 1903 г.).

[83] Белый А. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 418.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

востоке порозовение».[84] Э. К. Метнеру Белый «пересказывал» и интерпретировал закаты в письмах: «... два раза в небе произошло нечто неизъяснимо-отрадное, выразившееся в своем *«внешнем»* как синтез несовместимых (или редко совместимых) закатов: синтез розового, религиозного, мистического, женственного заката, символизирующего св. Церковь, Душу Мира, Софию, Lumen Coeli Sancta Rosa (Мережковский) с золотым, ницшеанским, человекобожеским, самоутверждающимся закатом».[85]

Знаменательнейшим местом в мифологической Москве стал Новодевичий монастырь, куда Андрей Белый и С. Соловьев приходили еще в конце 1900 г. на могилы Вл. Соловьева и Л. И. Поливанова, их любимого гимназического педагога. «Мы мифизируем их могилы», — отмечал впоследствии Белый.[86] В 1903 г. в монастыре были похоронены родители С. Соловьева и Н. В. Бугаев, отец Андрея Белого. «Новодевичий Монастырь — цель прогулок, — вспоминал Белый о встречах с петербургским символистом Л. Д. Семеновым, — заходим туда, посещаем могилы отца, Поливанова, Владимира Соловьева, М. С. и О. М. Соловьевых, совсем еще свежие <...> часто среди утонченнейших разговоров о гробе и Вечности мы начинаем молчать, наблюдая тишайшее бирюзоватое небо; оно розовеет к закату...».[87] Поведение «аргонавтов» у могил самых дорогих им людей оборачивается ритуальным действом. «Бегу сюда отдаться негам», — говорил Белый в «Первом свидании» о хождениях в Новодевичий монастырь.[88] Смерть представлялась сознанию «аргонавтов» не столько страш-

---

[84] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 18, 19 об. — Примечательно, что образ заката имел большое значение в творчестве Достоевского — одного из «властителей дум» Андрея Белого этого времени. Закатные построения и символы у Достоевского переводят описываемые события в иной регистр, наделяют их неким высшим смыслом; переживание закатов у него двоякое — «закатная тоска и гнет» и «закатное освобождение мира» (см.: Дурылин С. Н. Об одном символе у Достоевского. — В кн.: Достоевский. М., 1928, с. 163—198). В. Н. Топоров (в статье «Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления») обнаруживает в этом прямую связь с мифопоэтической традицией (см.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 96—97).

[85] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 1 (письмо от 7 августа 1902 г.). — К обсуждению закатов Белый привлек многих близких себе людей. Характерна приписка М. С. Соловьева на письме сына, Сергея Соловьева, к Андрею Белому из Гапсаля от 6 июля 1902 г.: «Метаметеорологическое наблюдение: в Дедове от 11 мая до 11 июня всего чаще бросалось мне в глаза следующее: фон заката хороший, совсем майский — розовое золото, но на этом фоне очень нехорошее — длинная чернильно-синяя туча с багровыми краями. Вообще мая почти совсем не было, а было что-то странное, скорее июль, но не июль. В Гапсале закатов до сих пор было мало, а когда были, то нехорошие — оранжево-красные» (ГБЛ, ф. 25, карт. 26, ед. хр. 2).

[86] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 15.

[87] Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея, № 1. Москва—Берлин, 1922, с. 174.

[88] Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 424.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ным событием, несущим острую боль утраты, сколько знаменательным явлением в провиденциальных судьбах мира; в ожидании апокалипсических сдвигов она теряла свой конкретный трагический смысл и приравнивалась к другим «таинственным» отблескам. 16 января 1903 г. умер М. С. Соловьев и застрелилась О. М. Соловьева, не перенесшая кончины мужа, — родители С. Соловьева и духовные наставники Андрея Белого. Присутствовавший на похоронах Брюсов оставил дневниковую запись, любопытную как взгляд со стороны: «Бугаев держал себя торжественно, Сережа очень странно».[89] Белый ощутил в этом глубоко потрясшем его событии прежде всего дуновение вечности и приближение эсхатологических сроков. Смерть переживалась не как конец, а как неизбежность воскресения, как уплывание за черту горизонта, к «аргонавтическому» солнцу. «Приблизилось небо. Я радовался над могилой Соловьевых», — писал Белый Метнеру, добавляя при этом и о С. Соловьеве: «Он принял свое несчастие героически — иначе быть не могло. Еще в день смерти своих родителей он говорил мне, что ко всему приготовлен (казалось, он уже знал, что и мать не будет жива, — он *все* знал). Он готовился к ужасу, зачитываясь „*Чтением о богочеловечестве*“. Говорил: „Во мне поднялась волна мессианических чувств, и она вынесет меня“...».[90]

Москва являла собой сцену не только для торжественных ритуалов, но и для всевозможных игр и «арлекинад», которые выполняли функцию юмористических интермедий в мистериальном действе, оттенявших сакральный смысл событий. «Сами же мы набрасывали покров шуток над нашей заветной зарей <...> и начинали подчас дурачиться и шутить о том, какими мы казались бы „непосвященным“ людям и какие софизмы и парадоксы вытекли бы, если бы утрировать в преувеличенных схемах то, что не облекаемо словом, т. е. мы видели „Арлекинаду“ самих себя».[91] Этими словами Белый комментировал одно из «аргонавтических» чудачеств — он и С. Соловьев выдумали двух исследователей-филологов из XXII в., французов Lapan и Pampan, споривших по поводу правильного истолкования «секты блоковцев» — т. е. тех же «аргонавтов». Поскольку Белый и «аргонавты» составляли своего рода «орден посвященных», «соревнителей мистерии», их поведение всегда должно было быть неординарным, нарушающим установившиеся закономерности. Так, Белый, В. Владимиров и С. Иванов затеивали «в полях» «галоп кентавров», был выдуман диковинный ритуал — «козловак», в облике

---

[89] Брюсов В. Дневники. М., 1927, с. 129.

[90] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 11 (письмо от 15 марта 1903 г.). — Ср. стихотворение «Могилу их украсили венками...», посвященное «незабвенной памяти М. С. и О. М. Соловьевых» (Белый А. Золото в лазури, с. 216).

[91] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, с. 57.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

московских знакомых угадывались фавны и другие мифические существа. Характерна дневниковая запись Брюсова: «Бугаев заходил ко мне несколько раз. Мы много говорили. Конечно, о Христе, Христовом чувстве... Потом о кентаврах, силенах, о их бытии. Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий монастырь, по ту сторону Москва-реки. Как единорог ходил по его комнате... Мои дамы, слушая, как один это говорит серьезно, а другой серьезно слушает, думали, что мы рехнулись».[92] «Арлекинады» были одним из способов преломления «аргонавтических» настроений в быту («...„кентавр", „фавн" для нас были в те годы не какими-нибудь „стихийными духами", а способами восприятия»[93]) и одновременно профанацией быта. Существующий мир изжил, исчерпал себя, он неправеден и достоин осмеяния и эпатирования, нужно обнажить его бессмысленность, противопоставить ему иные ценности и иной тип поведения. «Аргонавтические» чудачества и эскапады, родственные средневековому юродству, понимались как «священное безумие». «Если то, что *по-нашему* так прекрасно, если оно безумие, да здравствует безумие: посшибаем очки трезвости с близоруких носов!» — восклицал Белый.[94] Он предпринял и демонстративный акт («неосторожную шутку, в которой не последнее место занимал и Ал‹ексей› Сергеевич, так как он собственно заказал карточки»[95]) — разослал целому ряду знакомых и в редакции «Нового пути» и «Мира искусства» отпечатанные типографским способом визитные карточки от «мифических» существ: «Виндалай Левулович Белорог. Единорог. Белландриковы поля, 24-й излом, № 31»; «Огыга Пеллевич Кохтик-Ррогиков. Единорот. Вечные боязни. Серничихинский тупик, д. Омова»; «Поль Ледоукович Θλθνκκλ. Миус. Козни. Роговатая улица, д. Шажранова».[96] Проделка вызвала немалую сумятицу. «Недавно Бугаев наделал переполох своим Огыгами, Единорогами и т. д., — писал С. Соловьев Блоку. — К нему чуть не призвали психиатра, и много было тяжелого и для него самого и для нас».[97] «Единороги» Андрея Белого с их «адресами», пародировавшими московскую топографию, были, однако, не только розыгрышем знакомых, но и указанием, облеченным в шутку, на прячущиеся от обыденного взгляда и открытые его внутреннему

---

[92] Брюсов В. Дневники, с. 134. Ср.: Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 19—21.

[93] Белый А. Начало века, с. 11.

[94] Белый А. Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам. — Хроника журнала «Мир искусства» за 1903 г., № 7, с. 67. — Ср. признание Белого в письме к Блоку от 14 июля 1903 г.: «...роль *юродивого*, анархиста, декадента, шута мне послана свыше» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 37).

[95] ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 26 (письмо Белого к Э. К. Метнеру от 22 октября 1903 г.). — «Алексей Сергеевич» — А. С. Петровский.

[96] Цитируются карточки, посланные Брюсову 18 октября 1903 г. (ГБЛ, ф. 386, карт. 79, ед. хр. 5).

[97] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 408.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

взору явления, на их живое, каждодневное соприсутствие. Брюсов (единственный, кто принял «правила игры»[98]) проницательно подметил, что для Белого это было «не <...> шуткой, а желанием создать „атмосферу", — делать все так, как если бы эти единороги существовали».[99]

Москва — ристалище жизнетворческих деяний — меняла свой образ вместе с распадом «аргонавтизма». Не случайно кризис «аргонавтического» мироощущения выразился и в том, что Белый «бежал» из Москвы: в биографическом плане — в апреле 1904 г. («...я убегаю из Москвы <в> Нижний Новгород», где «...оправляюсь несколько от ряда [жестоких] ударов, нанесенных моим утопиям о мистерии»[100]), в творческом — созданием стихов, в которых воспевались бегство «в поля» и свободное странничество. Москва оказалась «грохочущим городом», и доминирующим ощущением стала «тоска о воле» — так и был озаглавлен цикл стихотворений Белого, возвестивший о новых веяниях в его творчестве.[101] Миф о Москве, разомкнутой в вечность («Там я года твердил о Вечном») и сконденсировавшей «тайные» знаки, разрушается и оборачивается своей противоположностью — образом города-застенка с «душными камерами», «ржавыми решетками», «отравленной пылью», где дорогие Белому зори обезображены дымом фабричных труб:

Сквозь пыльные, желтые клубы
Бегу, распустивши свой зонт.
И дымом фабричные трубы
Плюют в огневой горизонт.[102]

«На улице» (1904)

Важнейшее место в «аргонавтическом» мифотворчестве уделялось «мистерии» человеческих отношений, в которой усматривался прообраз «мистерии» вселенской. Человеческие отношения становились во многом подобными художественным текстам: они имели свой сюжет, свою прагматику, свою систему стилистических дефиниций. «Заговорили сущности. Сдернута маска — повсюду удивленные, удивляющие, незамаскированные лица», — писал Белый в статье «О теургии».[103] Факты человеческого общения выступали при этом как сигналы о скрытых от обыденного

---

[98] 20 октября 1903 г. Брюсов отправил Белому в трех конвертах свои визитные карточки, адресованные «Борису Николаевичу Бугаеву для передачи Виндалаю Левуловичу Белорогу», ему же «для передачи Огыге Пеллевичу Кохтик-Ррогикову» и «для передачи Полю Ледоуковичу Фафивве» (ГБЛ, ф. 25, карт. 10, ед. хр. 9а).

[99] Брюсов В. Дневники, с. 134.

[100] Белый А. Почему я стал символистом..., л. 18 об.

[101] Альманах к-ва «Гриф». М., 1905, с. 9—19. — В 1906 г. Белый собирался назвать «Тоска по воле» сборник своих стихотворений, распределенных позднее по книгам «Пепел» и «Урна» (ЛН, т. 85. М., 1976, с. 392).

[102] Альманах к-ва «Гриф», с. 10.

[103] Нов. путь, 1903, № 9, с. 119.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

взора явлениях и событиях, воспринимались как опосредованное самовыражение «сущностей». Житейским взаимоотношениям уделялось одно из самых высоких мест в ценностной шкале «аргонавтов»; реализация их в желаемом смысле — диалог «сущностей», а не «масок» — оказывалась явлением исключительным и требовала непроизвольного «пути посвящения».

Эзотерический контакт осуществлялся помимо бытовых связей, иногда даже вопреки им. Уже в первом письме к Морозовой Андрей Белый, желая быть правильно понятым, подчеркивает, что его признания не имеют ничего общего с обычными мотивами человеческого поведения: «... из боязни, что Вы превратно поймете мою любовь, — я объявляю, *что совсем не люблю Вас*»; «Мне не надо Вас знать, как человека, потому что лучше я Вас узнал, как символ, и провозгласил великим прообразом...».[104] В другом письме к ней той же поры он неустанно повторяет: «Мне не нужно ни лично Вас знать, ни знать, как Вы ко мне относитесь. Мое блаженство в том, что *я* Вас считаю сестрой в духе».[105] Характерен поставленный здесь Белым акцент на личном местоимении: Белый не стремится узнать и понять так много значащего для него человека, он всматривается с упоением только в тот мифический ореол, которым сам же и наделяет объект своего преклонения; он даже готов признать условность, случайность своего выбора, но верит своему переживанию, поскольку в любом малом готов видеть отблеск великого. Как и в средневековом куртуазном ритуале, поклонение может носить конвенциональный характер, ибо все ценностные качества порождаются стремлением увидеть в конкретном явлении идеальный образ, все они привносимы извне, а не содержатся имплицитно в самом объекте поклонения. «Я не с небом, и я не с Вами, — разъясняет Белый Морозовой, — я с *собой*, с собой говорю: я зову себя, я влюблен в себя самого — вон там за гранью времен я зову самого себя, я зову Вас, я всех зову: „Пора, пора...“».[106] Не случайно Белый с радостью приемлет то, что «Душа Мира» для С. Соловьева угадывается во внучке Л. И. Поливанова, а для петербуржца А. Блока — в Л. Д. Менделеевой; ему важно сходство настроений, а не непосредственный адресат. Идеальный образ — посредник между феноменальным и ноуменальным мирами — теряет свои реальные очертания и уподобляется всей природе, говорит языком вселенских стихий. «Небо», «эфир», «лазурь», «вихрь снегов», «восторг метелей», «жемчужное облако», «заря» — письма Белого к Морозовой пестрят этими «бесплотными» определениями, символизирующими сущность ее, воспринятую как откровение.

Конкретный человек и миф о нем в сознании мифотворца могут даже и не пересекаться. Морозова в ипостаси «Души Мира» и «Идеи будущей философии» никак не совмещалась с Морозо-

[104] ГБЛ, ф. 171, карт. 24, ед. хр. 1а.
[105] Там же.
[106] ГБЛ, ф. 171, карт. 24, ед. хр. 1г.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вой — устроительницей лекций и собраний, которой Белый был представлен весной 1905 г.; Белый, вспоминает Морозова, «всегда подходил ко мне, и мы немного и отрывочно беседовали на самые общие темы. Я его пригласила к нам, и он заходил раза два или три и при этом никогда ни одним словом, ни одним жестом не давал понять, что он мне писал».[107] Последующие доверительные отношения, установившиеся между ними, если и были вдохновлены юношескими письмами Белого, то никак не служили их продолжением. Отношения с одним и тем же человеком вообще развиваются у Белого по двум руслам: в бытовой сфере они регулируются обычными житейскими обстоятельствами, мифотворческие же представления целиком находятся в пределах творимого мифа и порождаемой им жесткой системы стилистических средств и «художественных» приемов. Как правило, мифотворческие представления о человеке были для Белого первичными; лишь позднее они обрастали «жизненными», индивидуальными чертами, но при этом миф оставался высшим критерием оценки поведения человека в «повседневности». И много лет спустя после распада «аргонавтизма» Э. К. Метнер резонно заключал: «Я очень сильно сомневаюсь (относительно Бугаева), был ли я когда-либо действительно понят и любим и не является ли „старинный друг“, как меня называет Андрей Белый, просто одним из персонажей „Симфонии“, а я сам, живая личность, — просто моделью ...».[108]

Зачастую было непросто совмещать миф о человеке с его жизненным обликом и поведением, неизбежное «обытовление» мифа, узнавание не вписывающихся в его систему незнакомых «человеческих» черт оказывалось драматическим процессом. Личной встрече Андрея Белого и Блока предшествовали предварительное знакомство с творчеством друг друга и год интенсивной переписки по важнейшим мировоззренческим вопросам — об искусстве и теургии, о путях искания «Лучезарной Подруги» и возникающих при этом опасностях и «угрозах» и т. д.; было обнаружено разительное сходство в жизненных идеалах и творческих принципах. Однако долгожданная первая встреча в январе 1904 г. не дала ожидаемого результата, оба поэта испытали неловкость: «было трудно сразу взять настоящий тон по отношению друг к другу»; «не знали, что друг с другом делать, о чем говорить: о погоде не стоит, а о Прекрасной Даме невозможно».[109] Эти слова Белого выразительно обрисовывают ту типичную для «аргонавтического» мифотворчества ситуацию, когда из-за знакомого «текста» о человеке выступал незнакомый реальный человек и приходилось искать между ними двумя точки соприкосновения. В от-

---

[107] Морозова М. К. Андрей Белый, л. 3 об.

[108] ГБЛ, ф. 109 (письмо к Вяч. Иванову от 12 (25) декабря 1912 г.).

[109] Белый А. Воспоминания о Блоке. — Эпопея, № 1. Москва—Берлин, 1922, с. 42, 45.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ношениях Блока и Белого этот желаемый синтез «текста» и «быта» был достигнут, но опять-таки в специфической форме «особого непроизвольного эзотеризма, не могущего быть понятым „непосвященными“».[110] Они приобрели характер своеобразной «трапезы душ» и вызвали к жизни особый жаргон, за которым угадывались волновавшие обоих настроения. При этом закономерно, что самым удобным и говорящим языком в общении Блока и Белого оказалось молчание: «Я садился на диван, опершись рукою на край стола. А. А. садился в кресло перед столом, а выходившая к нам Л. Д. очень часто забиралась с ногами на кресло около окна, и начинались наши молчаливые многочасовые сидения, где разговора-то, собственно, не было, где он был лишь случайными гребешками пены какого-то непрерывного душевного журчания струй, а если и был разговор, то вел его главным образом я, а А. А. и Л. Д. были ландшафтом перерезавших их ручей слов».[111]

Сюжет, выстраивающийся из отношений Андрея Белого и Нины Петровской, демонстрирует, наоборот, распад мифа, не выдержавшего испытания «жизнью». Петровская, сблизившаяся в 1903 г. с кружком «аргонавтов» и с особенным вниманием относившаяся к Андрею Белому, пробудила в нем надежды на конкретное осуществление «мистериальной» любви. «Верю, мы связаны для Вечности», — признавался Белый Петровской в своих упованиях.[112] Однако Петровская оказалась строптивой ученицей на «пути посвящения»: она хотела видеть в своей любви не только символ высших начал, но и нечто самоценное, и противилась «мистериальному» ригоризму Белого, защищая свое право на цельное земное чувство. «Во мне звучат „фальшивые ноты с точки зрения религиозной любви“? — писала Петровская в ответ на укоризненное письмо Белого. — <...> Я знаю ее одну *святую и безгрешную* всегда, даже в ее яркой земной красоте. <...> Ты же разрываешь, нарушаешь, делишь вместо того, чтобы принять ее святую полноту».[113] Белый при этом отнюдь не был фанатическим противником «земного» общения с женщиной, но оно казалось ему тогда естественным лишь в аспекте «быта»; когда же дело шло об осуществлении мифа, то эманация «высокого», «сверхчувственного» начала в «низкую» сферу «плотских» ощущений представлялась кощунственной и недопустимой. Развитие отношений с Петровской в направлении от надежд на «небесную любовь» к «роману» Белый воспринял как трагическое «падение»: «мистерию» уничтожил «быт», исключительное свелось к тривиальному, символическое и провиденциальное — к од-

---

[110] Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, с. 56.

[111] Там же, с. 103—104. — «Л. Д.» — Любовь Дмитриевна Блок.

[112] ГБЛ, ф. 25, карт. 30, ед. хр. 13.

[113] ГБЛ, ф. 25, карт. 21, ед. хр. 17.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

номерному, однозначному. Поскольку «аргонавтизм» отличало повсеместное стремление «в обыденном действии показать необыденность значения его»,[114] то крах отношений с Петровской в свою очередь обозначил события сверхиндивидуального значения, явившись симптомом дискредитации глобального «аргонавтического» мифа.

Эпизод с Петровской знаменовал не только поражение «аргонавтизма», но и поражение Белого-«проповедника». К подобной миссии обязывал миф о Белом — протагонисте «аргонавтического» хора, созданный современниками о нем и им о самом себе. Если переживания Блока в те же годы подчеркнуто индивидуалистичны, то Андрей Белый, при всем сходстве его настроений с блоковскими, был еще и одержим стремлением сделать свои откровения достоянием многих, пусть даже эти многие не выходят за пределы эзотерического кружка.

Проповедуя скорый конец,
я предстал, словно новый Христос,
возложивши терновый венец,
разукрашенный пламенем роз, —

писал Белый в стихотворении «Вечный зов» (1903),[115] живописуя далее и участь новоявленного пророка — «смирительный дом» и «сумасшедший колпак». Чувство избранности и убеждение в своем праве возвещать о «несказанном» было устойчивым у молодого Белого и подкреплялось готовностью многих внимать его прорицаниям. «Безусый студент Белый мессионировал, а мы *все* аплодировали», — так впоследствии характеризовал «аргонавтическую» ситуацию разочаровавшийся в Белом Эллис.[116] Даже те, кто не были добровольными учениками Белого, говорили о его гениальности, об уникальности его жизнетворческого кредо, немало способствуя тем самым мифизации его личности. «У Вас есть такие прозрения, богоощущения, которых нет ни у кого из нас», — объявлял Белому Д. С. Мережковский.[117] А. А. Кублицкая-Пиоттух уподобляла себя после общения с Белым самарянке, просветленной Иисусом: «Если Вы будете иногда писать мне, я смогу опять взять сосуд алавастровый и сесть при дороге»;[118] другое письмо она подписывала: «Сидящая при дороге с алавастровым сосудом».[119] Миф о «богоизбранности» Белого ревностно пропагандировал Эллис — в тех тонах, которые красочно продемонстрированы в его стихотворении «Андрею Белому»:

---

[114] Бугаев Б. Формы искусства. — Мир искусства, 1902, № 12, с. 360.
[115] Белый А. Золото в лазури, с. 18.
[116] ГБЛ, ф. 167, карт. 8, ед. хр. 28 (письмо к Э. К. Метнеру, написанное 3 февраля 1914 г.).
[117] ГБЛ, ф. 25, карт. 19, ед. хр. 9 (письмо от 30 сентября 1904 г.).
[118] ГБЛ, ф. 25, карт. 18, ед. хр. 5 (письмо к Белому от 31 июля 1905 г.).
[119] Там же.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Да, ты не знал любви, но, полный умиленья,
Не сладостной мечты ты жаждал, но виденья,
И радостно порой на жизненном пути
Ты жаждал не в слезах, но в звуках изойти,
И много ты страдал, от грезы пробужден,
И мыслью ко кресту не раз был пригвожден;
Но в *купол вечности* вперяя взор лучистый,
Ты горних ангелов внимал напев сребристый,
В полете горлинок и в шуме сизых крыл
Ты очертания иной страны ловил,
В напевах слышал ты в сердечном замиранье
И шепот райских струн и райских струй журчанье,
Ты видел перламутр на райских небесах
И бога светлый лик, встающий на водах.[120]

Зерно становящегося мифа содержалось уже в самом псевдониме «Андрей Белый». Белый цвет воплощал для писателя абсолютную полноту бытия и тем самым наиболее адекватно отражал ноуменальную сущность мира. «Наш мистический опыт этого времени, — вспоминал Белый о себе и С. Соловьеве в 1900 г., — узнание апокалиптических переживаний в связи с „*белым*“ цветом; смеясь, мы говорили друг другу, что мы исследуем „*белые начала*“ жизни; в них — веяние наступающей великой эры пришествия Софии Премудрости и Духа Утешителя».[121] Мистическая семантика белого цвета упорно муссируется и в «симфониях». Выбор псевдонима, таким образом, — прежде всего утверждение причастности свершающемуся «преображению» и помазания на жизнетворческий подвиг. Псевдоним как нельзя лучше соответствовал представлениям о писателе-теурге и неоднократно обыгрывался в различных интерпретациях мифа о Белом. В непосредственной связи с этим находится и восприятие современниками внешнего облика Белого. Многим он казался вестником иных миров, постоянно подмечалось его «ангелоподобие» и «светоносность».

Миф о Белом в середине 1900-х годов был живым и развивающимся. Его активное бытие в околосимволистских кругах убедительно подтвердил Брюсов, когда в своем романе «Огненный ангел» дал в образе графа Генриха слепок с личности Андрея Белого, воссоздав в исторической драпировке не только основные черты «аргонавтического» мифа (некоего тайного мистического общества), но и самый феномен Белого, вплоть до «гипнотических» черт внешнего облика. Распад «аргонавтизма» вел к развеиванию мечтаний и иллюзий; соответственно и миф о Белом либо разрушался (симптоматична характеристика Белого, данная К. Д. Бальмонтом в 1908 г.: «Был светлоглазый красивый поэт, деликатнейший, стал же „неистово шумящий на помосте“ крикливый журналист»[122]), либо модифицировался на самые различ-

[120] ГБЛ, ф. 25, карт. 25, ед. хр. 31.
[121] Белый А. Материал к биографии (интимный)..., л. 16.
[122] ГБЛ, ф. 386, карт. 76, ед. хр. 1 (письмо к В. Я. Брюсову от 11 декабря 1908 г.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ные лады. Сам Белый уже в 1904 г. считал себя «самозванцем-пророком», последующие годы — вопреки брюсовскому предостережению: «Нет, Вам нельзя быть литератором» [123] — отмечены все более последовательным и осознанным вхождением в собственно литературный процесс. Максималистские устремления быть «более чем писателем» на время замещаются писательской, и только писательской, работой; от порываний в «аргонавтические» запредельные сферы Белый уходит в трагическую стихию реальной жизни. Впрочем, при всех зигзагах творческой эволюции Андрей Белый останется целостной личностью, и «аргонавтизм» на долгие годы сохранит свое значение истока всех его творческих потенций, давая о себе знать и в годы спада мифотворческих настроений, и в особенности в годы их воскрешения, при новом переживании задач духовного преобразования мира — в эпоху «второй зари» 1909—1911 гг., на пути антропософского «ученичества» и, наконец, в годы революционных потрясений.

[123] ЛН, т. 85, с. 362 (письмо к Белому, написанное после 1 августа 1903 г.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Г. А. Левинтон

ЗАМЕТКИ О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ БЛОКА

Проблема фольклоризма Блока была предметом специального исследования,[1] и в связи с ней уже накоплен ряд частных наблюдений (особенно на материале «Двенадцати»[2]). Эта проблема естественно соотносится с фольклористическими занятиями Блока в процессе работы над статьей «Поэзия заговоров и заклинаний». Книги, на которые ссылается Блок в этой статье, должны рассматриваться как первоочередной источник фольклорных реминисценций в его поэзии, причем обращение в поисках таких источников к заговорам (и посвященным им исследованиям) оправдано, между прочим, и утверждением Блока в указанной статье: «... *заговоры*, а с ними и *вся область народной магии и обрядности*, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое *обеспечивает и книжную „бумажную" поэзию — вплоть до наших дней*».[3] Интересно, что почти парафразом этих слов звучит известная характеристика, данная Блоку Мандельштамом, подчеркивающая не только фольклоризм и мифологизм в стихах Блока, но и их своеобразную мифологизирующую роль для последующей поэтической традиции: «Стихи Блока дают последнее убежище младшему в европейской семье сказанию-мифу. Но вершина исторической поэтики Блока, торжество европейского мифа <...> это „Шаги

[1] См.: Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор. — В кн.: Русский фольклор, кн. 3. М.—Л., 1958.

[2] Наиболее интересна последняя по времени работа: Гаспаров Б. М., Лотман Ю. М. Игровые моменты в поэме «Двенадцать». — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975; см. также: Taranovsky K. Certain Aspects of Blok's Symbolism. — In: Studies of Slavic Linguistics and Poetics in Honour of Boris O. Unbegaun. New York—London, 1968.

[3] Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 37 (далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: первая цифра обозначает том, вторая — страницу; курсивы, за исключением особо оговоренных случаев, принадлежат автору статьи).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Командора". Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы...».[4]

Обращение к фольклористическим исследованиям как к источникам оправдано также и некоторыми общими соображениями (изложенными нами в другом месте) [5] о характере литературного фольклоризма — его ориентации на традицию фольклоризма же и фольклористики, а не собственно фольклора; хотя возможен и другой тип соотношений литературного текста с фольклором, определяемый не сознательным намерением автора, а самим текстом, языком и т. п. (такие определения, как «память жанра», «память языка», «архетип», достаточно ясно показывают, о чем идет речь); этот тип отчасти рассматривается в последнем разделе статьи, предыдущие же разделы в основном посвящены тем случаям, когда можно с известной долей уверенности указать определенный источник блоковского текста.

1

Темный морок цыганских песен

К одной из книг, использованных в работе над статьей о заговорах, мы возводим сочетание, употребленное Блоком при формулировке «романтической» триады «любовь—поэзия—космос»:

> ...твоих поцелуев бред,
> *Темный морок цыганских песен*,
> Торопливый полет комет! (3, 163)

В «Сказаниях русского народа» И. П. Сахарова (книге, названной в тексте блоковской статьи, — 5, 37) читаем: «*Обморочить*, слово, столь часто повторяемое в русских избах, выражает собою полное могущество чернокнижника <...> обморочанье есть обман[6] <...> так точно *цыгане* успевают уверять поселянок, что в их коробах <...> завелись мыши. В таком случае, избавляя от мышей, они избавляют их от денег и вещей. И это значит тоже — *обморочить*. В народном рассказе сохранилось еще выражение, составленное из этого слова <...> „что ты меня морочишь?"».[7]

---

[4] Мандельштам О. А. Блок. — Россия, 1922, № 1, авг., с. 28. — При частичной перепечатке статьи в формуле «сказанию-мифу» выпало второе слово (см.: Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 60).

[5] Левинтон Г. А. Замечания к проблеме «литература и фольклор». — Тр. по знаковым системам, т. 7. Тарту, 1975 (Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 365).

[6] Ср. у Блока: «Сахаров излагал заговоры отчасти с нравоучительной целью — чтобы остеречь от *обмана*» (5, 37).

[7] Цит. по наиболее доступному в начале века переизданию: Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. Русское народное чернокнижие. СПб., 1885, с. 4—5 (здесь и далее во всех цитатах (кроме блоковских, — о них см. в сноске 3) курсивы принадлежат автору статьи). — Интересно отметить, что к этой книге восходят и некоторые тексты

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Отчасти сходное определение находим у А. Н. Афанасьева (также один из источников статьи о заговорах): «Сравним слова морок (мрак) — облако, туман, морочать — становиться пасмурным, и морочить, отводить глаза — заставлять видеть то, чего нет на самом деле, морока — призрак, марить — струиться парам над землею в знойное время, марево — летний туман и мираж в степях (ср. ниже о словах *туман* и *степь*, — *Г. Л.*), марё — туман, тьма и *мара́* — призрак. Искусство „морочить", „отводить" глаза приписывается поверьями колдунам и ведьмам, как властителям туч и облаков».[8] Эти определения показывают правомочность соотнесения слова *морок* с космической темой последующего стиха. Интересно учесть и дальнейшую традицию, параллельную Блоку и отчасти, возможно, восходящую к нему. Ср. прежде всего у Вяч. Иванова: «Парус *мрел* далеко» [9] и особенно сочетание «Над городом-*мороком*»,[10] показательное в свете обычной для петербургской традиции темы «*миража* Петербурга».[11] Ср. еще: «*Обманчива* явлений череда: Где *морок*, где существенность, о боже? И явь и греза — не одно ль и то же?».[12] Из послеблоковской традиции укажем стихи З. Гиппиус: «Все это *мара* ночи южной» [13] и Цветаевой: «Как прозорливица — Самуила *Выморочу* — и вернусь одна».[14] В последнем примере существенна не только связь с колдовством (подробнее рассматриваемая применительно к стихам Блока ниже), но и дальнейшее обыгрывание слова (уже в связи с термином *выморочный*).

То, что источником анализируемого стиха Блока является фольклористическая работа Сахарова, интересно в нескольких отношениях. Во-первых, здесь мы находим лишнее подтверждение уже отмечавшегося тождества «цыганского» и «русского, фольклорного» у Блока (известное и у Ап. Григорьева и др.).[15] Во-вторых, контекст «чернокнижия», «колдовства» в этом «определении поэзии» также оказывается важным. Эта тема может связываться как с определенными концепциями происхождения

В. Хлебникова, которому ее указал Р. О. Якобсон (см. об этом: Харджиев Н. Новое о Велемире Хлебникове. — Russian Literature, 1975, N 9, p. 16).

[8] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. СПб., 1865, с. 549—550.

[9] Иванов Вяч. Прозрачность. М., 1904, с. 48.

[10] Иванов Вяч. Cor ardens, ч. 1. М., 1911, с. 49.

[11] Само это сочетание взято из «Египетской марки» Мандельштама, но для традиции в целом можно сослаться и на Достоевского, и на Андрея Белого.

[12] Иванов Вяч. Зимние сонеты, XII. — In: Oxford Slavonic Papers, 1954, vol. 5, p. 70. — Ср. в другом цикле (De profundis amavi, 1): «О сновиденье жизни, долгий *морок*, К чему ты *примечталось*? ‹...› *Расточися*, ворог!» (Ibid., p. 71).

[13] Гиппиус З. Н. Лягушка. — Совр. зап., 1927, № 31, с. 244.

[14] Цветаева М. Избр. произв. М.—Л., 1965, с. 228.

[15] См.: Лотман Ю. М., Минц З. Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока. — В кн.: Блоковский сборник, вып. 1. Тарту, 1964.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

поэзии (ср. в той же статье Блока ссылки на А. Н. Веселовского — отметим и каламбур, основанный на названии работы Веселовского, в цитированных выше словах Мандельштама «историческая поэтика Блока»), так и с характерным отождествлением (в статье «О современном состоянии русского символизма») голубого цветка европейской романтической поэзии с цветком папоротника в Иванову ночь (5, 427 — тема колдовства с явной фольклорной коннотацией, хотя прямым источником для Блока был, вероятнее всего, Гоголь). Связь статьи «О современном состоянии русского символизма» со статьей о заговорах прослеживается, между прочим, и еще на одном примере: «В этот миг <...> в глухую ночь <...> раскрывается *как ночной цветок* <...> странное явление <...> *слово и дело* становятся неразличимы и тождественны...» («Поэзия заговоров и заклинаний» — 5, 47); «... символист <...> обладатель тайного *знания*, за которым стоит тайное *действие*...» («О современном состоянии русского символизма» — 5, 427, непосредственно перед словами о голубом цветке). Показательно и использование тем статьи о заговорах в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (5, 90—91).

Слово *морок* в анализируемой строке означает одновременно «тьму» [16] (что соотносимо с космической темой «полета комет» в следующем стихе) и «обман», «колдовство» (подобно тому, как у Афанасьева искусство «обморочанья» связывается с властью над стихийными силами). Сочетание этих двух значений с «цыганскими песнями» само по себе подразумевает любовную тему, заключенную в предыдущем стихе («... твоих поцелуев бред...»). Это соображение подтверждается такими текстами Блока, в которых лексика, близкая к составу разбираемого стиха, возникает в связи с темой колдовства вообще и любви как волшебства в частности: например, название цикла «*Заклятие* огнем и *мраком*»; такие стихи, как «И *чары темные* творила» (2, 410 — ср. *темный морок*) или — в первоначальном варианте того же стихотворения (отметим его название «Колдунья») — «В твой *черный, ведовской* предел» (2, 117) и — особенно — «Дай мне пахучих, душных *зелий* И ядом сладким *заморочь*» (2, 117; сочетание *сладкий яд* повторяется и в «Песне Судьбы» с отчетливой фольклорной ориентацией некоторых ее сцен: «Ты отравила *сладким ядом* сердце» — 4, 9).

Возникающая таким образом связь: «любовь—поэзия—волшебство», как кажется, соотносится с одной из заметок в записной книжке Блока, хотя ее непосредственный повод связан только с первым членом этого ряда: «С *тем* связаны слова „волшебный“, „дивный“ — все те, которые неприлично произнести русскому дворянину, но которые приятно припоминать в одино-

[16] Имеется в виду этимологическая связь *морок—мрак*, подчеркнутая сочетанием «*темный* морок».

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

честве и иногда употреблять в стихах — тайком».[17] Можно думать, что здесь имеет место нечто подобное тому явлению, которое Р. Д. Тименчик назвал «автометаописанием».[18] Прозаическая заметка «описывает» то, что происходит в семантической структуре стиха: анализируемый стих в сущности и есть употребление «тайком» слова «волшебный».

2

А Непрядва убралась туманом, Что княжна фатой

Тема *мрака*, *тумана*, *хмары* (тучи) играла значительную роль в построениях мифологической школы с ее специальной ориентацией на метеорологическую и космическую мифологию. Приведем слова А. А. Потебни, существенные для дальнейшего рассуждения: «Невеста по полю идет *хмарою*, а в хату входит зарею»;[19] ср. с этим упоминание *хмары* у Блока (5, 58). Важен также и приводимый Блоком фрагмент заговора и комментарий к нему, сопоставимый с приводившимися выше словами Афанасьева: «„Оболокусь я оболоком <...>“, — говорит заклинатель; и вот он — уже маг, плывущий в облаке...» (5, 48). Такая же квазиэтимологическая игра, как в заговоре, встречается в «На поле Куликовом»: «Взошла и расточилась *мгла*, И, словно *облаком* суровым, Грядущий день *заволокла*» (3, 252), где иной префикс только подчеркивает тождество корней, о котором специально писал Афанасьев: «Облако <...> от глагола об-волочить»;[20] между прочим, сходная игра встречается и у Мандельштама: «на-волочки облаков».[21] У Блока в том же цикле находим: «...*тучей черной* Двинулась орда...» (3, 251); «Идут, идут испуганные *тучи*...» (3, 249); «И даже *мглы* — ночной и зарубежной...» (3, 249).

Все эти данные, говорящие об известной ориентации Блока на мифологическую школу, делают особенно любопытным еще один фольклорный подтекст Блока. Стихи «А Непрядва убралась туманом, Что княжна фатой» (3, 251) безусловно соотносятся с известным у фольклористов мифологической школы отождествлением фаты и утреннего тумана. Во избежание обилия цитат сошлемся на одну из немногих попыток историографии русской свадьбы: «В понимании мифологов покрывало, накинутое на невесту, объяснялось как отражение брака неба и земли,

---

[17] Блок А. А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 149 (курсив Блока).

[18] Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой. — Russian Literature, 1976, N 13.

[19] Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. М., 1865, с. 204.

[20] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 542.

[21] Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973, с. 165.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

покрывало уподоблялось туману, облегавшему весной землю, которая готовилась к браку с небом, причем красный цвет символизировал алую предрассветную зарю».[22]

Чтобы понять роль такого подтекста, необходимо рассматривать этот случай в контексте многочисленных реминисценций брачных и свадебных мотивов у Блока. Таковы прежде всего евангельские эпиграфы «Имеющий невесту есть жених» (Иоанн, 3, 29—31; 1, 204, ср. 7, 44) и «И дух и Невеста говорят: прииди» (Апокалипсис, 20, 17; 1, 170, ср. 7, 50; ср. и другой апокалиптический эпиграф (2, 1—2), также со словом «νύμφη» («невеста») — 1, 503), а кроме того, ссылка на притчу о брачном госте в «Ночной фиалке»: «Оттого, что на праздник вечерний Я не в брачной одежде пришел» (2, 29).

Связь брака с рекой — общеизвестная в фольклоре (тема переправы, реки, разделяющей невесту и жениха, и т. п.) [23] — встречается у Блока и в других текстах: «*Она* без мысли и без речи *На том* смеется *берегу*» (1, 204, ср. в том же стихотворении: «Жених сойдет из алтаря» — и словосочетание «брачная заря», сопоставимое с указанным воззрением мифологов). Здесь особенно показательно слово *берег* — постоянный локус свадебных песен; формула «на том берегу» (необязательно в значении «на противоположном») характерна для их зачинов. Эту же тему находим в «На поле Куликовом»: «Опять за туманной рекою Ты кличешь меня издали» (2, 251) — и в «Песне Судьбы»: «...привиделся ты мне на том берегу» (4, 144), вплоть до «Незнакомки»: «И очи синие, бездонные Цветут на дальнем берегу» (2, 185). Учитывая роль открывания ворот в свадьбе, отметим: «Открывались красные ворота На другом, на другом берегу» (1, 485). Связь *реки* и *невесты* видна в стихе: «*Там река* ломает лед, *Там* меня *невеста* ждет» (3, 279), с типичным свадебным мотивом *весны*; многими исследователями отмечалось приурочение свадеб к весенним праздникам, нашедшее отражение и у Блока: «Вот погоди *до Красной горки,* Тогда с ней повенчаюсь я» (2, 332). Интересна в этой связи строка в «Пасхе» Кузмина: «Будут трепетны и зорки Бегать пары по росе И на Красной, Красной горке Обвенчаются, как все»,[24] где «как все», возможно, относится не только к предопределенности свадьбы при традиционном образе жизни, но и является индексом цитаты — отсылкой к указанному блоковскому стиху, тем более что этим стихам у Кузмина предшествует: «Слаще нам постом унылым *Сладкий яд* осенних зорь» (там же), восходящее к цитированному выше блоковскому стиху «И *ядом сладким* заморочь».

---

[22] Петров Е. П. Две главы из книги «Свадебные обряды в Сибири в XIX в.». — Учен. зап. Омского пед. ин-та. Филол. сер., 1941, вып. 1, с. 56.

[23] Потебня А. А. Переправа через воду как представление брака. — Древности. Археологический вестник, 1868, т. 1, ноябрь—дек.

[24] Кузмин М. Эхо. Пб., 1921, с. 26.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Особенно многочисленны брачные мотивы в «Песне Судьбы»: «...гадала на святках, — не увижу ли в зеркале жениха?» (4, 139; ср. во второй редакции: «Ты *нагадался* мне» — 4, 450), «Бросаю тебе мою алую ленту!» (4, 145) и «Ты бросила мне алую ленту с обрыва» (4, 150, ср. выше тему *берега* и тему *обрыва* в первом стихотворении «На поле Куликовом» — 3, 249), причем следует помнить, что *алая лента* часто в свадебных песнях реализует мотив *кра́соты*, или *воли*, — предметного воплощения девичества; ср., с одной стороны, словоупотребление: «...*воли* не даю *красоте* своей...» (4, 145),[25] а с другой, — смешение нескольких брачных мотивов: «...распускает алый пояс и кланяется Герману в ноги», «...я невеста!» (4, 150). Если распускание пояса — известный брачный мотив, то поклон в этом контексте может восприниматься как отсылка к соответствующему элементу свадебного обряда. Отметим, кроме того, во второй редакции: «...белые, брачные одежды...» (4, 450—451), а также *венчальную свечу*, которую ставит Елена; с этими мотивами сопоставим заговор, цитируемый в «Поэзии заговоров и заклинаний»: «...взяла чашу брачную, вынула *свечу* обручальную, достала плат *венчальный*...» (5, 60). Не случайно и появление *жениха* и *невесты* в черновике «Вербочек» (2, 404); ср.: «В свадебных песнях с наклоненной вербою сравнивается обвенчанная новобрачная, а с расколотою вербою — перебравшаяся из родительского дома в дом мужа»[26] (заметим, что и основа *дом* в наречной форме (*домой*) встречается в «Вербочках»; см. также выше о приурочении свадьбы к весне).

В разбираемом стихе о Непрядве едва ли не каждый элемент имеет «фольклористическую» мотивацию. *Княжна* здесь, разумеется, не титул, а модификация свадебного наименования невесты *княгиня* (в былинах — *княжна*), что подтверждается монологом Германа, представляющим собой прозаический пересказ этого стихотворения, где интересующий нас стих повторен почти дословно, но с проясняющей его значение заменой: «...и Непрядва убралась туманом, как *невеста* фатой» (4, 149). При этом важен и контекст — ремарка, в которой с *криком лебедя* (упоминаемом и в стихотворении, и в его пересказе) сравнивается голос Фаины: «Лебедь кричит <...> Наполняя воздух страстным звоном голоса, вторит ему Фаина» (4, 149). Сравнение лебедя (лебедушки) и невесты (ср. в той же сцене реплику Фаины: «...я невеста!» — 4, 150) обычно для свадебной песни. Особенно интересна сама реплика Фаины, следующая за этой ремаркой: «Приди ко мне! <...> Князь! Друг! Жених!» (4, 149), где (помимо свадебного значения слова *друг*) слово *князь* выступает как название жениха, что за-

[25] Поскольку *воля* — синоним *кра́соты*, то здесь можно видеть своеобразный каламбур: *кра́сота — красота́*.

[26] Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества. — В кн.: Костомаров Н. И. Собр. соч., т. 21. СПб., 1905, с. 581 (другие примеры связи вербы с браком см. там же, с. 579 и след.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ставляет думать о проявлении свадебной темы и в других употреблениях этого слова в «На поле Куликовом» и в «Песне Судьбы», т. е. *князь* в этих текстах не только Игорь (и тем более — не только Дмитрий Донской), но *и князь* свадебных песен. Это можно увидеть и в других стихотворениях Блока: «Мой любимый, мой князь, мой жених» (1, 315); здесь же — набор других свадебных мотивов: «Павиликой средь нив золотых *Завилась* я *на том берегу*» (1, 315; нужно учесть, что основа глагола *вить* играет значительную роль в свадебной лексике), «Ты *сомнешь* меня в полном *цвету* Белогрудым усталым *конем*», «Жду тебя, моего жениха, Всё невеста — и вечно жена» (1, 315); в примыкающем по времени стихотворении: «*К*нязь мой, милый, ты» (1, 533; ср. там же: «думушка моя» — обычное название жениха в девичных песнях). Ср. еще: «И, статная, скажет: „Здравствуй, князь“» (3, 247); «Черный уголь — здесь *царь* и *жених*» (3, 269). В статье о заговорах Блок цитирует формулу «князь молодой, рог золотой» (месяц) (5, 54); в связи с рассматривающейся далее темой брака — смерти интересно, что месяц в этом заговоре посещает «тот свет». Знаменательно и употребление в этих контекстах слова *друг* (в словах Фаины или в стихе «Я — не муж, не жених твой, не друг!» — 3, 32), притом, что в свадебной лексике это слово играет особую роль, а родственные ему слова могут обозначать одного из супругов или сам брак.[27] Сходное сочетание обнаруживаем у Кузмина: «Пришел издалека жених и друг».[28]

Само сравнение Непрядвы с невестой может быть связано с явлением, описанным Потебней (и — вполне вероятно — с самим этим описанием): «Как *вода*, очень обыкновенный символ *жены*, *невесты*, есть в настоящее время не более как *неясное сравнение*, но предполагает существование мифов о воде-невесте, действительное представление *воды невестою и женою*, так <...> сравнение девицы-невесты с тучею основано на том же мифе о браке тучи».[29] Связь блоковского текста с этими словами Потебни кажется более достоверной, если учесть упомянутый выше мотив *туч* в «На поле Куликовом»; отметим и особую роль слова *жена* в этом цикле.

К свадебной песне восходит и уже упоминавшийся мотив *лебедей* («За Непрядвой лебеди кричали...», «В криках *лебедей*» — 3, 250, 251); особенно показателен стих: «И плеск и *трубы лебедей*» (3, 253; ср. в «Песне Судьбы»: «...*лебедь* <...> кричит *труб-*

---

[27] См. об этом и некоторых других из рассматриваемых здесь слов: Левинтон Г. А. К описанию, интерпретации и реконструкции славянского текста со специализированной прагматикой. Автореф. канд. дис. М., 1975, с. 14—15. — К словам *думушка моя* ср., может быть, в «Слове о полку Игореве»: «Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни *думою сдумати*» (цит. по изданию, воспроизводящему московское издание 1800 г.: Героическая песнь о походе на половцев удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича... Пг., 1919, с. 20).

[28] Кузмин М. Сети. Изд. 3-е. Петербург—Берлин, 1923, с. 113.

[29] Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий, с. 203.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ным голосом...» — 4, 149; «*Лебедь* кричит, *труба* взывает» — 4, 150), так как *труба* часто появляется в зачине свадебных песен. В упоминавшейся ремарке совмещаются мотивы *лебедя* и *трубы* и при этом появляется метафора «лебедь — невеста» (причем все это идет непосредственно после цитировавшихся слов, вводящих свадебную символику: «Фаина <...> распускает алый пояс и кланяется Германну в ноги»): «...задыхаясь и трепеща, как земля перед солнцем, *лебяжьим трубным* голосом кричит Фаина» (4, 150). Сравнение «как земля перед солнцем», по-видимому, восходит к построениям мифологов о свадьбе как отражении брака земли и неба.

У Блока появляется и такая тема, как сопоставление брака с битвой, с которым отчасти связана двузначность слова *князь* (в частности, отметим эпиграф из Овидия «Militat omnis amans» — 1, 480[30]). При выяснении истоков этой темы нужно, конечно, учесть и метафорическое сопоставление боя со свадебным пиром в «Слове о полку Игореве»,[31] на которое вообще ориентирован цикл «На поле Куликовом». Вероятно, к «Слову о полку Игореве» восходит и мотив *лебедей*, и стих «Орлий клекот над татарским станом Угрожал бедой» (3, 251), рифмующий с анализируемым стихом: в «Слове» рядом встречаются слова «рци, лебеди роспущени» и «орли клекотомъ на кости звѣри зовутъ».[32]

Видимо, неоднозначен и мотив *тумана* в разбираемом стихе. Следует учитывать не только свадебное его значение, но (особенно имея в виду соседство слов «угрожал бедой») и то, о котором пишет Н. И. Костомаров: «Туман, подобно тучам, есть образ неизвестного, угрожающего. Из тумана выступает молодец на бой <...>. В казачьих песнях туман сопровождает разные ситуации, когда предполагается неизвестность, опасность <...> в песнях о поединке между двумя казаками <...> оба выезжают на битву друг против друга из тумана».[33] С последними словами Костомарова, возможно, следует сопоставить стих «Мы *сам-друг* над степью в полночь стали...» (3, 250), учитывая, что, по Костомарову, «степь часто бывала местом битвы».[34] Интересно отметить и слова, как будто связывающие тему этого раздела с темой предыдущего: «*Туман*, *как мрак*, значит, как известно, печаль».[35]

---

[30] Наиболее подробный обзор ранних примеров этой темы (в греческой и латинской лирике) см.: Newman J. K. Militia amoris and the Roman Elegists. — Latomus, 1975, t. 34, fasc. 1.

[31] О других отражениях этого мотива в поэзии XX в. см.: Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. — ТОДРЛ, т. 26. Л., 1971, с. 44—45.

[32] Героическая песнь о походе на половцев..., с. 19.

[33] Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества, с. 468—469.

[34] Там же, с. 489.

[35] Там же.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Интересно соположение слов этого круга со словом *князь*, например в стихе «С полуночи тучей возносилась Княжеская рать» (3, 251) (где слово *князь* выступает только в военном значении и его соположение со словом *туча* мотивируется кругом представлений, описанным Костомаровым, по тем не менее соположение этих слов кажется нам существенным, так как и *туман*, и *туча*, и *князь* одинаково входят в ряд как военных, так и свадебных мотивов). Отметим, что в соседних стихах появляется тема причитания — также ритуальная: «И вдали, вдали о стремя билась, *Голосила* мать» (3, 251). Рассмотренные мотивы объединяются в стихотворении «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»: «Соколов, *лебедей* в *степь* распустила ты — Кинулась из *степи черная мгла*...» (3, 259); с началом этого стихотворения ср.: «О Русь моя! *Жена* моя!» (3, 249) и «... *невеста*, Россия...» (последнее — рядом с цитировавшимся уже сочетанием «царь и жених» и в контексте прямых отсылок к «Слову о полку Игореве»: «Иль опять это — стан половецкий <...> Нет, не видно там Княжьего стяга, Не шеломами черпают Дон..» — 3, 269). Специально о *тучах* у Костомарова сказано: «Образ выхождения туч сопоставляется с войском <...> с черною тучей сравнивается турецкое войско <...> туча, выступающая по небу, — образ грядущей беды».[36] Таким образом, этот круг мотивов появляется последовательно и в свадебном, и в военном контексте, чем в свою очередь как бы реализуется на другом уровне метафора «брак — битва».

Наконец, с названными мотивами связывается и мотив *снега*: «Не только снежный покров земли, сближенный с покровом невесты, представляется тканью, но также и дым, туман, облако <...> отсюда выводим отношение богини, покровительствующей браку и покрывающей невесту рубочком и землю снегом, к туче <...> Покров — покровительница браков, потому что была богиня, покрывающая девицу брачной фатой».[37] Блок и сам пишет в статье о заговорах: «Девица приговаривает себе жениха в церкви, на праздник Покрова: „Мати пресвятая богородица, покрой землю снежком, а меня женишком“» (5, 56). Интересно сопоставить с этим стихи: «А берег[38] опустелой гавани Уж первый легкий снег занес... В самом чистом, в самом нежном саване Сладко ли спать тебе, матрос?» (3, 19); стихи эти отличаются интересной игрой: слово *нежный* с обеих сторон окружено словами, начинающимися на *с*, что, как бы суммируясь, имплицирует слово *снежный*.

---

[36] Там же, с. 465—466.

[37] Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий, с. 81—82.

[38] См. об этом слове выше.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

3

«За гробом»

Последний приведенный в предшествующем разделе пример вводит новую и очень существенную тему — сопоставление брака и смерти. Наличие этой темы у Блока несомненно. Так, в «Поэзии заговоров и заклинаний» есть специальное рассуждение о сходстве заговоров, вызывающих смерть и любовь: «...любовь и смерть одинаково таинственны там, где жизнь проста <...> в зачарованном кольце жизни народной души <...> необычайно близко стоят мор, смерть, любовь — *темные*, дьявольские силы» (5, 38). Последние слова могут служить автокомментарием к теме первого раздела нашей статьи. Во второй редакции «Песни Судьбы» находим объединение этих тем: «Словно пчелы жужжат в голове (учитывая фон седьмой картины, можно считать, что пчелы явно ассоциируются со снегом; ср. фразеологизмы типа «белые мухи» и т. п., — *Г. Л.*). Или это — визг веретена? Да, она соткала мне *белые*, *брачные одежды* <...> Кто это? Мать моя, мать <...>[39] Кто это? Какой белый ангел! Белые одежды <...> И в руках <...> *Венчальная свеча*! Это — Елена!» (4, 450—451). Сюда же относится и отождествление *невесты* и *смерти* в «Балаганчике», а также ряд таких внешне мотивированных случаев, как «Она веселой *невестой* была. Но *смерть* пришла. Она *умерла*» (2, 63); «Закатилась Ты с *мертвым* Твоим *женихом*» (2, 18; ср. там же такой свадебный мотив, как «*Алой ленты* Твоей надо мной полоса»); «Встретить *брачными* дарами Вестников *конца*?» (1, 164).

Цитированный выше приводимый Блоком заговор, в котором имя богородицы включено в свадебный контекст, заставляет обратить особое внимание на открывающееся этим именем и также связывающее темы брака и смерти стихотворение, которое при этом всего на три недели отстоит от «На поле Куликовом» (третье стихотворение цикла датировано 14 июня 1908 г., а интересующий нас текст «За гробом» (3, 123) — 6 июля того же года).

В этом стихотворении выстраивается сложная система соотношений: *невеста* и *жених* в четвертом стихе противопоставляются *Иному Жениху* в последнем стихе (признак, по которому они противопоставлены, можно определить, как *сакральный/мирской*); другая антитеза *ритуальное/профаническое* противопоставляет атрибуты невесты (*фата/вуаль*), при этом *вуаль* определяется отчасти «ритуализованным» словом *траурная*, а *фата* сочетается со словами, более естественно относящимися к *вуали*, — *от пыли*; *пыль* встречается и в другом «снижении»: «...пылили на икону, на нее, на гроб...» (3, 123). «Снижение» заключается не только в том, что в качестве объектов при глаголе *пылить*

[39] Может быть, здесь следует видеть реминисценцию из «Записок сумасшедшего» Гоголя?

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

перечислены предметы, обладающие признаками сакральности или ритуальности (*икона*, *гроб*), но и в разрешении «бытовым» образом двусмысленности первых двух стихов. В них к названию богородичной иконы применен глагол *шла*, дающий основание думать, что речь идет не о несении иконы, но о самой богоматери или об ожившей иконе. Появление слова *икона* разрешает эту двусмысленность, объясняя ее как метонимию; в развертывании текста сакральный персонаж заменяется («оказывается») ритуальным объектом, т. е. происходит «замещение» в духе идей П. А. Флоренского о функциях иконостаса.[40]

Противопоставление *жениха Иному жениху* вместе с упоминанием *невесты* «достраивается» до «замкнутой», «полной» системы, так как имя божьей матери может имплицировать (что в таком контексте весьма правдоподобно) одно из ее традиционных именований *Невеста неневестная*.

То, что богородица каким-то образом связывается у Блока с браком, видно и из таких стихов:

Глаза, опущенные скромно,
Плечо, закрытое *фатой*...
Ты многим кажешься святой,
Но ты, *Мария*, вероломна... (3, 116)

Сюда же относится и появление имени Марии в тексте, который Блок в статье о заговорах определяет как «вечернюю молитву со следами заговора» (5, 46).

Таким образом, и ритуальная, и сакральная терминология разных рядов (культ, погребение, брак) сливаются в одну систему, противопоставленную профаническому ряду. Впрочем, точнее, может быть, было бы говорить о трех уровнях: сакральном, ритуальном и профаническом. Видимо, это дробление и вызывает необходимость таких «переназываний», приводящих элементы этих уровней в соответствие друг с другом, как *божья матерь—икона*, *вуаль—фата* и др. Особенно важно пересечение двух ритуальных рядов (погребение—брак), проявляющееся не только в сюжете стихотворения, в самой ситуации, но и, например, в двузначности, возникающей от соположения слов *венок* (погребальный) и *венец* (творенья): *венок* относится к сфере похорон, но *венец* в этом контексте актуализирует и свое свадебное значение. Подобная игра на этой основе встречается в «Через двенадцать лет», 6: «Дерева едва *венчались* Первой зеленью весны» (3, 184), где, помимо прямого значения «увенчивать», глагол приобретает и свадебные коннотации, определяемые ситуацией, описываемой в стихотворении, а может быть, связывается и с обрядовой темой плетения венков в весенних обрядах. Вообще семантические возможности этого слова очень широки (возможна, например, связь с обрядом коронации, соотносимая с двузначностью

[40] Флоренский П. А. Иконостас. — Богословские труды, сб. 9. М., 1972, с. 80—148.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

слова *князь*); приведем пример из позднего Вяч. Иванова, где наряду с брачными коннотациями слово *венчальный* обозначает «конец», так как закат назван «кубок Дня *венчальный*» [41] (причем этот стих рифмует со словом *обручальный*, как и в цитировавшемся выше заговоре из статьи Блока).

Выделение в похоронах «литератора модного» именно ритуальной стороны ситуации с соответствующим кругом фольклорных мотивов как бы тематически мотивировано и «объявлено» в стихе «Но мертвец — родной душе народной...» (3, 123). Для понимания этого стиха нужно учесть ту роль, которую играет в статье о заговорах сочетание *народная душа*. Проявление ритуальной природы ситуации особенно очевидно в выборе (не обязательно сознательном) глагола *убралась*, который, как правило, характеризуется именно ритуальным употреблением, причем тот же глагол, тоже в связи со словом *фата*, употреблен и в анализировавшемся во втором разделе стихе «А Непрядва *убралась* туманом, Что княжна *фатой*». Этот глагол в такой форме, как правило, относится к одеванию невесты (часто и покойника), но самая его основа имеет ряд более широких связей в свадебной лексике (например, глагол *брать* и т. п.) и даже мотивирует самое название *брака*.

4

«Мэри»

Последние случаи относятся уже к уровню чисто лексических ассоциаций со свадебной терминологией, для которых вряд ли можно найти конкретный источник, о чем уже говорилось выше (см. с. 172). Примером текста, в котором, видимо, помимо воли и сознания автора, стихи реализуют архаические значения и

---

[41] Иванов Вяч. Римские сонеты, IX. — In: Oxford Slavonic Papers, 1954, vol. 5, p. 80. — Ср. соположение разных значений слова *венчание* («брак» и «коронация») у Розанова: «Четыре каноника несли его [кардинала] длинный ‹...› шлейф, как это бывает с царями *во время венчания* или очень знатными дамами — *тоже во время венчания*» (Розанов В. Итальянские впечатления. СПб., 1909, с. 126). Отметим также название статьи А. Белого «Венок или венец» (Аполлон, 1910, № 11). Приведем и слова Белого, непосредственно относящиеся к анализируемому стихотворению и трактующие его определенным, «мифологизирующим» образом:

> «Убралась она фатой от пыли
> И ждала Иного Жениха...
>
> Не царевича в парчовом кафтане она [Россия] ожидает: Христа. „Царевич“ — славянофильские тенденции Блока — мог ее только смять:
>
> Ты сомнешь меня в полном цвету
> Белогрудым усталым конем».
>
> (Белый А. Александр Блок. — В кн.: Белый А. Поэзия слова. Пб., 1922, с. 127)

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ассоциации слов,[42] может служить второе стихотворение из цикла «Мэри», написанное почти одновременно с другими разбиравшимися стихотворениями, — 17 июля 1908 г. В нем, очевидно вызванные ассоциациями слова *жених*, скапливаются слова, играющие значительную роль в свадебной лексике:

Жениха к последней двери
Проводив,
О негаданной потере
Погрустив,
Встала Мэри у порога,
Грустно смотрит на дорогу... (3, 165)

Среди них существенны слова, относящиеся к движению: *дорога, проводив*; причем последнее не только содержит корень, весьма продуктивный в свадебной терминологии и связанный с древним названием брака: *водити жену* и т. п.,[43] но и объединяет лексику этого стихотворения со стихотворением «За гробом» (*провожая жениха*), являясь единственным указанием на общность ситуаций в этих текстах. Сюда примыкают и такие слова, как *порог* (ср. обычный для свадьбы обряд остановки жениха перед воротами дома невесты); *дверь* (ср. в «Мэри», 1: «Опять у этой *двери* Оставила *коня*» — 3, 165). В этом контексте даже слово *негаданный* может ассоциироваться с *гаданием*, связанным с браком (особенно учитывая цитированное выше «Ты *нагадался* мне» из «Песни Судьбы» и — в целом — традицию гадания в русской поэзии, восходящую к «Светлане» Жуковского).

Мотивировкой такого скопления слов с определенным кругом коннотаций может быть и само имя *Мэри*, которое у Блока связывается с именем Марии. Это эксплицировано в «Незнакомке»: «Незнакомка. Я зову себя: Мария. — Хозяйка. Хорошо, милочка. Я буду звать вас: Мэри» (4, 100). (О связи с браком имени *Мария* мы писали выше.) Имя Мэри у Блока встречается в контекстах, более естественных для имени богородицы: «О *Деве* с тайной в светлом взоре <...> О дальной Мэри, *светлой* Мэри...» (2, 119). В последнем стихотворении ситуация имеет сюжетное сходство с черной мессой; здесь уже не только лексический контекст может быть описан в таких терминах, как «кощунство», «профанация» и т. п., но и собственно сюжет включает понятия колдовства, осквернения алтаря, что делает более отчетливым «со-противопоставление» Марии и Мэри: «Мы сте-

---

[42] Из примеров, разбиравшихся выше, к таким случаям относится, по всей вероятности, реализация весьма архаических семантических возможностей слова *друг*. Может быть, именно к этому уровню применимы слова Мандельштама: «И дышит таинственность брака В простом сочетании слов» (см.: Морозов А. А. Письма О. Э. Мандельштама к В. И. Иванову. — Зап. Отд. рукописей Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина, вып. 34. М., 1973, с. 273).

[43] См.: Benveniste E. Le Vocabulaire des institutions Indo-Européennes, t. 1. Paris, 1969, p. 239—244.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лемся над *алтарем*, Мы над народом *чары* деем И Мэри *светлую* поем» (2, 119). Поскольку имя Мэри в русской поэзии не может быть свободным от пушкинских ассоциаций, то к тому же кругу тем принадлежит, видимо, и цитата из «Полтавы» в набросках «Возмездия»: «Мария, нежная Мария» (3, 472—473), идентифицированная В. Н. Орловым (3, 649).

Сходный монтаж свадебных мотивов находим и в третьем стихотворении цикла «Мэри»: «*Косы* Мэри *распущены* (прямая цитата свадебного мотива, — *Г. Л.*) ‹...› *Слезы* уронены, Мечты *похоронены* ‹...›И не счесть светлых рос, Не *заплесть* желтых *кос Тучки* утренней» (3, 166; ср. обсуждавшийся выше мотив *невесты — тучи*).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

И. П. Смирнов

МЕСТО «МИФОПОЭТИЧЕСКОГО» ПОДХОДА К ЛИТЕРАТУРНОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ СРЕДИ ДРУГИХ ТОЛКОВАНИЙ ТЕКСТА

(о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»)

Практика литературоведческого анализа свидетельствует, что значения, заключенные в художественном произведении, допускают одновременно несколько толкований. Разумно предположить, что имеется два рода литературной многозначности. С одной стороны, множественность интерпретаций — продукт субъективного выбора исследовательской (или читательской) позиции, с другой — независимое от воспринимающего сознания, объективно данное свойство литературного материала.

Судя по всему, субъективное прочтение литературного памятника вызывается к жизни в результате включения текста в чужеродное смысловое окружение, т. е. в контекст, который произвольно установлен самим интерпретатором. Число субъективных толкований текста поэтому фактически ничем не ограничено. В свою очередь понятие объективной многозначности предусматривает, что семантическое содержание литературного произведения, несмотря на неустранимость равноправно сосуществующих интерпретаций, так или иначе исчерпаемо, что текст сам по себе сопричастен отнюдь не безграничному множеству контекстов.[1]

Термин «контекст» расплывчат и нуждается в комментарии. Этот термин часто употребляется, например, в тех случаях, когда речь идет о личном жизненном опыте писателя, предшествующем работе над литературным произведением («биографи-

[1] Ср. о художественной многозначности: Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста (на примере художественных текстов). М., 1971, с. 23 и след. О роли контекста в интерпретации произведения ср.: Segre C. Semiotics and Literary Criticism. The Hague—Paris, 1973, p. 57—58.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ческий контекст» и т. п.). При таком использовании в понятие контекста вкладывается психологический смысл. Согласно современным психологическим представлениям, насчитывается три разновидности контекстов: непосредственный контекст поведения, опосредованный контекст поведения, представляющий собой активный репертуар оценок и определений субъекта, и так называемый удаленный контекст поведения, охватывающий весь набор ценностей, которыми владеет личность.[2]

Говоря о контексте, допустимо иметь в виду также социокультурную ситуацию, обусловливающую процесс создания памятника. Однако понятно, что внутренний мир произведения соотносится не только с биографическим и социальным контекстами, но и с той воплощенной в словесном творчестве смысловой средой, которая сложилась к моменту возникновения данного текста. Таким образом, контекст — это, помимо прочего, утвердившиеся в речевой практике семантические нормы, так или иначе видоизменяемые автором и определяющие внутренние возможности литературного развития, которые поощряются либо отсеиваются благодаря воздействию внешних стимулов. Подразумевая именно анализ художественной семантики, А. Н. Веселовский утверждал, что «сравнительное изучение открыло <. . .> знаменательный факт: это ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу. . .».[3] Спрашивается, каким образом согласуется такой «мифопоэтический» взгляд на литературу нового времени с теорией контекста? Для ответа на этот вопрос выберем в качестве примера один из распространенных в мировой литературе сюжетов — сюжет физической метаморфозы, в том его преломлении, которое он получил в стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой».

Раскрывая внутренний смысл текста, особенно важно сравнить вступительный и заключительный отрывки произведения,[4] — сформулировав цель, преследуемую автором, мы сумеем восстановить и средства, предназначенные для достижения этой цели:

Ну, это совершенно невыносимо!
Весь как есть искусан злобой.
Злюсь не так, как могли бы вы:
как собака лицо луны гололобой —
взял бы
и все обвыл.
Нервы, должно быть. . .
Выйду,
погуляю.
И на улице не успокоился ни на ком я.
Какая-то прокричала про добрый вечер.

---

[2] Scheflen A. E. Communicational Structure: Analysis of a Psychotherapy Transactions. Bloomington and London, 1973, p. 201.

[3] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 47.

[4] Barthes R. Par où commancer? — Poétique, 1970, N 1, p. 3 et sqq.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Надо ответить:
она — знакомая.
Хочу.
Чувствую —
не могу по-человечьи.
Что это за безобразие!
Сплю я, что ли?
Ощупал себя:
такой же, как был,
лицо такое же, к какому привык.
Тронул губу,
а у меня из-под губы —
клык.
Скорее закрыл лицо, как будто сморкаюсь.
Бросился к дому, шаги удвоив.
Бережно огибаю полицейский пост,
вдруг оглушительное:
«Городовой!
Хвост!»
Провел рукой и — остолбенел!
Этого-то,
всяких клыков почище,
я и не заметил в бешеном скаче:
у меня из-под пиджака
развеерился хвостище
и вьется сзади,
большой, собачий.
Что теперь?
Один заорал, толпу растя.
Второму прибавился третий, четвертый.
Смяли старушонку.
Она, крестясь, что-то кричала про черта.
И когда, ощетинив в лицо усища-веники,
толпа навалилась,
огромная,
злая,
я стал на четвереньки
и залаял:
Гав! гав! гав! [5]

Если в исходных мотивах отмечена агрессивность субъекта, направленная на внешний мир, то в концовке мишенью агрессивного поведения становится сам герой лирического текста. Другое преобразование начальных смыслов в итоговые касается бестиальной темы, которая возникает в сравнении («Злюсь <...> как собака») и затем смещается из иносказательного плана в плоскость действительного: стихотворение обрывается собачьим лаем. Как видно, текст повествует о распаде согласия между «я» и коллективом, причем социальное отчуждение грозит лирическому субъекту наказанием и метафорически отождествлено с отчуждением от людского сообщества.

Поскольку смысловой мир всякого литературного произведения являет собой совокупность семантических категорий (пространственная, временна́я, социальная и тому подобная семан-

[5] Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 88—89.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

тика), постольку при переходе от вступительной серии значений к заключительной каждая из этих категорий должна или трансформироваться, или оставаться неизменной (нулевое преобразование). Основные трансформационные серии анализируемого стихотворения таковы:

1) Трансформационный ряд категории «психические состояния субъекта»: «...это <...> невыносимо!» — «Весь как есть искусан злобой»—«Злюсь <...> как собака...»—«Нервы, должно быть...»—«(И на улице) не успокоился ни на ком я»—«Чувствую — не могу по-человечьи».

2) Трансформационный ряд категории «пространство и движение»: «Выйду, погуляю» — «И на улице (не успокоился)...» — «Бросился к дому, шаги удвоив»—«...огибаю (полицейский пост)»—«...(не заметил) в бешеном скаче»—«...стал (на четвереньки)».

3) Трансформационный ряд категории «коммуникативные отношения»: «взял бы и все обвыл»—«Какая-то прокричала про добрый вечер» — «Надо ответить <...> не могу...» — «вдруг оглушительное: „Городовой! Хвост!“» — «(Один) заорал...» — «...кричала про черта» — «...залаял: Гав!гав! гав!».

4) Трансформационный ряд категории «внешние признаки живого существа»: «Ощупал себя: такой же, как был»—«лицо <...> к какому привык»—«...из-под губы — клык»—«...закрыл лицо...»—«Провел рукой <...> из-под пиджака развеерился хвостище и вьется сзади, большой, собачий»—«...(ощетинив) в лицо усища-веники»—«...(стал) на четвереньки».

5) Трансформационный ряд категории «социальные отношения и институты»: «(Надо ответить): она — знакомая»—«...(огибаю) полицейский пост»—«Один (заорал)...»—«Второму прибавился третий, четвертый»—«Смяли старушонку»—«толпа навалилась огромная, злая».

Первая из этих цепочек сводит все множество понятий, указывающих на психические состояния человека, к понятиям агрессивного беспокойства. Смыслового развития в ней нет. Если толковать имитацию собачьего лая в финальной строке стихотворения не только в качестве знака исчезновения речи, но и в качестве агрессивного жеста, то первый ряд значений выступит в виде смысловой рамки текста. В следующем из перечисленных рядов перед нами два типа мотивов: одни изображают повышенную двигательную активность («бешеный скач»), другие — ее полное отсутствие («остолбенел», «стал»). На пути от начала к концу стихотворения образы движения превращаются в свою противоположность, причем вместе с этим перемещения из внутреннего во внешнее пространство сменяются перемещениями, имеющими обратную направленность. Тема отпадения от людского мира варьируется автором в трех планах: нарушаются коммуникативные способности лирического субъекта (перевод возможности в реальность), происходит физическая метамор-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

фоза, попытка вступить в положительный социальный контакт («Надо ответить: она — знакомая») сменяется конфликтом с агрессивно настроенной и неконтролируемой («Смяли старушонку») толпой. Подобно второй серии значений, третий, четвертый и пятый ряды смысловых преобразований отрицают в конечных пунктах свое отправное содержание.

Анализ этих трансформационных цепочек позволяет заключить, что центральный в стихотворении мотив социального отчуждения реализован как мотив отчуждения от собственного «я», утраты привычного (двигательного, коммуникативного, телесного, социального) облика. Что касается мотивов внутренней неуравновешенности героя, то они формируют устойчивый смысловой фон действия, служат вводным объяснением происходящего и в то же время подводят итог развитию темы: перевоплощение в низшее животное рисуется как следствие агрессивного помысла.

Следует обратить внимание на то, что сочетание смыслов, явленное в стихотворении «Вот так я сделался собакой», отличается регулярностью и в других произведениях поэта: «А тоска моя растет, непонятна и тревожна, как слеза на морде у плачущей собаки»: [6] «Собакой забьюсь под нары казарм! Буду, бешеный, вгрызаться в ножища, пахнущие потом и базаром»; [7] «Значит — опять темно и понуро сердце возьму, слезами окапав, нести, как собака, которая в конуру несет перееханную поездом лапу» [8] (ср. аллегорию страсти в «Письме Татьяне Яковлевой»; ср. также обычную в письмах Маяковского шутливую подпись «Щен»).

Выходу за границы обособленного произведения (или за пределы нескольких произведений одного автора) и рассмотрению памятника в свете литературной традиции сопутствует внесение существенных добавок в интерпретацию текста.

Связь стихотворения Маяковского с непосредственным литературным окружением, как показал Н. И. Харджиев,[9] демонстрирует одно из произведений Сологуба:

Самоуверенный и надменный,
Но на мой взгляд глупый и жалкий,
Поэт в панаме драгоценной
Замахнулся на меня палкой.

Чего же ты, глупый, так испугался?
Ведь я же на тебя не лаю.
В жизнь мою никогда не кусался,
Я только песни да поэмы слагаю.

Ты не поймешь, что живу не напрасно,
Что мой подвиг собачий чего-нибудь стоит.

---

[6] Там же, с. 158.
[7] Там же, с. 105.
[8] Там же, с. 194.
[9] Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 217—218.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Ведь в полночь никто так печально и страстно,
Как я, на луну не завоет.

Такою тоскою ты, умник жалкий,
Никогда своих стихов не напоишь.
Тебе бы лишь кричать да махать палкой,
Ты от тоски никогда не завоешь.

Проходи же, стихослагатель грубый,
В меня камней трусливо не швыряя.
В икры твои я не вонжу мои зубы,
Даже и ночью, жестоко страдая.

Проходи, проходи без шума и без ссоры.
Я презираю твой голос нахальный,
Твой смех презрительный, гордые взоры
И твой воротничок высокий, крахмальный.

Если меня с дороги ты погонишь,
Что ж, убегать от людей не впервые.
Но берегись, — размахавшись палкой, уронишь
На песок дороги глаза надставные.[10]

И у Сологуба, и у Маяковского поэтические тексты имеют общую смысловую основу (превращение человека в собаку); эту общность поддерживают другие совместимые между собой мотивы (бегство от людей, агрессивность внешнего мира и пр.). Но наряду с этим в сопоставляемых стихах отыскиваются несовпадающие смыслы, среди которых выделяются три группы разночтений.

У Сологуба тема лирического субъекта составлена из взаимоисключающих элементов (мотивы низшего животного и творческого подвига). Возникает эффект иронического иносказания, который требует от читателя, чтобы тот выбрал одно из альтернативных отождествлений, присутствующих в теме «я», причем выбор в пользу равенства «я=поэт» предопределен благодаря тому, что бестиальность героя по сути дела им отрицается («...на тебя *не* лаю»; «...*никогда не* кусался»; «В икры <...> *не* вонжу мои зубы» [11]). В то время как у Маяковского перерождение человека выступает в виде фактического, безусловного перевоплощения, у Сологуба оно оказывается следствием ложного взгляда на лирического субъекта (с точки зрения антагонистического «я»).[12]

---

[10] Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975, с. 368—369.

[11] Ср. у Маяковского в «Гимне критику» (курсив наш, — *И. С.*):

Легко смотреть ему, обутому и одетому,
молодых искателей изысканные игры
и думать: хорошо — ну, хотя бы этому
потрогать зубенками шальные икры.

(Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 1, с. 83)

[12] Сюжет превращения в собаку находим и в прозе Сологуба (рассказ «Белая собака»). Как и в стихотворной версии, физическое перевопло-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Маяковский переводит метафору Сологуба, в которой поэт *уподоблен* собаке, в метонимический план (в телесном облике героя *смешиваются* по принципу pars pro parte черты человека и животного).

Второе расхождение между двумя текстами затрагивает мотивы, отправляющие нас к конфликту «я» и «не-я». Маяковский мыслит «не-я» как несчетное множество (толпа); в восприятии Сологуба — это персонализованный мир другого «я», другого поэта. Отвергаемый Сологубом тип творческой личности агрессивен по своей природе и ориентирован вовне; с последним обстоятельством, между прочим, согласуется тот факт, что внимание читателей сосредоточено на деталях одежды поэта-антагониста («драгоценная панама», «высокий воротничок»). В противовес этому лирический субъект пассивно отграничен от внешней реальности («Я *только* песни да поэмы слагаю»); он в состоянии идентифицировать себя как неизменную величину.

Наконец, в плане преобразований отправных смыслов в финальные разбираемые произведения отличаются тем, что стихотворение Сологуба допускает лишь мнимое поражение лирического субъекта и утверждает вероятность наказания, которому будет подвергнут антагонист (мотив слепоты): «Но берегись, — размахавшись палкой, уронишь На песок дороги *глаза надставные*».[13]

Проведенное сопоставление открывает путь к новой трактовке стихотворения Маяковского, не выводимой из произведения, если рассматривать его изолированно от ближайшего литературного контекста. Превращение злого человека в собаку оказывается связанным с темой поэтического искусства. Эта тема присутствует у Маяковского в неявном виде, она «снята» (в гегелевском смысле слова), но знакомство с источником текста делает ее актуальной для читательского восприятия.

Имитируя за гранью ритмического и рифменного каркаса произведения собачий лай, Маяковский создает репортаж о перевоплощении стихотворной речи в физические сигналы. Отчуждение от привычного «я» у Маяковского в этом освещении становится также и отчуждением поэта от поэтического слова.

щение в «Белой собаке» неокончательно, двусмысленно; ср. концовку рассказа: «Гулко прокатился удар выстрела. Собака завизжала, вскочила на задние ноги, прокинулась голою женщиною и, обливаясь кровью, бросилась бежать, визжа, воя и воя» (Сологуб Ф. Собр. соч., т. 7. СПб., 1910, с. 18). Ср., кроме того, такие стихи Сологуба, как «Собака седого короля», «Мы — плененные звери...» и т. п.

[13] Ср. о мотиве слепоты в мифе: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974, с. 126 и след. О наказании слепотой за непочтительный смех в германском фольклоре см.: Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха, VI—X. — Зап. имп. Акад. наук, т. 45. СПб., 1883, с. 119.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Стихи Сологуба и Маяковского принадлежат к различным — символистской и постсимволистской — системам литературного творчества.[14] С точки зрения постсимволистов содержание художественного высказывания совпадает с самим называемым объектом, вследствие чего создается возможность представить поэтический мир значений как прямое продолжение реальности и, стало быть, наделить автора функцией не-поэта. У этих представлений было две стороны: художнику в роли не-поэта отводилась и роль «тринадцатого апостола» или «председателя земного шара» (владеющий искусством слова управляет и жизнью), и роль человека, который испытывает поражение в художественной деятельности (ср. «Охранную грамоту» Пастернака) или отказывается от литературной активности (не случайно порвал с поэзией такой участник постсимволистского движения, как В. Нарбут[15]). Вот почему темы отчуждения художника от слова, превращения слова в набор сугубо физических звуков, временной утраты творческого дара или отречения от поэзии вошли в смысловой репертуар многих поэтов 1910-х годов (ср. хотя бы «Я слово позабыл, что я хотел сказать» Мандельштама).[16]

---

[14] В символистской поэзии скрывается и источник уже упоминавшихся строк из «Письма Татьяне Яковлевой»: «...потягиваясь, задремлю, сказав — тубо — собакам озверевшей страсти» (Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 9. М., 1958, с. 386). Этот мотив, скорее всего, был заимствован Маяковским из переведенного Брюсовым стихотворения Метерлинка «Serres chaudes» (Русские символисты. М., 1895; курсив наш, — *И. С.*):

И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот,
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья.

Об этом переводе см. подробнее: Гудзий Н. Из истории раннего русского символизма. Московские сборники «Русские символисты». — Искусство. Журнал Гос. Акад. худож. наук. М., 1927, с. 204. Не исключено, однако, что отклик Маяковского на брюсовский перевод был осложнен одновременным откликом на стихи М. Зенкевича, датированные 1916 г. (мотив самоконтроля):

Звонче, звонче
Труби, сзывая
Своры и стаи
Голодных и злых
Замыслов — гончих,
Желаний — борзых!
Пусть под арапником, собираясь на рог.
С ласканьем лягут на привязи у ног.

(Зенкевич М. Избр. стихи. М., 1933, с. 67—68)

[15] Характерно, что символист А. Добролюбов, уйдя в народ, не прекратил полностью своих литературных занятий (см. его сб. «Из книги невидимой». М., 1905).

[16] Ср. также мотивы отчуждения в «Песне псов» футуриста Чурилина, близкие к теме, развитой Маяковским (Чурилин Т. Вторая книга стихов. М., 1918, с. 16).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Разграничив два способа толкований литературного произведения, будем говорить впредь, что первый раскрывает *собственный смысл* текста, тогда как цель второго — освободить *реминисцентный смысл* художественного сообщения.[17]

К сказанному о реминисцентной семантике в тексте Маяковского остается добавить следующее суждение: перечень источников, к которым может быть возведен сюжет стихотворения «Вот так я сделался собакой», не исчерпывается произведениями одного Сологуба. Вместе со стихами и прозой Сологуба было бы правомерно привлечь для сравнительного анализа ряд явлений мировой литературы, в которых тема отпадения от социальной среды сопричастна мотивам искусства и превращения человека в собаку.[18] Таковы, например, «Новелла о беседе, имевшей место между Сципионом и Бергансой, собаками госпиталя Воскресения Христова...» Сервантеса, «Известия о новейших судьбах собаки Берганса» Гофмана, «Славные собаки» Бодлера (в последнем произведении мотив превращения в собаку реализован в обратной версии по отношению к другим составляющим этого ряда: беспризорные псы рисуются как артистическая богема). Имя Гофмана Маяковский упоминает в поэме «Флейта-позвоночник»; кроме того, о знакомстве с прозой Гофмана свидетельствует тема Повелителя Всего в «Человеке» (отмечено К. Г. Петросовым, который делает отсюда ложный вывод о романтической природе раннего творчества поэта[19]). Необходимо сказать также, что как раз незадолго до того, как были написаны стихи Маяковского (1915 г.), появился русский перевод «Les bons chiens».[20] Впрочем, нас не обязательно должно интересовать, присутствовал 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

---

[17] Ср. понятия «описания» и «интерпретации» текста в кн.: Todorov T. Poétique de la Prose. Paris, 1971, p. 244 et sqq., а также разработанное школой К. Ф. Тарановского противопоставление «текста» и «подтекста»: Taranovsky K. Essays on Mandel'štam. Cambridge, Massachusetts and London, 1976, p. 18 et sqq.; Ронен О. Лирический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. — В кн.: Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague—Paris, 1973, p. 375 et sqq. Обзор современных лингвистических теорий в этой области см.: Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст. — Вопр. языкознания, 1976, № 2.

[18] Трансформации этой семантики в западноевропейской литературной традиции обсуждаются в статье: Shambers R. The Artist as Performing Dog. — Comparative Literature (University of Oregon), 1971, vol. 23, № 4. — Ср. некоторые сходные мотивы в поэзии Заболоцкого, в живописи Филонова, в ранней новелле Федина «Песьи души» и в прозе Ильфа и Петрова (рассказ «Их бин с головы до ног»). Ср. также переписку собак в гоголевских «Записках сумасшедшего».

[19] Петросов К. Г. О творческом методе и герое раннего Маяковского. — В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. Материалы межвузовской конференции. М., 1969.

[20] Бодлэр Ш. Стихотворения в прозе. Пер. с франц. под ред. Л. Гуревич и С. Парнок. СПб., 1909.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

произведениями, соприкасающимися друг с другом через тексты-посредники.

Каждый текст не только преобразует сложившуюся литературную ситуацию, но и входит во все множество когда-либо созданных текстов одного плана, принадлежащих к разным областям общения.[21] Это означает, что семантическое строение текста может быть интерпретировано не только как реализация индивидуальных установок автора или как продукт историко-культурного развития, но и в качестве одного из проявлений универсальных, постоянно действующих особенностей человеческого сознания. В любом художественном произведении, таким образом, прослеживаются некоторые правила семантических ассоциаций, не зависящие от времени и места его создания. «Универсалии, — как утверждает Декарт в «Началах философии», — образуются в силу только того, что мы пользуемся одним и тем же понятием, чтобы мыслить о нескольких отдельных вещах, сходных между собой».[22] Сомнения по поводу реального существования универсальных семантических ассоциаций[23] отводятся как по культурологическим и лингвистическим соображениям (устойчивость жанровых схем, не поддающихся глубокой деформации под воздействием изменений в исторической обстановке; возможность расшифровки и реконструкции древних культур; глубинное сходство не соприкасавшихся между собой языков и т. п.),[24] так и благодаря результатам психофизиологических исследований.

Итак, нам предстоит ввести стихотворение Маяковского в контекст, который позволил бы извлечь *архетипический смысл* текста. Для этого требуется прежде всего установить параллели между данным художественным произведением и максимально отодвинутыми от него во времени воплощениями сходной семантики. Эти реализации смысла, естественно, будут иметь чаще всего фольклорно-мифологическую окраску и в отдельных случаях — синкретическую целевую установку. Они будут нести относительно слабый отпечаток индивидуального авторства и тем самым наиболее непосредственным образом отражать в себе архетипические формы смысловых сочетаний (в частности, потому, что недолговечность средств хранения фольклорной традиции компенси-

---

[21] Ср. тезис М. М. Бахтина о тексте «как своеобразной монаде, отражающей в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» (Бахтин М. Проблемы текста. Опыт философского анализа. — Вопр. лит., 1976, № 10, с. 125).

[22] Декарт Р. Избр. произв. М., 1950, с. 451.

[23] Ср., например, доводы Дж. Стейнера, возражающего против литературоведческих приложений универсалистской концепции языка в духе Н. Хомского и соответственно отстаивающего в сфере словесного искусства гипотезу лингвистической относительности Сепира—Уорфа: Steiner G. Whorf, Chomsky and the Student of Literature. — New Literary History, 1972, vol. 4, N 1.

[24] См. также: Иванов В. В. Единство предмета науки о языке. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1973, т. 32, № 3, с. 242—243.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

руется универсализмом ее содержания). Для такого рассмотрения стихотворения Маяковского будет достаточно ограничиться в основном архаическими славянскими показаниями, которые вполне согласуются с показаниями других национальных культур.

В первую очередь надлежит отметить тот хорошо известный факт, что в мифологическом осмыслении собака — это хтоническое животное, обычно упоминаемое в старших памятниках в связи с мотивами земли и загробного мира.[25] Существенно, что этим семантическим зависимостям не противоречат материалы о заложных покойниках, умерших преждевременной смертью. Д. К. Зеленин свидетельствует, что заложного покойника могут бросать в безводный овраг, как бросают туда и собаку,[26] и указывает на легенды крестьян Купянского уезда Харьковской губернии, веривших, что «душа утопленников, тела которых не были вынуты из воды и не преданы земле, каждую ночь в виде собаки приходит к телу и воет на берегу».[27] Из других наблюдений Д. К. Зеленина для нас особенно ценны приводимые им сведения о погребении заложных покойников на перекрестках дорог (ср. античную мифологию, где собака считалась посвященной богине перекрестков Гекате) [28] и о тех народных представлениях, в соответствии с которыми безвременно умершие — это бездомные скитальцы: их не принимает земля, они не способны вер-

---

[25] Ср. украинское предание о «песиголовцах-людоедах», которые живут в «землянках» (Драгоманов М. Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876, с. 2, 384—385). Осознание собаки как существа, сопричастного земле, смерти и царству мертвых, распространено не только в индоевропейской традиции; у гиляков, по Л. Я. Штернбергу, душа умерших временно переселяется именно в собаку (Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936, с. 49); по поверьям коряков и чукчей, подземное царство мертвых стерегут псы, которые кусают тех, кто плохо обращается с ними (Богораз В. Г. Чукчи, т. 2. Религия. Л., 1939, с. 45).

[26] Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии, вып. 1. Умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916, с. 287.

[27] Там же, с. 79. — Ср. пренебрежительное отношение киников к погребальным обрядам: Диоген запретил предавать свое тело земле.

[28] «Похороны заложных покойников на перекрестках дорог ‹...› в народе объясняются теперь так: когда заложный выйдет из могилы и пойдет на место своей смерти или домой, то ‹...› на перекрестке дороги он собьется с дороги» (там же, с. 55). Это народное объяснение, конечно, не заменяет научного толкования похорон заложных покойников, которое, видимо, должно состоять в том, что перекресток в качестве точки пересечения двух (или более) линий не принадлежит ни одной из них и в то же время принадлежит каждой из них порознь, выступая тем самым как особое место, подходящее для пребывания неестественно умерших. О соотнесенности перепутья с заложными покойниками см. также: Воронин Н. Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке. — В кн.: Краеведческие записки Государственного Ярославо-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, вып. 4. Ярославль, 1960, с. 40—43.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

нуться в могилу, ассоциируемую, как правило, с домом,[29] и носятся по свету вихрем.[30]

Превращение человека в собаку выступает в сказочном фольклоре (Афанасьев, 2, № 254—255) как тема невинно гонимого[31] (мотивы неверной жены), который впоследствии получает компенсацию. Особенно полно представлены мотивы воздаяния в одной из версий этого сказочного сюжета, записанной в среде казаков-некрасовцев: здесь разворачивается цепь нарастающих вознаграждений, которые включают в себя царскую милость — собаке вызолачивают шерсть за спасение ребенка, и происходит обратное превращение собаки в человека с помощью чудесно приобретенного волшебного средства.[32] В древнерусской книжной традиции сопоставление социально отверженных с собаками[33] известно по «Житию преподобного Прокопия Устюжского»: юродивый заходит зимней ночью в «пустую храмину» и ложится возле собак, чтобы согреться (позиция юродивого в обществе, однако, настолько обособлена, что, по словам «Жития», даже «пси гнушаются» его и «отбегают»[34]). В древней картине мира собаки вообще могут занимать крайне низкое положение среди других животных (подобно тому, как заложные покойники в обрядово-легендарных материалах характеризуются особым — отчужденным — статусом

---

[29] Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии, вып. 1, с. 97. — Ср. о собаке как о существе, место которого — в пространстве, расположенном вне границ дома: Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М., 1965, с. 169—170.

[30] Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии, вып. 1, с. 26.

[31] Ср. цикл католических легенд о св. Христофоре, где также объединены мотивы невинно гонимого и превращения в собаку. «Христофор от песьих глав» был хорошо знаком и русскому читателю; см. хотя бы: Ровинский Д. Русские народные картинки, т. 3. СПб., 1881, № 1637—1639. В связи с мотивом наказания слепотой у Сологуба ср. ослепление царя, истязавшего св. Христофора, в изложении легенды о кинокефале-мученике у Вальтера Шпейрского (X в.); см. об этом подробнее: Жданов И. К литературной истории русской былевой поэзии. Киев, 1881, с. 173 и след.

[32] Русские сказки казаков-некрасовцев. Собр. Ф. В. Тумилевичем. Ростовское книжное изд-во, 1958, с. 128—132. — Вполне понятны социальные предпосылки, способствовавшие удержанию этого сюжета в его развернутой форме среди людей, очутившихся на чужбине. Ср. предания об оборотнях-волкодлаках (Максимов С. В. Собр. соч., т. 18. Нечистая сила. Неведомая сила. СПб., 1896, с. 123).

[33] Относительно общеиндоевропейского представления о человеке, совершившем убийство и становящемся волком, см.: Иванов В. В. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1975, т. 34, № 5, с. 401, 405.

[34] Житие преподобного Прокопия Устюжского. СПб., 1893, с. 32—33. О сопричастности юродивых собакам см.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1975, с. 153—154. — Ср. духовные стихи, отводящие нищей братии место рядом с «подстольными псами» (Белоусов А. Из наблюдений над русским духовным стихом, 1. «Два брата Лазаря». — В кн.: Quinquagenario. Тарту, 1972, с. 63). По поводу соединения мотивов бестиальности и социальной отвержен-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

в загробном царстве) и причисляться к нечистым существам: в апокрифическом «Сказании, како сотвори бог Адама» бог создал собаку из «тины, кала и возгрей», которыми Сатана вымазал Адама.[35]

Очевидно, что сочетание мотивов социального отчуждения и превращения в собаку у Маяковского есть не что иное, как один из вариантов универсальной семантической связи. Более полный перечень соответствий между стихотворной семантикой Маяковского и словесными памятниками прошлого будет составлен в том случае, если добавить, что собака была отождествлена христианством с дьявольскими силами[36] (ср.: «Смяли старушонку. Она, крестясь, что-то кричала про черта»), что гнев в христианском этическом кодексе был занесен (по Ефрему Сирину) в разряд греховных бесовских помыслов[37] и что, наконец, превращение в собаку нередко толковалось архаическим сознанием как акт возмездия за отступничество от норм социального поведения. Так, в «курантах» встречается попавшая и в позднее летописание за-

---

ности в новой литературе ср. следующие стихи из «Кобыльих кораблей» Есенина:

Сестры-суки и братья-кобели,
Я, как вы, у людей в загоне...
Никуда не пойду с людьми,
Лучше вместе издохнуть с вами,
Чем с любимой поднять земли —
В сумасшедшего ближнего камень.

(Есенин С. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2. М., 1966, с. 86)

Тематика этих стихов напоминает одну из стилизаций А. Добролюбова, которые были созданы им во время разрыва с литературными кругами: «Я говорю им: мир, младшие братья мои, мир, братья псы, вы видите — по заповеди посоха нет у меня, чтоб не гневить вас, чтоб говорить мир и псам» (Добролюбов А. Из книги невидимой. М., 1905, с. 83).

[35] Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 3. СПб., 1862, с. 13. — Одно из показательных свойств мифологической семантики — ее обратимость. Поэтому собака может занимать не только низшую, но и высшую ступень в иерархии мифологических существ (ср. зороастризм). Однако следует отметить, что и в том случае, когда собака и волк выступают в роли особо ценимых животных, они продолжают символизировать обособленность, пусть и почетную, человека от общества (мотивы Кира, рожденного от собаки, Ромула и Рема и пр.). Ср. также в «Песни о Роланде» мотивы преждевременной гибели главного героя и вещего сна Карла, которому Роланд является в облике охотничьего пса.

[36] Так, например, в Киево-Печерском патерике дьявол, принявший образ черного пса, мешает Феодосию Печерскому читать псалмы.

[37] Соколов Л. Психология греха и добродетели. Вологда, 1905, с. 9 и след.; Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. М., 1915, с. 74 и след. — Показательно, что собака постоянно фигурирует в белорусских заговорах от шала (бешенства): «Дядька Лебядька, унимай свойго собаку кусаку, крутяку и вертяку: укусив ен раба божаго, вынимай шал из косьтей <...> штоб у раба божаго косьтьти ня ломило, горучия крыви ня морило, ясных вочей ня крутило» (Белорусский сборник, вып. 5. Заговоры, апокрифы, духовные стихи. Собр. Е. Р. Романов. Витебск, 1891, с. 104).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

метка о том, что в 1674 г. некий житель Праги был обращен богом в черного пса за «нечестие»;[38] слова о «собацком изменном обычае» настойчиво варьируются в переписке Ивана Грозного с Курбским; в былевом эпосе («Добрыня и Марина») угроза превращения в собаку предшествует гибели героини и также сопряжена с мотивом «нечестивого» (еретического) поведения:

Сама она Марину больно бранит:
«А и сука ты, ..., еретница.....!
Я-де тебя хитрее и мудренея,
Сижу я на пиру, не хвастаю;
А и хошь ли я тебя сукой оберну?
А и станешь ты, сука, по городу ходить,
А станешь ты, Марина, много за собой псов водить»; [39]

в кельтских преданиях Кухулин получает свое бестиальное имя после убийства собаки кузнеца Кулана и погибает впоследствии, нарушив гейс не есть собачьего мяса.[40]

Таким образом, архетипическое толкование найдено для большинства трансформационных цепочек, из которых строятся стихи Маяковского; сюда входят пространственно-двигательные образы (стремительное перемещение, невозможность вернуться домой из внешнего — городского — пространства [41]), мотивы физической метаморфозы, социального отчуждения, психической неуравновешенности. Что касается еще не затронутой трансформационной серии «коммуникативные отношения» и ее вхождений в контекст культурных универсалий, то не лишне, с одной стороны, на-

---

[38] Панченко А. М. Чешско-русские литературные связи XVII века. Л., 1969, с. 114.

[39] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938, с. 49.

[40] Иванов В. В. Происхождение имени Кухулина. — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., 1964, с. 452 и след. — Ср. пародийное переосмысление сюжета о Кухулине в русской бытовой сказке «Барин и собака» (Соколов Ю. М. Что поет и рассказывает деревня. — Жизнь, 1924, № 1, с. 287), где мужик убивает напавшую на него собаку барина и обязуется служить вместо пса; об этой сказке см.: Юдин Ю. И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике (см.: наст. изд., с. 36).

[41] К вопросу о мифологической связи города и собаки см. «Заветные пословицы» В. И. Даля: Carey C. Les proverbes érotiques russes. Etudes de proverbes recueillis et non-publiés par Dal' et Simoni. The Hague—Paris, 1972, p. 62, N 196. — Ср. мотив заблудившегося в «посаде» героя в восходящем к представлениям о заложных покойниках стихотворении Пастернака «Метель». В частности, строки: «Твой вестник — осиновый лист, он безгубый, Безгласен, как призрак, белей полотна!» (Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 85) — сопоставимы с народными верованиями, обозреваемыми Д. К. Зелениным: «Заклятые люди (то есть без вести пропавшие) ‹...› возвращены домой ‹...› могут быть посредством осинового листа, а потому заонежане говорят, что заклятого человека от дому отделяет только осиновый лист» (Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии, вып. 1, с. 11). Подробный разбор «Метели» см.: Смирнов И. П. Б. Пастернак. «Метель». — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

помнить о равенстве молчания и смерти, которое было общим для самых различных древнейших культур[42] (ср. хотя бы запреты на громкую речь во время убийства зверя[43] или обет молчания в посвятительных церемониях, символизировавших круговорот смерти и обновления), а с другой стороны, указать на подвиг молчания в ряде обособленных от общества коллективов (к примеру, у исихастов[44]).

Теперь остается совместить с разбираемым здесь универсальным семантическим комплексом и тот реминисцентный смысл, который скрыт в произведении Маяковского (превращение в собаку и творческая деятельность). В этом аспекте уместно указать на материалы древнерусского изобразительного искусства, где обросший шерстью кинокефал мог изображаться в цветном скоморошьем костюме.[45] Заслуживает внимания, что в сказочном фольклоре (Афанасьев, 2, № 255) человек, приобретающий облик собаки, угождает хозяину артистическим шутовством, веселя его гостей за столом.[46] Наконец, следует упомянуть и о сюжете бы-

---

[42] Среди новейших литературных аналогий ср. «язык молчания» у Павезе: King M. Silens, an Element of Style in Pavese. — MLN. Italian Issue, 1972, vol. 87, N 1. — В архаической литературной традиции метафорическое отождествление молчания и небытия могло становиться даже сюжетообразующим приемом, как в сказках «Тысячи и одной ночи», где, согласно Цв. Тодорову, «отсутствие повествования означает смерть» (Todorov T. Poétique de la Prose, p. 87).

[43] Зеленин Д. К. Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии, ч. 1. Запреты на охоте и иных промыслах. — В кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии, вып. 8. Л., 1929, с. 64 и след.

[44] Meyendorff J. Introduction à l'etude de Grégorie Palamas. Paris, 1959, где указаны различия и схождения между исихазмом и йогой. Об идее молчания у Нила Сорского см.: Maloney G. A. Russian Hesychasm. The Spirituality of Nil Sorskij. The Hague—Paris, 1973, p. 111—113. — Интересно, что, согласно рукописи Новгородской Софийской библиотеки, св. Христофор не умеет говорить (Жданов И. К литературной истории русской былевой поэзии, с. 175).

[45] Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе, с. 55. — В одном из рассказов, включенных в «Великое зерцало», молния отсекает скомороху руку, которую подбирают два черных пса и уносят с собой; иерей отказывается хоронить скомороха близ церкви. См. также: Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха, VI—X, с. 172.

[46] Поскольку на ранних стадиях культуры искусство не было отчленено от магии, преследовавшей, помимо прочих, и терапевтические цели, постольку будет небесполезно упомянуть об особой терапевтической функции, которую получала собака в народных верованиях: «Ишол Святый Егорий чрез железный мост и за ним бегло три пса: един серый, другой белый, третий черный. Серый пес бельмо слизнул, белый пес бельмо слизнул, черный пес бельмо слизнул у рожденного, у молитвенного, у крещеного раба божия» (Майков Л. Великорусские заклинания. СПб., 1869, с. 39). О лечебной функции собаки см. также: Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов. М.—Л., 1936, с. 62 (Тр. Ин-та антропологии, археологии и этнографии АН СССР, т. 14. Этногр. сер., вып. 3). Сравнение древнерусских волхвов-скоморохов с носителями шаманской культуры см.: Воронин Н. Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке, с. 85; ср. в этом отноше-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лины «Вавила и скоморохи». В этом тексте, где скоморохи выведены в положительном освещении, тема отчужденного искусства оторвана от мотивов скоморошества и переплетена с темой «инищного царства», в котором правит «царь-Собака»:

Заиграл да тут да царь Собака,
Заиграл Собака во гудочек,
А во звончатый во переладец...[47]

Если учесть мифологическую эквивалентность собаки и волка, равно опознанных в индоевропейской культурной традиции в качестве хтонических животных,[48] то не будет натяжкой поместить в один ряд с только что приведенными фактами магическую способность обращаться «сѣрым вълком», которую приписывает Бояну «Слово о полку Игореве», называя его «Велесовь внуче». В пантеоне языческих богов Велес (Волос), как показывают реконструкции древнейшей славянской картины мира,[49] объединял роли покровителя искусств и блюстителя стада и пастбищ (ср. обычное для фольклорного повествования линейное чередование таких мотивов, как превращение в собаку и успешная охрана стада; показательные аналогии — в «Новелле о беседе, имевшей место между Сипионом и Бергансой...» Сервантеса; ср. также слияние мотивов скота и «инищного» мира «царя Собаки» в концовке былины «Вавила и скоморохи»). В согласии с изображением загробного царства в виде пастбища Велес является не только скотьим богом, но и богом потустороннего мира.

нии собаку как главного помощника якутского шамана: Васильев В. Н. Шаманский костюм и бубен у якутов. — В кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии при имп. Академии наук, т. 8. СПб., 1910, с. 29.

[47] Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., т. 1. М., 1904, № 85 (121).

[48] См., например: Кагаров Е. Культ фетишей, растений и животных в древней Греции. СПб., 1913, с. 218 и след. Из новейших работ укажем: Иванов В. В. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка, с. 399—400. Здесь же (с. 400) см. о вещей природе волка-оборотня; ср.: Jakobson R. (with Szeftel M.). The Vseslav Epos. — In: Jakobson R. Selected Writings, vol. 4. The Hague—Paris, 1966, p. 346—350. — Любопытно, что в аллегорическом изображении трех возрастов у Тициана профили юноши и старика сопоставлены с головами собаки и волка, а повернутое к зрителю лицо зрелого мужчины — с головой льва. Ср. о мотиве старого деда как антропоморфного заместителя волка в славянской мифологии: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей..., с. 192.

[49] Якобсон Р. Вопросы сравнительной индоевропейской мифологии в свете славянских показаний. — В кн.: American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Prague, 1968, vol. 1. The Hague—Paris, 1968, p. 128; Иванов В. В., Топоров В. Н. 1) Славянские языковые моделирующие семиотические системы..., с. 14—15, 21—23; 2) Исследования в области славянских древностей..., с. 31—75. О соотнесенности волхвов-скоморохов с культом Волоса в «Сказании о построении града Ярославля» см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии. — Тр. по знаковым системам, вып. 6. Тарту, 1973, с. 60 (Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 308).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Для восстановления зависимости Велес—собака знаменательно, что миф о собаке, стерегущей потусторонний мир, может иметь в виду происхождение собачьей шерсти[50] и что у славян прослеживается «связь Волоса как названия мифологического существа с названием волос-шерсти».[51]

Судя по этим косвенным данным, связь между мотивами собаки и искусства в мире мифологических значений была потенциальной связью, которая актуализировалась лишь в условиях господства персональных писательских традиций, т. е. в результате отчуждения автора от потребителей творческого продукта. Даже если такая догадка выглядит чрезмерно рискованной, остается непреложным тот факт, что в ранней эстетической традиции совместному появлению этих мотивов сопутствует особая отмеченность темы искусства — шутовского, скоморошьего, «инищного». Чрезвычайно характерно в этом плане, что стихи Маяковского создавались в период его сотрудничества в «Сатириконе», когда в искусстве поэта превалирующее положение занял жанр стихотворных обличений. Здесь же следует сказать о том, что мотивы отчужденного искусства были вообще весьма популярны в поэзии 1910-х годов (ср., между прочим, название артистического подвала «Бродячая собака»).[52]

Заканчивая на этом попытку «мифопоэтического» прочтения стихотворения Маяковского, подытожим проясняющиеся при сопоставительном анализе трансформации универсального комплекса значений. Очевидно, во-первых, что Маяковский аннулирует центральную для всего комплекса тему смерти: «сильная» антиномия жизнь—смерть замещена более «слабой» — жизнь в коллективе—жизнь вне коллектива. Во-вторых, этой замене сопутствует нарушение равновесия между исключением героя из людского сообщества и компенсацией отверженного. Л. Л. Штальбергер находит у Маяковского ту же идею, что и в учении киников, которое выдвигало социально обездоленных (уподобленных собакам) в ряд избранников, вещающих истину.[53] Бесспорно, что

---

[50] В украинской легенде «Человек и собака» пес, который охраняет Адама, замерзнув, засыпает, после чего в рай удается проникнуть дьяволу; узнавший об этом бог дает собаке шерсть (Драгоманов М. Малорусские народные предания и рассказы, с. 1). Ср. легенду об Эрлике, божестве потустороннего мира, даровавшем собаке шерсть (Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев. — В кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии при Российской Академии наук, т. 4, вып. 2. Л., 1924, с. 18).

[51] Иванов В. В., Топоров В. Н. К проблеме достоверности поздних вторичных источников..., с. 49 и след.; о превращении противника бога грозы в низших животных, включая собаку, в литовской мифологии см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей..., с. 77—78.

[52] Ср.: Kugel J. L. The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry. New Haven and London, 1971.

[53] Stahlberger L. L. The Symbolist System of Majakowskij. London—The Hague—Paris, 1964, p. 88.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

это тождество (отверженные = избранные) было разнообразно представлено в раннем творчестве Маяковского. Однако в случае со стихотворением «Вот так я сделался собакой» семантическая связь с идеологией киников имеет по преимуществу характер отталкивания: тема избранничества, компенсирующего отчуждение, сведена Маяковским на нет (поскольку «быть избранником» — это родовое понятие по отношению к понятию «быть поэтом», которое получает в произведении как раз противоположный смысл). Будучи заключены в контекст семантических универсалий, стихи о перемене физического облика человека читаются как стихи о невозместимости отчуждения. Подмена «сильной» антиномии жизнь—смерть «слабой» может быть понята в качестве симптома, указывающего на снятие психического напряжения с помощью метафорического примирения слишком резких контрастов, что связано, видимо, с глубоким потрясением, испытанным Маяковским после преждевременной гибели отца и отразившимся в автобиографии «Я сам», а также в некоторых фактах бытового поведения поэта.

Итак, различные интерпретации текста взаимно корректируют и дополняют друг друга, причем ни одна из них не обладает окончательной разрешающей силой, помимо остальных. Лишь благодаря сопоставлению разбиравшегося стихотворения с контекстом, простирающимся вплоть до архаического искусства, удается проникнуть в их биографическую подоплеку (вытеснение мотивов физической смерти мотивами социального инобытия). С другой стороны, только в сравнении с ближайшим литературным окружением, представленным произведением Сологуба, оказывается возможным проследить предпринятую Маяковским трансформацию мотивов поэта-избранника и дать этой трансформации социокультурное толкование (постсимволистская идея поэтического мира значений как продолжения мира реалий). Короче говоря, изучение сцеплений текста с контекстом дает возможность передвинуть анализ с уровня *описания* замкнутого в себе смысла на уровень *объяснения* смысла.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В. Г. Базанов

ДРЕВНЕРУССКИЕ КЛЮЧИ К «КЛЮЧАМ МАРИИ» ЕСЕНИНА

1

«Ключи Марии» Есенина не вошли в обширную литературу о мифе и мифологии. Между тем этот трактат доброй своей частью обращен к мифотворчеству и к фольклору, преобразующему миф в словесное и орнаментальное искусство. Есенин выступал прежде всего как поэт и публицист, рассматривая древние мифы в связи с актуальными проблемами современной теории литературы и художественной практики. В трактате отразилась самобытная личность поэта, пробующего свои силы в одной из самых запутанных и сложных областей историко-филологической науки. Писать в начале XX в. о мифах и мифологии, не имея специальной подготовки, было очень трудно и даже рискованно, если учесть огромную литературу, множество школ и направлений, противоборствующих, с разных идейных и эстетических позиций освещающих происхождение и судьбы мифов. О мифах писали историки, этнографы, философы, филологи и фольклористы Западной Европы, России и Америки. Достаточно напомнить Вико, Юма, Гердера, братьев Гримм, М. Мюллера, Тайлора и Спенсера, Фрейда и Вундта, у нас — Афанасьева, Буслаева, Потебню, Веселовского, не говоря уже об исследователях, выступавших в начале XX в. И. М. Дьяконов совсем недавно признавался: «Над проблемой мифа ломают себе голову вот уже почти сто поколений ученых».[1] Насколько литература о мифах и сама проблема мифотворчества многогранны и сложны, видно хотя бы по двум работам советских ученых, вышедшим в 1976 г.: «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинского и «Миф» М. И. Стеблина-Каменского. В них читатель найдет последние сведения о непрекращающихся спо-

[1] Дьяконов И. М. Введение. — В кн.: Мифологии древнего мира. Пер. с англ. М., 1977, с. 9.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

рах по поводу мифов и мифотворчества, характеристику разнообразных научных направлений и школ, вплоть до Леви-Стросса, представителя структурного метода в изучении мифов. Отмечая «бесчисленное количество дефиниций мифа», Е. М. Мелетинский считает, что «мифы иногда имеют характер сказки, легенды или местного предания и рассказывают не только о богах, но и о героях, в том числе даже имеющих исторические прототипы».[2] М. И. Стеблин-Каменский придерживается иного взгляда: «Миф — это не жанр, не определенная форма, а содержание, как бы независимое от формы, в которой оно выражено. Миф — это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена. Он всегда пересказ чего-то, существовавшего уже раньше».[3] И. М. Дьяконов во введении к книге «Мифологии древнего мира» дает такое определение: «Миф — это осмысление мира и эмоциональное вживание в его явления, но никоим образом не жанр словесности. Миф — это факт мироощущения, которому можно придать разную форму — песни, действа, сказки, повести, заневки. Миф принадлежит к сфере словесности не как жанр, а лишь в том смысле, что он не только выражает *взаимоотношения* человека с внешним явлением, но и — в отличие от обряда — выражает их в *словесной* форме, т. е. в известном высказывании или даже сюжетном повествовании. Природное или общественное явление эмоционально воспринимается и подается в этом высказывании как действие или состояние божества».[4]

В «Ключах Марии» Есенин опирался на труды выдающихся русских мифологов А. Н. Афанасьева и Ф. И. Буслаева, видевших в мифах космическое прозрение первобытного человека, попытку объяснить важнейшие природные явления — происхождение земли, солнца, луны, грома и дождя. Есенин обычно не ссылается на источники, которые были ему доступны, он даже не упоминает трехтомный труд «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева, который был ему хорошо известен. На знакомство Есенина с исследованием Афанасьева указывал в свое время Б. В. Нейман. По его словам, на одном из заседаний Общества любителей российской словесности выступала Е. Ф. Никитина, которая поделилась сведениями о том, что Есенин «долго искал, в голодные годы, афанасьевское исследование и наконец купил его за пять пудов муки. И поэт не только что читал, но вчитывался в эти столь нелегко приобретенные книги. В архиве

---

[2] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 172.

[3] Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976, с. 4.

[4] Мифологии древнего мира, с. 17. — Далее И. М. Дьяконов справедливо подчеркивает, что миф далеко не синоним фольклорного сюжета: «...в фольклоре — в эпосе, в сказке, в народной песне, в заговоре, в заклинании, в прибаутке, в пословице — живет и развивается по своим аналогичным законам множество и других сюжетов, помимо мифологических» (там же, с. 22).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Е. Ф. Никитиной хранятся бумаги поэта, из которых видно, что Есенин делал всякого рода выборки из афанасьевского текста и тут же переделывал их в стихи».[5]

Возможно, Есенин знал и о трудах европейских ученых. Гердер, братья Гримм и М. Мюллер, изучавшие мифы, обряды и верования первобытных народов, оказывали значительное влияние на русскую филологическую науку и этнографию. По мнению Мюллера, как об этом пишет И. М. Дьяконов, «миф вырастает из наименований божеств, олицетворяющих явления природы, а эти наименования, в свою очередь, представляют собой номинализацию эпитетов, простых и развернутых, передающих те или иные атрибуты данного явления. При этом в силу „недугов языка", которые не позволяют выразить суть явления вполне адекватно, создаются метонимии, а из овеществленных метонимий — мифологические образы».[6] Подобные «лингвистические» построения были показательны и для представителей русской мифологической школы. И западноевропейские ученые и русские (Афанасьев и Буслаев) следы древнейших верований находили в языке, на основании этимологического анализа открывая в нем «неистощимые источники ранних мифологических представлений, которые человек соединил с названиями предметов и явлений окружающей его природы и своей собственной жизни».[7]

Можно привести много примеров лингвистического толкования мифов у Афанасьева и Буслаева. Так, Афанасьев допускает, что «упырь» происходит от «пить», потому что он пьет кровь, что в слове «приятель» корень *при* связан с некоей богиней Прией. Буслаев полагает, что «т» переходит в «х», отсюда «наша душа от ду-ть, через ду-х». «Словами душа, дух, — пишет Буслаев, — человек роднил себя со всею окружающей себя природою, как бы для того, чтобы повсюду в природе чувствовать

---

[5] Художественный фольклор, вып. 4—5. М., 1929, с. 212. — В «Ключах Марии» нет ссылок на Афанасьева, но упоминается древний полулегендарный мудрец Гермес Трисмигист (Трисмегист), которому приписывался ряд мистико-натурфилософских сочинений. В комментариях к «Ключам Марии» в пятитомном собрании сочинений Есенина (М., 1962, т. 5; М., 1967, т. 4) дается ошибочное объяснение: «Гермес Трисмигист — лунный бог древних египтян». Между тем у Есенина речь идет о мудреце-философе: «Гермес Трисмигист говорил: „Что вверху, то внизу, что внизу, то вверху. Звезды на небе и звезды на земле"» (здесь и далее «Ключи Марии», письма и стихотворения Есенина цитируются без указания страниц по изданию: Есенин С. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1961—1962 («Ключи Марии» и письма входят в пятый том)). В неоконченной поэме А. К. Толстого «Алхимик» (1872—1873) читаем: «Вот Трисмегиста дивный камень!». Алхимики, занимавшиеся поисками «философского камня», считали Гермеса Трисмигиста своим предшественником.

[6] Мифологии древнего мира, с. 39.

[7] Буслаев Ф. И. Догадки и мечтания о первобытном человеке. Рецензия, соч. Каспари. — Соч., т. 1. СПб., 1908, с. 511.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

свое присутствие и быть в ее недрах, как в родной своей семье».[8]

В «Ключах Марии» Есенин, используя лингвистические приемы, пытается восстановить первоначальную мифологическую основу отдельных слов и выражений. Слово «пастух» он разлагает на две составные части: «пас» и «тух», утверждая при этом, что «т» часто переходит в «д». В результате вместо обычного деревенского пастуха получается мифический покровитель духов («пас-дух»). В полемической статье «Избяной обоз» Н. Асеев обратил внимание на слишком произвольные выводы Есенина, снабдив его «пастуха» следующим язвительным примечанием: «Конечно, в случае нужды с такой же философской уверенностью можно усмотреть „духа“ и в петухе, и во многих других словах, забывая о глагольных формах пасти, петь и т. д., где это же „т“ не обнаруживает тенденции к мистическому значению, а скромно остается глагольной подставкой...».[9] Однако дело не в наивности Есенина. Буслаев в рецензии на книгу А. С. Хомякова «Сравнения славянских слов с санскритскими» писал: «Разумную цель лингвист имеет тогда, когда, не ограничиваясь исследованием букв, приставок, окончаний, стремится в изучении языка изучать духовную жизнь самого народа».[10] Современный исследователь А. И. Баландин справедливо замечает, что Буслаев в своих лингвистических работах в сущности сформулировал «важнейшие положения своей мифологической теории — об органической связи языка и народного предания, о ближайшем родстве преданий и верований индоевропейских народов, в основе которого лежит единство воззрения этих народов на природу, т. е. их мифологические представления».[11]

Есенин со свойственной ему увлеченностью и непосредственностью отдельные положения мифологов-лингвистов доводит до крайности, временами кажется даже, что он пародирует, например, солярную теорию. Ижицу, изгнанную из алфавита, он превращает в «человека, шагающего по небесному своду». Или вещает, что «опрокинутость земли сольется в браке с опрокинутостью неба», что «в нас пока колесо нашего мозга движет луна, что мы мыслим в ее пространстве и что в пространство солнца мы начинаем только просовываться». О космической группе мифов (посвященных солнцу, луне и звездам) подробно пишет и Э. Тайлор, всегда подчеркивающий роль авторского сознания. Не отрицая значения языка в образовании мифа, Тайлор склонен думать, что «мифология примитивных обществ опирается по

---

[8] Буслаев Ф. И. Мифические предания о человеке и природе, сохранившиеся в языке и в поэзии. — В кн.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки народной словесности и искусства, т. 1. СПб., 1861, с. 138.

[9] Асеев Н. Избяной обоз. — Печать и революция, 1922, кн. 8, с. 42—45 (в дальнейшем статья Н. Асеева цитируется без указания страниц).

[10] Отеч. зап., 1855, № 9, отд. 4, с. 37.

[11] Академические школы в русском литературоведении. М., 1975, с. 28.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

преимуществу на основу реальной и осязательной аналогии и что развертывание словесной метафоры в миф относится к более поздним периодам культуры».[12] Считая словесный миф вторичным образованием, Тайлор утверждает, что «миф есть история его авторов, а не действующих в нем лиц. Он есть воспоминание о жизни не сверхъестественных героев, а создавших его своим поэтическим воображением народов».[13] Отсюда он выводит миф о небе и земле: «Мифический вымысел, что небо и земля были отцом и матерью всего существующего на свете, естественно породил легенду, что в древнейшие времена они были соединены и только впоследствии были разлучены друг от друга».[14] Сходную мысль можно найти у Афанасьева, который писал, что солнце и месяц в древних народных верованиях «в родственной связи или как сестра и брат, или как супруги. Это воззрение можно заметить и у древних греков, согласно свидетельствам Гомера и Гезиода, и в Эдде, и в литовских преданиях, и в русских мифических верованиях. Именно на этих верованиях основывается поговорка „Солнце — князь, луна — княгиня“».[15] У Буслаева эддические мифы о сотворении мира (отождествлении мира с человеческим телом), свидетельствующие о языческих представлениях центра, или середины, земли, неба или моря, находят такое объяснение: «Так как все эти предметы олицетворяются в форме живого существа, человека или животного, то центр, или середина, получает наивное название пупа или пупка».[16] В «Ключах Марии» содержится аналогичная интерпретация мифического предания. Считая, что «творческая ориентация» наших предков в царстве космических тайн запечатлена в «алфавите непрочитанной грамоты», поэт сам производит этимологический анализ отдельных слов и букв. Если буква «А», рассуждает он, есть не что иное, как «образ человека, ощупывающего на коленях землю», а буква «Б» представляет из себя «ощупывание этим человеком воздуха», то буква «В» как бы осуществляет связь между ними, между землей и небом. «Пуп, — пишет Есенин, — есть узел человеческого существа, и поэтому, определяя себя или ощупывая, человек как-то невольно опустил свои руки на эту завязь и получилась буква „В“».

У Н. Асеева мелькнула мысль, не играет ли Есенин, смышленый крестьянский парень, в «умного дурака», в «юродивого парня», не пародирует ли он мифологов, запутавшихся в «небесных светилах». Однако Есенин вполне серьезно следовал за Афанасьевым и Буслаевым, пускаясь в самые темные дебри мифоло-

---

[12] Тайлор Э. Первобытная культура. М., 1939, с. 214.
[13] Там же, с. 258.
[14] Там же, с. 226.
[15] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, с. 74—75.
[16] Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Рус. вестн., 1873, № 4, с. 596.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

гических построений. Между тем Буслаев предупреждал, что напрасно некоторые ученые стремятся «так далеко вытянуть из форм языка первичные воззрения на природу, что одною и тою же чертою небесного света успливаются обрисовать мифологический и эпический характер и Зевса с Аполлоном, и змиеубийцу Зигфрида, и кровосмесителя и отцеубийцу Эдипа, и нашего Илью Муромца, который поражает Соловья Разбойника».[17] Здесь Буслаев имеет в виду и Афанасьева, который вслед за Шварцем и Мюллером часто впадал в мифологические преувеличения и прямолинейные уподобления. «Метеорологические» гипотезы Афанасьева уже тогда, в 60-е годы XIX в., вызывали недоумение и справедливые нарекания. Напомним хотя бы парадоксальное суждение Афанасьева об одном из самых земных, бытовых эпизодов в былине об Илье Муромце: «Пиво, которое пьет Илья Муромец, — старинная метафора дождя». Илья Муромец, по мнению Афанасьева, непременно «богатырь-громовик», он сидит сиднем, пока не напьется «живой воды».[18] Афанасьев везде и всюду находит «мифическую основу», «мифические представления о боге-громовике». Волшебная мельница-самомолка Сампо в «Калевале» — «весенняя туча», низводящая на землю дожди и дарующая ясные дни.[19]

При всех субъективных толкованиях древних мифов, заблуждениях и методологических ошибках, у Афанасьева, самого ортодоксального приверженца «метеорологической» теории, были свои достижения и открытия. В его «Поэтических воззрениях славян на природу» содержался огромный материал, характеризующий определенную систему народных воззрений на природу, первобытное миросозерцание. Древний человек имел свои представления о небе и земле, о солнце и облаках, о ветре и радуге, об огне и воде, о растительном и животном мире. Эти представления передавались по наследству, из рода в род, но передавались не механически, каждая новая эпоха вносила свои коррективы и дополнения, превращая старые мифы в баснословные сказания. Это понимали сторонники отечественной «мифологической школы», опиравшиеся на живую старину, на народное творчество, которое в крестьянской России не имело строго реликтового характера, изменяясь и обогащаясь в процессе материальной и духовной истории народа. Происходила материализация древних мифов и соответственно возникали новые формы художественного сознания, укреплялся союз между «умом, чувством и словом». Афанасьев делал существенную уступку фольклорному «реализму», наделявшему природу способностью прислушиваться к страданиям и радостям «поселянина». «Понятно, что в воззрениях древ-

[17] Буслаев Ф. И. Догадки и мечтания о первобытном человеке... с. 511.

[18] Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 305.

[19] Там же, с. 294.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

нейшего народа, — пишет Афанасьев, — не могло быть и не было строгого различия между побуждениями и свойствами человеческими и приписанными остальной природе; в его мифах и сказаниях вся природа является исполненною разумной жизни, наделенною высшими духовными дарами: умом, чувством и словом; к ней обращается он с своими радостями и с своим горем и страданиями и всегда находит сочувственный отзыв. По нашим народным преданиям, сохранившимся доныне и тождественным с преданиями всех других племен, звери, птицы и растения некогда разговаривали как люди... В песнях и сказках цветы, деревья, насекомые, птицы, звери и разные неодушевленные предметы ведут между собою разговоры, предлагают человеку вопросы и дают ему ответы. В шепоте древесных листьев, свисте ветра, плеске волн, шуме водопада, треске падающих скал, жужжании насекомых, крике и пении птиц, реве и мычании животных, — в каждом звуке, раздающемся в природе, поселяне думают слышать таинственный разговор, выражения страданий или угроз, смысл которых доступен только чародейному знанию вещих людей».[20]

Антропоморфизация природных явлений действительно составляет одну из особенностей фольклорного мышления, особенно ранних его форм.[21] Так, А. Ф. Лосев, известный своими работами по античной мифологии, указывает, что человеку, жившему в условиях первобытнообщинного строя, вся природа — небо, воздух, земля, море, подземный мир — представлялась «не чем иным, как одной огромной родовой общиной, населенной существами человеческого типа, находящимися в тех или иных родственных отношениях и воспроизводящими собой первобытный коллективизм первой в истории общественно-экономической формации. А это и есть не что иное, как мифология, зародившаяся на ранних ступенях первобытнообщинного строя».[22]

---

[20] Там же, с. 61—62.

[21] В связи со «Словом о полку Игореве» Ф. Я. Прийма пишет об очеловечивании природных стихий в народном эпосе: «Таким образом, не обожествлением, а скорее очеловечиванием водных источников, природных стихий и явлений, гор, лесов, трав, цветов и зверей характеризуется эпическое народное творчество не только „русичей", но и других славянских народов, — по крайней мере на тех этапах их исторического развития, о которых мы можем судить на основании хотя и скудных, но вполне достоверных данных» (Прийма Ф. Я. «Слово о полку Игореве» и южнославянский героический эпос. — В кн.: Славянские литературы. М., 1973, с. 266).

[22] Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 7. — Об этом писал в свое время и А. Н. Веселовский: «Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного необразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движениях, в проявлении силы, направляемой волей» (Веселовский А. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. — Собр. соч., т. 1. Пг., 1908, с. 131).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Опираясь на фольклор и обычаи древней Руси, народные предания и исторические свидетельства, Афанасьев и Буслаев пытались объяснить эволюцию художественного сознания от слова к мифу и от мифа к повествовательному фольклору. Буслаев (в особенности) и Афанасьев (в достаточно определенной степени) вплотную подходили к тем проблемам, которые волнуют филологов и фольклористов до сих пор.

Русские мифологи учитывали тот факт, что древняя Русь была погружена в языческое прошлое, крепко держалась за поверья и обряды прежнего времени. Отсюда сложная мозаика языческих и христианских верований, их переплетение, а в конечном счете — деформация старых мифов и возникновение новых, соответствующих обычаям и обрядам раннего христианства. Древние мифы, оставшиеся в наследство от языческой поры, постепенно переводились «на другие лица», получали новые «названия», иначе говоря — локализовались.[23] Афанасьев и Буслаев считали, что мифы не были неподвижными, они приспосабливались к определенным историческим обстоятельствам, подвергались переработке, сохраняя печать своего времени. Фактически этот процесс можно считать демифологизацией, низведением мифов на землю и прикреплением их к известной местности и к определенным историческим событиям. Как только утрачивалось «настоящее значение метафорического языка», мифы начинали восприниматься в соответствии с понятиями нового времени. В результате и «боги мало-помалу унизились до человеческих нужд, забот и увлечений и с высоты воздушного пространства стали низводиться на землю, на это широкое поприще народных подвигов и занятий».[24]

Буслаев идет значительно дальше Афанасьева, постоянно указывая, что «не до́лжно ограничивать понятие о мифологии только религиозным характером, видеть в ней, как видели прежде, округленную систему учения о богах и полубогах, нечто вроде догмата исповедания. Это было не что иное, как способ понимать вещи, умственный прием для уразумения, способ мыслить и выражаться».[25] Именно Буслаев дает наиболее верное для своего времени определение мифологии: «Сама мифология есть не что иное, как народное сознание природы и духа, выразившееся в определенных образах: потому-то она так глубоко входит в образование языка как первоначального проявления сознания народного».[26]

---

[23] Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 13.

[24] Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Рус. вестн., 1873, № 4, с. 596.

[25] Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Рус. вестн., 1872, № 10, с. 679—680.

[26] Буслаев Ф. И. Мифические предания о человеке и природе..., с. 138.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Мифы для Буслаева не просто суеверные сказки, но и метафорическое ви́дение окружающего мира, фантазия первобытного человека, в мифах содержатся в зачаточном виде элементы будущего народного искусства, словесного и изобразительного. Ученый признавал многоплановость мифологии, полагая, что народный эпос, в частности русские былины (эпические песни) и сказки, сохраняет мифологические мотивы и образы, которые представляют собой одно из проявлений талантливости и рациональных прозрений древнего мифотворчества.[27] Через фольклор Буслаев устанавливает генетические связи литературы с мифологией (миф, сказка, эпос, литература русского средневековья). Особенно эпос богат отложениями первобытных воззрений на природу, судьбу человека, мудростью коллективного опыта предков. В статье «Эпическая поэзия» Буслаев писал о мироощущении эпического певца: «Певец эпический удовлетворяется тем, что его окружает, ибо сила творчества повсюду — и вблизи, и вдали — равно велика, и благодетельная природа дает человеку все, что ему нужно, в окрестности его родного жилища <...> В самородной эпической поэзии внешняя природа обращает на себя внимание только тогда, когда она служит необходимым дополнением ясному представлению дел и характера человека».[28]

Суждения Есенина о древнейших формах словесного творчества, относящихся к дописьменной эпохе, во многом совпадают с высказываниями крупнейшего русского филолога об архаических формах эпоса.

Высказывания эти помогают нам правильно понять «Ключи Марии», в частности проблемы «пастушеского миросозерцания», происхождения эпического творчества. Буслаев поясняет: «Быт пастушеский, настолько развитый, как изображают его ведийские гимны, также возлагает свои надежды на атмосферические перемены, зависящие от того же светила. Таким образом, исходя от древнеарийской культуры, пастушески-земледельческой, мифология природы естественно должна усвоить себе теорию солярную, или солнечную, и усмотреть во множестве разнообразных мифов, как мы видели, одну и ту же основу древнейших воззрений на солнце в его различных явлениях»;[29] «Среди явлений

[27] У. Норман Браун утверждает, что индийская мифология служила опорой для «метафизического умозрения»: «Прежде всего в мифологии проявилась естественная потребность человека искать объяснений для того, что его окружает: как возникла вселенная и как она функционирует, откуда произошел человек, каковы функции и взаимосвязи отдельных элементов мироздания, солнца, луны, ветра, бурь, засухи, наводнений; в чем причина болезни и что от нее излечивает? В мифологии, следовательно, воплотились первые, простейшие движения индийской научной мысли» (Браун У. Норман. Индийская мифология. — В кн.: Мифологии древнего мира, с. 333).

[28] Буслаев Ф. И. Эпическая поэзия. — В кн.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки народной словесности и искусства, т. 1, с. 67—68.

[29] Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Рус. вестн., 1872, № 10, с. 716—717.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

природы, так верили тогда, живет сам бог, в великом своде, опирающемся на землю, в котором смотрит его глаз — солнце, и в котором он пасет своих коров — облака, дабы небесное млеко — плодотворный дождь, орошал и земные пастбища, на которых пасутся животные, это главное богатство наших праотцев».[30]

В «Ключах Марии» мы видим аналогичное понимание «пастушеского миросозерцания», в основе которого — «глаз-солнце», т. е. «вечное тяготение человека к пространству». Есенин ссылается на Библию, индийские Веды, «Илиаду», «Эдду», «Калевалу», «Слово о полку Игореве», «Голубиную книгу». Все эти памятники свидетельствуют о творческой «ориентации наших предков в царстве космических тайн». «Живя, двигаясь и волнуясь, человек древней эпохи, — пишет Есенин, — не мог не задать себе вопроса, откуда он, что есть солнце и вообще что есть обстающая его жизнь? Ища ответа во всем, он как бы искал своего внутреннего примирения с собой и миром. И, разматывая клубок движений на земле, находя имя всякому предмету и положению, научившись защищать себя от всякого наступательного явления, он решился теми же средствами примирить себя с непокорностью стихий и безответностью пространства. Примирение это состояло в том, что кругом он сделал, так сказать, доступную своему пониманию расстановку. Солнце, например, уподобилось колесу, тельцу и множеству других положений, облака взрычали, как волки, и т. д. При такой расстановке он ясно и отчетливо определял всякое положение в движении наверху».

В «Ключах Марии» о «пастушеском миросозерцании» говорится много, и именно в духе Буслаева. Пастух был когда-то хранителем определенного религиозного культа («пас-дух», т. е. заклинатель богов и духов). В эпоху охотничье-земледельческой общины («пастушеский быт») возникла эпическая поэзия, герои которой вызывали сочувствие целых веков. Есенин отмечает особую роль пастушества в истории поэтического сознания.

Идеализация пастушества сказывалась даже во внешнем поведении поэта, в его стилизованном костюме. «...Вот на середину зала, — вспоминает В. Каменский, — вышел деревенский кудрявый парень, похожий на нестеровского пастушка, в смазных сапогах, в расшитой узорами рубахе, с пунцовым поясом...

Слегка нараспев, крестьянским, избяным голосом он прочитал несколько маленьких стихотворений о полях, о березах.

Прочитал хорошо, скромно улыбаясь. А когда стали просить еще, заявил:

— Где уж нам, деревенским, схватываться с городскими маяковскими. У них и одежда, и штиблеты модные, и голос трубный, а мы ведь тихонькие, смиренные».[31]

---

[30] Там же, с. 663.

[31] Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 50.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Легенда о Есенине-пастушонке имеет свою историю. Но дело не в том, походил или не походил Есенин на идиллического пастушка. Деревенская рубаха с вышитыми петушками — деталь. Важнее, что в «Иорданской голубице», изображая «мужицкий рай», Есенин не забывает о «дудке пастушеской»:

Вижу вас, злачные нивы,
С стадом буланых коней.
С дудкой пастушеской в ивах
Бродит апостол Андрей.

А в «Ключах Марии» поэт отмечает особую роль пастушества в истории поэтического сознания. «В древности никто не располагал временем так свободно, как пастухи. Они были первые мыслители и поэты, о чем свидетельствуют показания Библии и апокрифы других направлений. Вся языческая вера в переселение душ, музыка, песня и тонкая, как кружево, философия жизни на земле есть плод прозрачных пастушеских дум».

Напомним, что Пушкин задолго до Есенина в стихотворении «Приметы» отмечал склонность «младенческих» народов, пастухов и земледельцев к «философичности», их умение наблюдать явления природы и пророчествовать, предсказывать ясную погоду или «мразов ранний хлад»:

Старайся наблюдать различные приметы.
Пастух и земледел в младенческие леты,
Взглянув на небеса, на западную тень,
Умеют уж предречь и ветр, и ясный день,
И майские дожди, младых полей отраду,
И мразов ранний хлад, опасный винограду.

Есенина, как и Буслаева, мифология привлекает не столько сама по себе, сколько как показатель народной мудрости (познавательные функции) и как источник словесного искусства (первооснова поэтических символов и образов). На почве мифологии возникают первоначальные формы повествовательного фольклора. «Словесное древо» с его «думами и образами» вырастает из архаического эпоса, мифология не более как почва, способствующая произрастанию этого «древа». Эпос создают певцы и философы. Это поэзия личная и одновременно общенародная. Поэтому важно соотносить миф и народное творчество, словесное и орнаментальное. Фольклор помогает проникать в миф, видеть в нем отражение самых ранних форм народного миросозерцания; с другой стороны, мифы многое объясняют в фольклоре, устанавливают родословную наиболее архаических фольклорных мотивов и образов.

Не только в «Ключах Марии», но и в своей поэзии Есенин часто обращался к мифологическим образам, как к верному источнику народного миросозерцания, видел в мифах «способ мыслить и выражаться», судить об окружающей действительности, понимать природу, «договариваться» с ней.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В первобытном искусстве были заложены такие художественные идеи и образы, которые «выражали собою непреходящие, неумирающие ценности человеческой жизни».[32] Иначе древние формы фольклора не передавались бы по наследству, из рода в род. Познавательную и эстетическую ценность языческого мифа и фольклорного предания Есенин прекрасно понимал. Для него предание — память народная, история, рассказанная самим народом. Есенин чувствует свое родство с художественной народной стихией, он и космогоническую картину мира создает в отличие от декадентов с их абстрактной символикой и эгоцентризмом (у Бальмонта: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...») по образу и подобию древних представлений о стихийных силах природы и в соответствии с крестьянской «философией жизни». Афанасьев и Буслаев многое подсказали Есенину, в значительной мере определили его интерес к мифологическим образам и «бродячим сюжетам», их труды знакомили поэта с загадочным миром древних мифов, с фольклорным наследием. Но Есенин в «Ключах Марии» желал проявить свою самостоятельность, свой взгляд на народное творчество, словесное и изобразительное. Своеобразие Есенина-мифолога состояло в том, что он «приспосабливает» солярную теорию Афанасьева и Буслаева к «избяному космосу», к «жизненным основам» крестьянского миросозерцания и повседневного быта.

2

Мы стремились показать несомненность того факта, что Есенин изучал Буслаева и Афанасьева. От них в «Ключах Марии» апологетическое отношение к мифу как вечно живому источнику народной мудрости. Мы уже отмечали, что Афанасьева Есенин вообще не упоминает. Удивительно и то, что о Буслаеве, которому Есенин столь многим обязан, в «Ключах Марии» говорится между строк и в полемическом тоне. О Буслаеве и Стасове Есенин заявляет, что они «не заглянули в сердце нашего народного творчества». В чем-то очень существенном Есенин был прав. Мифологи и компаративисты (Есенин имел в виду молодого В. В. Стасова, сторонника восточной теории происхождения русского эпоса и народного орнаментального искусства) многое не разглядели в крестьянском художественном творчестве, не обратив, в частности, должного внимания на «философический» характер народной орнаментики и постоянные связи между народным искусством и бытом крестьянской России. Из разнообразных форм народного творчества Есенин облюбовал именно орнаментику, сопровождающую всю жизнь русского крестьянина (резьба по дереву, вышивки на полотенцах, кружева и т. п.). Искусствоведы изучали преимущественно образцы русской резьбы граж-

[32] Трубецкой Е. Иное царство и его искатели в русской народной сказке. М., 1920, с. 4.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

данского и церковного характера. Но существовало еще крестьянское зодчество, которое оставалось зачастую в тени. Насколько проблема народного орнамента была актуальной и малоизученной, свидетельствует Н. Н. Соболев, автор монографии «Русская народная резьба по дереву», вышедшей в 1934 г., через четырнадцать лет после «Ключей Марии»: «Целый ряд неблагоприятных причин не дал дойти до нас этому наследию во всей его полноте. К таким причинам следует отнести и недолговечность самого материала, и периодические пожары, опустошавшие Россию, и изменение условий быта и т. п. Они привели к исчезновению многочисленных памятников резьбы, бытовавших в крестьянском и городском бытовом обиходе. К сожалению, то же, что мы отметили в отношении к вещественным памятникам, приходится сказать и о документах. Из-за тех же многочисленных пожаров, от которых пострадали архивы, хранившиеся ранее в стенах Кремля, документальные исследования по этому вопросу можно было начать только с XVII столетия. Таким образом, картина развития резного дела на Руси выделяется из общего тумана далекого прошлого отдельными яркими пятнами в виде случайно сохранившегося то того, то другого документа или вещественного памятника».[33]

Заслугой Есенина является повышенное внимание к памятникам резьбы, к народному зодчеству, к простым крестьянским полотенцам и наволочкам с их узорчатыми вышивками. Если в своих общих суждениях о мифологии Есенин был малооригинален, находился под влиянием «метеорологической» теории Афанасьева и многим был обязан классическим трудам Буслаева, то в характеристике народного орнамента он проявил глубокое понимание жизненного и художественного содержания данного вида искусства. Правда, и здесь, в оценке народной орнаментики, мы сталкиваемся с излишне поспешными выводами и недостаточно объективным отношением к своим предшественникам. Судя по всему, Есенину не были известны все работы Стасова, в частности его обширная рецензия «Коньки на крестьянских крышах» (1861). Между тем эта рецензия значительно уточняет позиции Стасова-компаративиста. Стасов выступает в ней в качестве критика формально-сравнительного метода и во многом предвосхищает Есенина как автора «Ключей Марии». Подробно разбирая работу гамбургского профессора Петерсена «Конские головы на крестьянских домах, в особенности в северной Германии», Стасов упрекает немецкого ученого в стремлении везде и всюду видеть «подражание, заимствование». Петерсен «никак не подозревает у славянского племени самобытного происхождения» избяного орнамента. Стасов фактически присоединяется к Я. Гримму, который в своей «Мифологии» (в главе о бого-

[33] Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. Л., 1934, с. 449—450.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

служении и приношении) первоначальное происхождение конских голов на верху крыш объясняет древними религиозными верованиями и ритуально-магическими обрядами.[34] Стасов цитирует Гримма: «В древнейшие времена, по-видимому, все более приносили в жертву коней; без сомнения, мясо их съедали, голову же оставляли и по преимуществу посвящали богу <...> Между всеми жертвоприношениями животных приношение в жертву коня было самое важное и торжественное. Оно было у наших предков общим с многими славянскими и финскими племенами, с персами и индийцами. Для всех их конь был особенно священным животным».[35] Что же касается «подражания, заимствования», то, считает Стасов, нужно прежде собрать историко-сравнительный материал, этнографический и фольклорный, а уж затем делать окончательные выводы. «Мы обязаны, — пишет он, — производить коньки своих изб, — как и другие подробности древней нашей архитектуры или вообще искусства, — из тех же источников, откуда идут мифология, язык, обряды, поверья, песни, форма одежды, жилища и всякой утвари славянской и русской».[36] В обширной рецензии Стасова содержится целая программа изучения русской народной орнаментики: «В большей части русских местностей существуют конские головы, или, как их называют у нас, коньки на крестьянских крышах, и если до сих пор никто у нас не обращал на них внимания, то, конечно, недалеко время, когда археологи или даже просто любители отечественной старины примутся за их изучение. Не всегда же будут оставлять их, как теперь, без всякого внимания, не всегда будут считать ничего не стоящими произведениями грубого простонародья, которые не имеют ни смысла, ни значения и хранятся поколениями по старой, укорененной привычке. Рано или поздно примкнут и у нас эти любопытные орнаменты к тем памятникам, в которых, как и во всем, что создано народным твор-

---

[34] Вслед за Гриммом Стасов полагает, что первоначальное значение конских голов на верху крыш было жертвоприносительное и что в самые древние времена прикрепляли над кровлей не деревянные изображения, а настоящие конские головы. Д. М. Балашов высказывает предположение о возможной связи обряда жертвоприношения с Велесом, скотьим богом древнейших славян, или же с одним из местных разновидностей этого божества: «Принесение коня в жертву ради успеха коневодства сохранилось на Севере чуть не до революции у карел и у русских (коня убивали, но умерший во время летнего свободного выпаса конь считался взятым богом). Рыбаки центральной России еще не так давно весной топили лошадей для удачи в рыбной ловле. На иконе Флора и Лавра, заместивших покровителя скота, изображаются почти исключительно лошади» (Балашов Д. М. Из истории русского былинного эпоса («Потык» и «Микита Селянинович»). — В кн.: Русский фольклор, кн. 15. Социальный протест в народной поэзии. Л., 1975, с. 52—53).

[35] Стасов В. В. Коньки на крестьянских крышах. — Собр. соч., т. 2. СПб., 1894, с. 111—112 (впервые опубликовано: Изв. имп. Археолог. о-ва, 1861, т. 3, вып. 4, с. 257—271).

[36] Там же, с. 110.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

чеством, выразились не только эстетические, но и религиозные стремления древней Руси, осуществились некоторые из самых коренных потребностей древних предков наших».[37]

В «Ключах Марии» о Стасове и Буслаеве как исследователях народного орнамента сказано: «За орнамент брались давно. Значение и пути его объясняли в трудах своих Стасов и Буслаев, много других, но никто к нему не подошел так, как надо, никто не постиг того, что

> ....на кровле конек
> Есть знак молчаливый, что путь наш далек
> (Н. Клюев)».[38]

Исключение Есенин делает для П. А. Ровинского.[39] Только Ровинский «из чувства национальной гордости» нашел «*нечто* в нашем орнаменте», но и он сказал слишком «бедные слова», сделал только робкую попытку напомнить о народной архитектуре, о происхождении коньков на крестьянских избах. В «Ключах Марии» речь идет о Павле Аполлоновиче Ровинском (1831—1916), авторе многотомного капитального труда «Черногория в ее прошлом и настоящем», во втором томе которого Есенин нашел скупое, но для него очень важное свидетельство: «Подобно тому, что внутри дома представляет огнище как нечто священное, с чем соединяется понятие о жизни дома, — из внешних его частей представляет собою конек крыши (шлеме): когда поднимаются против какого-нибудь дома целым народом, то прежде всего перерубают конек, и это означает, что для жильцов того дома нет больше жизни и убежища в том краю и они должны выселяться. Поэтому выражение „перерубить конек“ означает, что живущее в том доме семейство подверглось изгнанию, и видеть во сне, что конек этот перерублен кем-то или переломился сам собою, значит, что смерть или какое-нибудь великое несчастье должны постигнуть главу того дома».[40]

---

[37] Там же, с. 106.

[38] В очерке «Самоцветная кровь» Н. Клюев разъясняет поэтический образ конька на кровле деревенской избы: «Тайная культура народа, о которой на высоте своей учености и не подозревает наше так называемое образованное общество, не перестает излучаться и до сего часа. («Избяной рай» — величайшая тайна эзотерического мужицкого ви́дения: печь — сердце избы, конек на кровле — знак мирного пути.)» (Зап. Передвижного общедоступного театра, 1919, вып. 22/23, июнь—июль. с. 4).

[39] В комментариях к «Ключам Марии» в пятитомном собрании сочинений Есенина (М., 1962, т. 5, с. 282; М., 1967, т. 4, с. 293) о Ровинском сказано: «К сожалению, невозможно определить, какие именно работы Д. А. Ровинского имеет в виду Есенин, ссылаясь на него». Авторы комментария имели в виду известного собирателя и исследователя народного лубка Д. А. Ровинского.

[40] Ровинский П. Черногория в ее прошлом и настоящем, т. 2, ч. 1. СПб., 1897, с. 438 (Сб. Отд. рус. яз. и словесности имп. Акад. наук, т. 13, № 3).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Ученые-этнографы по-разному объясняли источники подобной резьбы. Большинство, в том числе и Ровинский, склонялись к тому, что в изображении конька отразились пережитки старинных дохристианских верований и что он имеет магическое значение: «Привычка украшать вершины крыш конскими головами ведет свое начало от язычества; этим желали оказать почесть богу неба и вымолить у него дарование дождя и солнца».[41] Другие предполагали, что конская голова на крыше дома воздвигалась в честь божества, охранявшего пастухов и лошадей, была своеобразным талисманом, о чем говорит и народная пословица: «В кобылью голову — счастье».[42]

Вопрос о коньке, или князьке, на крышах домов до сих пор интересует исследователей. Так, в связи со «сном Святослава» в «Слове о полку Игореве» М. П. Алексеев написал исследование, в котором, используя многочисленные данные историко-этнографического и фольклорного характера, расшифровывает магическое значение загадочного «кнеса» (Святослав видит во сне исчезновение «кнеса» со своего терема). «Кнес» — это то же, что в народном словоупотреблении конек, т. е. верхняя перекладина на крыше, на которой сходятся стропила. На крестьянских избах верхние концы конька обычно завершались вырезной фигурой конской головы. В основе сна Святослава — древнее суеверие, аналогичное тому, которое описано Ровинским. Жилище без конька — не к добру, к несчастью. Нет «кнеса» — «Святославу грозит гибель, смерть».[43] Таким образом, конек на крыше не просто украшение, в нем заключена тайна бытия.

У Есенина конская голова на деревенской избе является вечным символом «избяного космоса». От древней Руси крестьянская изба сохранила этот орнаментальный знак, резную фигуру, заглядывающую в «пространство солнца». Возможно, что Есенин знал статью Стасова «Дуга и пряничный конек», где Стасов обращает внимание на звезду на висках у пряничного конька. «Эта деталь, — пишет Стасов, — встречается также очень часто на конях, вышитых на русских полотенцах и рубахах, и напоминает мне выражение наших сказок: „Во лбу солнце, в затылке месяц, в кисицах (в висках) звезды“. И это тем более идет в настоящем случае к делу, что конь, изображенный на нашем прянике, не есть простой конь, а конь мифологический, что всего лучше доказывается тем рядом перьев, который окаймляет полосу орнаментов и кистей на груди его. Подобные перья на груди мы видим на многих мифологических конях и быках на вершинах ассирийских колонн. Как и тамошние кони, наш конь, по всей вероятности, олицетворяет собою солнце. Какими путями древне-

[41] Изв. Моск. археолог. о-ва, т. 3, вып. 4, с. 266.

[42] Голышев И. И. Памятники старинной русской резьбы по дереву. Мстера, 1886.

[43] Алексеев М. П. К «сну Святослава» в «Слове о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1950, с. 248.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

азиатские олицетворения великого небесного светила, главного предмета религиозного поклонения, перешли к великорусам — я не имею возможности подробно рассматривать здесь».[44]

В «Ключах Марии» речь идет не о «пряничном коньке», а о коньке на крышах крестьянских изб. Этот избяной «конь» — своеобразный «связной» между землей и солнцем. Спор Есенина со Стасовым начинается с того, что Есенин возражает против преувеличенного влияния Ассирии на русский орнамент. У ассирийцев — свой конь, у русского мужика — конь особенный, чем-то напоминающий богатырского коня из народного эпоса. Для Стасова и дуга — один из пришлых предметов; она «заимствована от финнов, у которых она постоянно и везде встречается, столь же у западных, сколько и у восточных племен».[45] В дальнейшем мы сможем убедиться в том, что спор со Стасовым в «Ключах Марии» возник именно потому, что Есенин выступал против теории заимствования. К тому же Есенину важно было подчеркнуть крестьянский характер избяной орнаментики. Поэт видит в знаках-символах народную Россию, «снега русского поля». Крестьянин украшал свою избу, чтобы выразить вечное устремление в космос, свои «философические» думы и одновременно свои земные помыслы, отношение к окружающей действительности.

«Изба простолюдина, — пишет Есенин, — это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов. Вот потому-то в наших песнях и сказках мир слова так похож на какой-то вечно светящийся Фавор, где всякое движение живет, преображаясь.

Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, *потолок* — небесному своду, а *матица* — Млечному Пути. Философический план помогает нам через такой порядок разобрать машину речи почти до мельчайших винтиков».

Все эти коньки на крышах изб и т. п., сделанные натруженными крестьянскими руками, «являются как бы апофеозом как трудового дня, так и вообще жизненного смысла крестьянина». «Таким образом, разобрав весь, казалось бы, внешне непривлекательный обиход, мы наталкиваемся, — заключает Есенин, — на весьма сложную и весьма глубокую орнаментичную эпопею с чудесным переплетением духа и знаков. И „отселе“, выражаясь пушкинским языком, нам видно „потоков рожденье“».

Есенин включает простой деревянный конек на крыше деревенской избы в общую систему философско-художественных об-

---

[44] Стасов В. В. Дуга и пряничный конек. Заметка по поводу издания «Памятники русской старинной резьбы по дереву Владимирской губернии. Рисовал и издал И. Голышев». Слобода Мстера Владимирской губ., 1876. — Собр. соч., т. 2, с. 373—374 (впервые опубликовано: Рус. старина, 1877, № 4, с. 723—732).

[45] Там же, с. 369.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

разов, созданных воображением народа. Конек как орнаментальный знак-символ приравнивается к величайшим завоеваниям человеческой мысли, к самым смелым мечтаниям («народный Фауст»). Конструкция крестьянской избы как бы устремлена в космос, сама хата поставлена на колесницу, олицетворяя вечное кочевье пахаря-крестьянина, его «отношение к вечности». «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами, — рассуждает Есенин, — носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека. Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице... Это чистая черта скифии с мистерией вечного кочевья. „Я еду к тебе, в твои лона и пастбища“, — говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо. Такое отношение к вечности как к родительскому очагу проглядывает и в символе нашего петуха на ставнях».

Есенин считал скифов-кочевников и скифов-пахарей предками славян, а скифское узорочье, ювелирные изделия «звериного стиля» — предшественниками древнего русского орнамента. Возможно, что предположение Есенина о коньке на крыше, запрокинувшем голову в небо, связано со скифским преданием о народе, получившем золотой плуг прямо с неба. Прикреплению скифской «мистерии» к русской крестьянской избе могла способствовать былина о Вольге и Микуле. Д. М. Балашов в статье «Из истории русского былинного эпоса («Потык» и «Микула Селянинович»)» высказывает оригинальную догадку: «Золотой плуг Геродота и золотые наральники микулинской сохи, учитывая все прочее, очень уже совпадают. Многое гадательно в сопоставлении и прежде всего неясно, были ли скифы-пахари предками славян или каким-то посредническим звеном, однако и в этом случае легенда могла стать в дальнейшем славянской. Как увидим ниже, есть в самой былине подробности, позволяющие считать соху Микулы орудием волшебным и, возможно, связанным с иной, небесной субстанцией».[46]

---

[46] Русский фольклор, кн. 15, с. 49. — В. В. Стасов считал, что сама легенда о скифах-пахарях не выдерживает строгой исторической проверки. В рецензии на сборник В. А. Прохорова «Материалы по истории одежд и обстановки жизни народностей» (СПб., 1881) он предупреждал: «Обыкновенно ссылаются в вопросе о славянстве скифов на текст Геродота. Но именно этот-то текст всего более и свидетельствует против славянства скифов. Геродот описывает скифов кочевниками, наездниками, народом-конником, и это в такой степени, что даже хоронились они вместе со своим конем. Напротив, славяне, и всего более славяне русские, вовсе не были племенами ни кочевыми, ни конными... Славяне были племена по преимуществу пешие и оседлые. Если же считать, как это делают некоторые наши писатели, в том числе г. Забелин (в превосходном, впрочем, сочинении своем «История русской жизни»), что прародителями славян

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В конечном итоге крестьянская домовая резьба и вышивки на полотенцах Есениным возводятся не к магическим представлениям язычества и не к христианским верованиям, а к представлениям эпического героя Микулы Селяниновича, разъезжающего со своей сошкой, к веками складывавшейся мечте о свободном крестьянине-пахаре, которому должна принадлежать вся вселенная.

3

Суждения Есенина о «наших коньках на крышах» отличаются своей поэтичностью и натурфилософичностью. С большой осведомленностью он пишет о «цветочном узорочье», мало изученном народном искусстве, защищая его национальное происхождение и художественное своеобразие. Здесь Есенин вновь встречается со Стасовым, имея в виду широко известные труды ученого — обширную статью «Русский народный орнамент (шитье, ткани, кружева)» и богатейшее собрание рисунков и заставок «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени». В статье «Русский народный орнамент...» содержатся такие оценки, которые не только не противоречили взглядам и убеждениям Есенина, но и поддерживали автора «Ключей Марии» в его размышлениях об искусстве резьбы по дереву и вышивках по холсту. Выдающийся теоретик и историк искусства Стасов указывал на «своеобразные формы и красоту русского орнамента», приветствуя «всеобщее внимание», которое после долгого молчания оказано орнаментальному русскому искусству. Есенин обходится без цитат из трудов Стасова, но он мог бы сослаться, например, на следующее высказывание ученого, содержащее общую характеристику русского орнамента: «Изучение памятников русского народного творчества приводит к заключению, что в вышивках и тканьях по холсту уцелели самые многочисленные остатки русского национального художества. На полотенцах, простынях, наволоках, рубахах, передниках, женских головных уборах и т. д., т. е. вообще на предметах самого постоянного и общераспространенного употребления, на предметах, можно сказать, почти не покидавших древнего русского человека с утра и до вечера, с вечера до утра, дома в избе и на работе в поле, в будни и в праздник, присутствовавших при обрядах начала и конца жизни каждого, при свадьбах и торжествах, — од-

---

русских надо считать не скифов-кочевников, а специально тех скифов-оратаев, которые, по свидетельству Геродота, состояли, как покоренная народность, туземная и более автохтонная, в подданстве пришельцев скифов-кочевников, то на это нельзя не отвечать, что это не что иное, как только предположение, ничем не доказываемое в тексте Геродота, тем более что все сказанное у этого писателя о скифах-оратаях отличается необыкновенной краткостью и отсутствием определенных подробностей, тут всего более нужных» (Стасов В. В. Собр. соч., т. 2, с. 582—583).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ним словом всегда и везде, на этих предметах ярко обозначились и художественные вкусы, и религиозные представления, и весь наивный склад фантазии, комбинирующих соображений, остроумных расчетов, прилаживания и ловкого сплочения разнообразных составных частей».[47]

Именно Стасов первым заявил о необходимости пристального изучения вышивной народной орнаментики, как вполне самобытного и демократического искусства. Здесь простые крестьянки дают волю своему воображению, не воспроизводят аристократические символы и знаки, придерживаются своих традиций, эстетических и этических. Стасов ссылается на символику птиц. «Двуглавые птицы», украшающие деревенские полотенца, не скопированы с медных пятаков, с двухглавых царских орлов, не являются они и «капризной выдумкой» вышивальщиц. Эти «птицы» пришли на вышивки и кружева из глубокой древности, из языческих культов древней Руси. Следует привести мнение Стасова об узорчатом шитье, чтобы затем сопоставить его с высказыванием Есенина. В «Ключах Марии» не совсем точно утверждается, что «бытовой орнамент» еще никем «не прояснен» и не «разгадан». Стасов многое разгадал и разъяснил: «Без сомнения, в огромной массе русских шитых узоров есть некоторое количество таких, которые выдуманы помещицами и крестьянками в новейшие времена или скопированы ими с каких-нибудь попадавшихся им на глаза предметов; но процент их в общей сложности так мал, так ничтожен, что о нем не стоит говорить. Между тем, сколько ни расспрашивай в любом углу России крестьянок, вышивающих полотенца, простыни, головные уборы и проч., всюду постоянно услышишь, что они шьют, хотя и на память, но всегда по прежним, исстари ведущимся образцам, передаваемым из рода в род. В то же время столь же ошибочно предположение о христианском, царском или государственном и тому подобном происхождении их».[48]

Есенин фактически подтверждает выводы Стасова, когда пишет: «Нет, не в одних только письменных свитках мы скрываем культуру наших прозрений, через орнаментику букв и пояснительные миниатюры. Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы. Вглядитесь в цветочное узорочье наших крестьянских простынь и наволочек. Здесь с какой-то торжественностью музыки переплетаются кресты, цветы и ветви. Древо на полотенце — значение нам уже известное, оно ни на чем не вышивается, кроме полотенца, и опять-таки мы должны указать, что в этом скрыт весьма и весьма глубокий смысл.

Древо — жизнь. Каждое утро, встав от сна, мы омываем лицо свое водою. Вода есть символ очищения и крещения во имя но-

---

[47] Стасов В. В. Русский народный орнамент (шитье, ткани, кружева). — Собр. соч., т. 1. Художественные статьи. СПб., 1894, с. 185—187.
[48] Там же, с. 192.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

вого дня. Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа, и, прибегая под покров ветвей его, окунаясь в полотенце, он как бы хочет отпечатать на щеках своих хоть малую ветвь его, чтоб, подобно древу, он мог осыпать с себя шишки слов и дум и струить от ветвей-рук тень-добродетель. Цветы на постельном белье относятся к кругу восприятия красоты. Означают они царство сада или отдых отдавшего день труду на плодах своих. Они являются как бы апофеозом как трудового дня, так и вообще жизненного смысла крестьянина».

И все же у Есенина были основания для полемики со Стасовым, а затем и с Буслаевым. Обычно комментаторы «Ключей Марии» очень легко и поверхностно объясняют критические замечания поэта, называя их «сбивчивыми». Б. В. Нейман пишет о Есенине: «По-видимому, он в самом деле читал упомянутых Стасова, Буслаева и Ровинского. Правда, познания его весьма невелики и сведения, почерпнутые из книг, достаточно сбивчивы. Легко критикуя исследователей, он порою не особенно внимательно вчитывался в них. Так, он, например, пытался возражать тем „гробокопателям“, как он называет ученых, которые „старались доказать, что в узорах“ русского орнамента „больше колдуют ассирийские заклинатели, чем Персия и Византия“. Хотя Стасов здесь не назван, но, очевидно, речь идет именно о нем — и совершенно напрасно. Наоборот, Стасов считает роль Персии в нашем орнаменте преобладающей. Влияние Византии, пользовавшейся тем же персидским источником, он совсем устраняет. Что касается Ассирии, то Стасов вовсе не говорит о ее непосредственном влиянии на русский орнамент; он лишь показывает зависимость персидского узора от ассирийского источника».[49]

Нет, Есенин внимательно читал Стасова и метко подметил противоречия в его статье. Стасов начал как будто бы в защиту национальной орнаментики, ее народного происхождения, а закончил свое исследование в духе «восточной» теории, явно преувеличив роль «разнообразных чужих влияний» («финских, персидских и отчасти буддийских»). В результате Стасов пришел к выводу, что в одежде, вышивках и узорах «вовсе нет предме-

---

[49] Нейман Б. В. Источники эйдологии Есенина. — В кн.: Художественный фольклор, вып. 4—5, с. 210. — В комментариях к «Ключам Марии» в пятитомном собрании сочинений Есенина (М., 1962, т. 5, с. 282; М., 1967, т. 4, с. 292—293) фактически повторяются характеристики Б. В. Неймана: «Полемизируя с В. В. Стасовым, Есенин имеет в виду его статью „Русский народный орнамент“. Ученый, исследуя сюжеты великорусских образцов кружева и вышивки, делает в статье вывод, что их источником является восточный орнамент. При этом он считает роль Персии преобладающей, влияние Византии устраняет; что касается Ассирии, — показывает зависимость персидского узора от ассирийского источника. Таким образом, Есенин явно искажает Стасова». С таким заключением нельзя согласиться.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

тов, которые бы свидетельствовали о местности, природе и жизни великорусской, северной».[50] И это не случайная описка. Молодой Стасов допускал компаративистские натяжки, от которых потом сам отказывался. В статье, которую читал Есенин, содержался и такой вопрос: «Имеем ли мы право утверждать, чтоб <...> рисунки были чисто русского происхождения и чтоб они возникали на нашей отечественной почве?». Стасов отвечал: «Нет, мы его не имеем, если даже принять во внимание одни только те предметы, на которых они встречаются. Собственно русских одежд вовсе не существует. Не говоря уже об одеждах более позднего у нас появления, имена которых достаточно свидетельствуют об их татарском происхождении (например, кафтан, зипун, армяк), не говоря уже о них, трудно было бы не заметить, что и другие, более древние части русского костюма имеют происхождение чужеземное, заимствованное. Название русского общенародного сарафана (женской одежды без рукавов с проймами, застегивающегося спереди сверху донизу) происходит с персидского — от слова сарпай, или сарапа; название русского распространенного головного убора кика происходит от финского кюкко — курица; наконец, наша народная мужская рубашка, белая или, в самом грубом своем виде, синяя, с разрезом у шеи набоку, составляющем характерную ее особенность, есть копия с издревле национальной персидской синей рубашки, имеющей разрез у шеи набоку. Рубашка этого типа довольно распространялась в Персии, по Кавказу — у грузин и частью даже у татар. Вышитые полотенца находятся в величайшем и самом коренном употреблении у финских народов и у персиян. Ввиду этих фактов трудно было бы предположить, чтоб не были также иноземного происхождения рисунки и узоры, находящиеся на предметах, пришлых к нам от других народностей.

Но, переходя к рассмотрению самих узоров, мы тотчас же заметим, что в них нет ничего самостоятельного, потому что все главные составные части их существуют у известных народностей азиатского происхождения, которые обладают ими в течение долгих столетий и, конечно, никоим образом не могли заимствовать их от русских».[51]

Проблема взаимовлияний в искусстве разных народов, особенно в фольклоре, относится к наиболее сложным и многосторонним. Народное прикладное искусство проходит сложный исторический путь. Миграцию декоративных сюжетов и мотивов нельзя рассматривать в одном измерении. И в росписях по дереву и в декоративном шитье, как и в «словесном узорочье», совмещались в преображенном виде разные традиционные формы, как устно-народного, так и книжного происхождения.[52]

---

[50] Стасов В. В. Русский народный орнамент..., с. 211.

[51] Там же, с.197—198.

[52] Об усвоении наследия и образов искусства близких и далеких соседей русским и украинским орнаментальным творчеством эпохи ба-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Стасов имел основание говорить о воздействии финно-угорских и тюркских обычаев и нравов на культуру и быт древней Руси, но он и в своих окончательных выводах оставался верен миграционной теории, ибо слишком расширительно понимал эти восточные влияния. За компаративистские крайности его осуждали еще в 60—70-х годах прошлого века, осуждали и слева и справа, от «Современника» до «Московских ведомостей». Стасов вынужден был уточнять свои высказывания. В статье «По поводу ученого критика „Московских ведомостей“» он поясняет: «...я в своем тексте все время говорил не о русском орнаменте вообще, а о русском орнаменте шитом, т. е. об узорах на наших полотенцах, простынях, наволочках, рубахах, головных уборах и т. д., и не имел возможности сказать ни единого слова о византийском влиянии по той простой причине, что тут нигде его нет ни малейшего признака <...> византийское влияние в древней Руси можно найти в рисунках рукописей, в живописи на стенах церквей и т. д., вообще на предметах религиозного значения; но что касается предметов бытовых, предметов жизни собственно народной, то здесь византийского влияния никто еще никогда не видел и не слыхал: его тут вовсе не было, и это не мешало бы знать тому, кто берется говорить об этих вещах».[53]

Продолжая отвечать своим противникам, Стасов в статье «Еще раз по поводу критика „Московских ведомостей“» утверждал, что «во всех по преимуществу народных узорах, какие только можно теперь собрать в среде русской бытовой жизни, вы нигде не укажете ни одной черточки византийской! Все тут другое, все тут свидетельствует о влияниях совершенно иного рода — влияниях азиатских».[54]

Стасов фактически свел на нет свое правильное утверждение, высказанное в статье «Русский народный орнамент...». В этой статье он ссылался на слова самих крестьян о том, что полотенца, простыни, головные уборы и пр. вышивают по «образцам, передаваемым из рода в род». Такое искусство в России знают «исстари». Это «исстари» народ относил и к одежде (сарафанам, зипунам, рубашкам), и к избяной орнаментике (коньки на крышах, петухи на ставнях). Между тем Стасов упорно продолжал настаивать на восточном происхождении шитья и одежды. В статье «Дуга и пряничный конек...» он в сокращенной редакции повторил свою теорию: «И действительно, при сличении того, что у нас существует, с существующим у нынешних или прежних наших соседей, оказывается громадная масса заимствований. Наш сарафан оказывается происхождения персидского; женская кика — финского; наша баня, где парятся вениками, и большин-

рокко пишет А. А. Морозов (см.: Морозов А. Родина Ломоносова. Архангельск, 1976, с. 143—144).

[53] Стасов В. В. Собр. соч., т. 2, с. 284 (впервые опубликовано: С.-Петербургские ведомости, 1872, 12 мая, № 122).

[54] Там же, с. 288.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ство наших узоров на вышитых полотенцах и рубашках — также финского; наш кафтан, армяк, рубашка с косым воротом — татаро-монгольского».[55]

В «Ключах Марии» Есенин обращается к запутанной Стасовым проблеме. Народное «цветочное узорочье», вышивки на полотенцах, наволочках и простынях, по Есенину, заключают в себе «тайну отцов», содержат «весьма глубокий смысл», который можно разгадать только в общем «кругу восприятия красоты». Для крестьянина настоящей «красоты» нет без труда, без «трудового дня». Есенин указывает и на эту сторону народной орнаментики, на ее связи с трудовым процессом и с бытовым деревенским укладом. Против теории заимствования Стасова направлено заявление Есенина об ученых-«гробокопателях»: «...старались отыскать прежде всего влияние на нем (русском народном орнаменте, — *В. Б.*), старались доказать, что в узорах его больше колдуют ассирийские заклинатели, чем Персия и Византия». Стасов действительно говорил и об «ассирийских заклинателях» (влияние Ассирии он не устранял), но главную роль во влияниях отводил сирийской и финской бытовой орнаментике, недооценивая Византию. Не отрицая в древнерусской литературе и изобразительном искусстве византийских влияний и явных «признаков сербско-болгарского отражения», Есенин предлагает смелее открывать двери в национальную историю, которые долгое время были «заперты на замок». Открыв эти двери, ученые-филологи легко обнаружат, что «самою первою и главною отраслью нашего искусства с тех пор, как мы начинаем себя помнить, был и есть орнамент. Но, просматривая и строго вглядываясь во все исследования специалистов из этой области, мы, — замечает Есенин, — не встречаем почти ни единого указания на то, что он существовал раньше, гораздо раньше приплытия к нашему берегу миссионеров из Греции». «Тайное слово» запрятано в народной словесности и в изобразительном народном искусстве, там нужно искать подлинные источники национальной культуры.

Следует отметить, что Стасов в небольшом предисловии к сборнику «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» вынужден был признать, что некоторые орнаментальные формы «имеют происхождение местное, собственно русское».[56] Но он писал об этом между строк, возражая тем ученым, которые слишком преувеличивали греко-визан-

[55] Стасов В. В. Дуга и пряничный конек..., с. 368. — Д. К. Зеленин отмечает и обратное влияние. Указывая, например, что «языческая религия финнов и русских была в старину во многом сходною», Зеленин далее пишет: «..финны позаимствовали немало русских обрядов вместе с христианством... Так воспринята, например, многими финнами коледа (обычай колядования), обычаи с освященной вербою, вьюнины, обряды с общинною свечою и т. п.» (Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии, вып. 1. Умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916, с. 13—14).

[56] Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, вып. 1. Собр. и исслед. В. Стасов. СПб., 1884 (предисл.).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

тийское влияние. К тому же Стасов главное внимание уделял декоративным мотивам, сохранившимся в древних рукописях. Даже в узорах полотенец он видел «заглавные буквы наших рукописей»: «У нас есть под руками целый ряд памятников, позволяющих приурочивать узоры русских полотенец, простынь и проч. ко времени несомненному. Это орнаменты и заглавные буквы наших рукописей. Время происхождения каждой рукописи почти всегда может быть определено с полнейшею достоверностью, и вот на такие-то твердые точки опоры могут опереться русские узоры.

Главнейшие и характернейшие фигуры наших вышивок имеют самое близкое сходство с орнаментами и заглавными буквами наших рукописей XII, XIII и XIV веков, особливо двух последних, и здесь заключаются необыкновенно важные материалы национального нашего искусства и мифологии (рисунки рукописей XII века содержат по большей части лишь первые зачатки того, что с полною силою и определенностью высказалось в рисунках рукописей XIII и XIV века)».[57]

В этом же направлении производил свои разыскания и исследования Буслаев. Буслаев, однако, отмечает у Стасова преувеличение влияния «буддийских рисунков» на русский орнамент. С другой стороны, по мнению Буслаева, Стасов недостаточно учитывал «византийские оригиналы», влияние южных славян, болгар и сербов, которые были посредниками между Россией и Византией. Персия, по словам Буслаева, «служила звеном между преданиями раннего просвещения этих народов (Ассирии, Вавилона, Египта, — *В. Б.*) и классической Грецией, от которой ведет начало цивилизация европейская».[58] Напомним, что «Современник» Чернышевского и Некрасова в свое время упрекал Буслаева, что он в «Исторических очерках русской народной словесности и искусства» преувеличивал византийские влияния, считая, что Византия «доставляла древнерусской словесности много поэтического материала...». Об этом писал А. Н. Пыпин. На чрезмерное преклонение Буслаева перед Византией указывает и Есенин. Но сам Буслаев впоследствии сделал существенное разъяснение: «Надобно вовсе не любить своей народности, — писал он, — чтоб видеть в нашей старине одно византийское, хотя единоверное нам, но все же иностранное, народное».[59]

В «Ключах Марии» Есенин фактически присоединяется к Буслаеву, утверждая, что «наши древние рукописи XIII и XIV вв. носят на себе явные признаки сербско-болгарского отражения». С чем же все-таки не согласен Есенин? Ведь, имея в виду именно Стасова и Буслаева, он употребляет обобщенное «все»: «Все говорили только о письменных миниатюрах, а ключ

[57] Стасов В. В. Русский народный орнамент..., с. 193.

[58] Буслаев Ф. И. Клинообразные надписи ахемидов в издании проф. К. Коссовича. — Соч., т. 1, с. 524.

[59] Буслаев Ф. И. История русской литературы. Лекции, читанные наследнику цесаревичу Николаю Александровичу (1859—1860), вып. 2. М., 1905, с. 232.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

истинного, настоящего архитектурного орнамента так и остался не выплеснутым, и церковь его стоит запечатана до сего времени». Но главным образом здесь идет речь о Буслаеве, который действительно в изучении национальной орнаментики исходил в основном из «письменных миниатюр», рисунков и заглавных букв древнерусских книг и рукописей. Он находил там все основные элементы орнаментальной живописи, изображавшей фантастических животных: птиц с человечьими головами, драконов, змей и других чудовищ. В своей статье «Сравнительное изучение народного быта и поэзии» Буслаев фактически присоединяется к Стасову, когда утверждает, что «старинная рукопись с неискусными переделками каких-нибудь восточных сказок дает в наше время такую же богатую поживу для историка литературы, какую извлекает для себя и историк искусства из грубых миниатюр, которыми украшена рукопись».[60] Что касается «письменных» миниатюр, то Буслаев так определяет их значение в истории русского орнамента: «Служа наглядным объяснением тексту Св. Писания и церковных книг, миниатюры представляют самый полный цикл священных изображений, согласный с текстами Писания и с понятиями богословов и вообще людей образованных, для которых писались самые рукописи».[61] Правда, Буслаев не забывал и о деревянных постройках, об избяной архитектуре, но писал о них скупо и снисходительно, всегда отдавая предпочтение письменному орнаменту: «Оригинальность русской архитектуры преимущественно состоит в стиле деревянных построек; но они по своему материалу очень недолговечны и могут предложить факты только позднего времени, тогда как русские рукописные орнаменты мы имеем уже от XII и даже частию от XI века. Если это так, то связь русской архитектуры с письменным орнаментом, по строго историческому пути, может быть объяснена только в пользу влияния письменного орнамента на архитектуру, хотя бы и безграмотного происхождения, в силу того же принципа, по которому исследователи открывают явственные следы письменного влияния в духовных стихах и даже в былинах безграмотного простонародья».[62]

Есенин возражал именно против того, чтобы об орнаменте судили по миниатюрам, сопровождавшим церковные книги и Св. Писание, и по церковной иконописи, не передающей всего смыслового и изобразительного богатства народного орнаментального искусства.

Поэт недоумевал: а где же народное зодчество («строительный орнамент»), «бытовой орнамент», где крестьянские избы с конь-

[60] Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Рус. вестн., 1872, № 10, с. 649.

[61] Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи. — Соч., т. 1, с. 103—104.

[62] Буслаев Ф. И. [Рец. на изд.:] Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, вып. 1. Собр. и исслед. В. Стасов. СПб., 1884. — Соч., т. 3. Л., 1930, с. 82.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ками на крыше, где «весь абрис хозяйственно-бытовой жизни»? У «богословов» свое отношение к орнаментальному искусству, у крестьян — свое. Есенин обращает внимание не на церковные иконостасы и боярские деревянные палаты XVI в., а на крестьянские избы. Здесь он находит самое верное свидетельство древнейшей истории народной орнаментики.

В дальнейшем искусствоведы и этнографы, проходя мимо «Ключей Марии», фактически подтверждали точку зрения Есенина. Л. А. Динцес в статье «Древние черты в русском народном искусстве» так доказывает древнее происхождение узоров на полотенцах и простынях: «Чаще всего вышитые и тканые узоры и изображения украшают концы полотенец и подзоры (закрайки) простынь. О древнем обрядовом значении этих предметов говорят не только летописные данные, вроде о развешивании полотенец на священных деревьях («дуплинам древяным ветви убрузцем обвешивающе и сим поклоняющеся»), но и сохранившийся до недавнего времени обычай украшения полотенцами и подзорами „красного“ (иконного) угла в избах, а также значение этих предметов в свадебных и других обрядах, в которых уцелели пережитки древнего язычества. Поэтому естественно, что в шитых по-старинному украшениях полотенец и подзоров открываются древние языческие изображения».[63]

Есенин увидел в народной орнаментике, в крестьянском искусстве не только пережитки глубочайшей старины, но и вечно живое художественное творчество, неумирающую красоту народной эстетики. В 1921 г., на следующий год после выхода в свет «Ключей Марии», в залах Государственного Исторического музея (Москва) была развернута выставка русского народного искусства. Известный археолог и этнограф В. А. Городцов, посетивший эту выставку, был изумлен, глядя на полотенца, сотканные и вышитые руками архангельских и вологодских крестьянок. В вышивках с их геометрическими узорами и узорами фигурными ученый увидел необъятный мир народной фантазии. Вышивальщицы красными и черными нитками на белом полотне воспроизводили историю «величественного культа великой богини, богини земли, плодородия, матери всего живого», создали целый комплекс символических знаков: «Это знаки птиц, их птенцов, яиц и гнезд; это знаки добра, счастья, благополучия; это символ весеннего радостного солнца, оживотворяющего своими теплыми лучами всю земную тварь; это великие символы воскресения матери-природы под горячим действием вернувшегося откуда-то издалека бога солнца».[64]

---

[63] История культуры древней Руси, т. 2. М.—Л., 1951, с. 461—470.

[64] Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — Тр. Гос. Ист. музея, вып. 1. М., 1926, с 9. — Статья Городцова была по достоинству оценена Б. А. Рыбаковым (см.: Рыбаков Б. А. Искусство древних славян. — В кн.: История русского искусства, т. 1. М., 1953, с. 54, 58—59).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Есенин за восемь лет до появления статьи В. А. Городцова «Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве» писал о «философском миропонимании круговорота жизни», выраженном в прекрасном искусстве народных мастериц и зодчих-древоделов. Поэт знал народную орнаментику, от женского рукоделия и обрядового «шитья» до конька на крышах изб, по самой главной «выставке», раскинутой по всей крестьянской России.

Поэтому он и проявил удивительную дальнозоркость, хорошее знание фольклорной эстетики, поняв и оценив народное орнаментальное искусство, о котором с такой любовью и так вдумчиво писал в «Ключах Марии».[65]

4

«Ключи Марии» создавались в годы сотрудничества Есенина в «Скифах». Само название литературно-публицистического журнала, который стал выходить вскоре после Февральской революции, говорило за себя, свидетельствовало об ориентации его издателей на далекое славянское прошлое. Редактором «Скифов» был Р. В. Иванов-Разумник, а его помощником по поэтическому разделу — Андрей Белый.

Н. Асеев первым заметил, что в «Ключах Марии» старая мифологическая теория причудливо объединилась с «потебнианско-беловской», «скифской», имевшей определенную политическую подкладку. Асеев откровенно писал о «каше» в горячей голове Есенина: «Смесь пастушеской наивности с натягиваемой на лицо миной мистической торжественности проглядывает на каждой странице книги. Вычитанное в старинных „лестницах", запомнившееся из трудов Потебни, Буслаева, Стасова, — все это, отлакированное в поэтической мастерской бело-блоковского символизма, заварилось кашей в горячей голове талантливого пастушонка...».

В одной упряжке, в одном «обозе» оказались Афанасьев, Буслаев, Потебня, Иванов-Разумник, Белый, Клюев и Есенин. Такое идейно-творческое содружество Асеев называл символизмом «потебнианско-беловского уклона». Потебня, придававший огромное

---

[65] Интересно в связи с этим отношение к народной орнаментике, в частности к льняным узорам, в нашу эпоху. В 1976 г. в Вологодском краеведческом музее демонстрировалась выставка кружев, нашедшая широкий отклик в печати. И сейчас «удивляет людей то, что бесконечное разнообразие узоров, красота захватывающая, чарующая создается всего из четырех элементов: плетешок, полотнянка, сетка, насновка. Эти четыре элемента кружев — словно семь нот в музыке... В старых кружевах угадывались павлины, петухи, цветы и деревья. И сейчас это есть».. «Испокон века, — говорили вологодские искусствоведы, — кружевницы переносили в кружева увиденное рядом, метко подмеченное в природе. В традициях вологодских кружевниц — душа самого народа» (Армеев Р. Льняные узоры. — Изв., 1976, 19 марта).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

значение сложному поэтическому образу, структуре слова, разработал теорию о тропах и метафорах, всегда имея в виду при этом исторический путь художественного сознания: от мифического мышления к поэтическому.[66] Миф его интересовал как определенный тип эмоционально-эстетического познания мира. Отсюда особое внимание Потебни к поэтике мифа. Вырастая из слова, сам миф является особой формой художественного мышления, обладающей способностью к развитию во времени и в пространстве. «Миф есть, — писал Потебня, — первоначально словесное произведение, — т. е. по времени всегда предшествует живописному или пластическому изображению мифического образа».[67] Существование мифа немыслимо помимо слова, но мифология не исчерпывается словесным искусством, она проникает в живопись, орнаментику, скульптуру, в народные обряды. Такой широкий взгляд на мифотворчество вполне соответствовал новейшему символизму. Потебня в какой-то степени подготовил теорию мифологического символизма Андрея Белого, его понимание метафоричности языка. В статье «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)» Белый указывает на выдающуюся роль известного ученого-филолога в создании символической теории мифа: «Всякий образный символ — метафора; в сущности, слово — наклонность к метафорическому мышлению; это же порождает миф, развивающийся в религии. Такой ответ Потебни. Этим ответом он из прошлого связует с нами себя...».[68] Белый видел в Потебне одного из своих теоретических предшественников, указавшего на художественное значение поэтики мифа, на органическую связь мифологического и поэтического мышления. В книге «Символизм» Андрей Белый писал о Потебне: «Русские символисты подписались бы под словами глубочайшего русского ученого».[69]

Поэты-символисты рассматривали миф как метафору, способную к полисемантическому расширению. Об эстетическом переживании мифа писал В. Вундт, указывая на то, что «отдельное мифологическое представление самым тесным образом соприкасается с поэтической метафорой. Различие между мифологией и собственно поэзией заключается нередко прежде всего в том, что миф создается целым народом, поэтическое же произведение — это продукт творчества отдельного лица. Поэтому в народной поэзии, и в особенности в народном эпосе, обе эти области совпадают между собою».[70]

---

[66] См. раздел об А. А. Потебне (автор — А. П. Чудаков) в кн.: Академические школы в русском литературоведении, с. 305—352.

[67] Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 587.

[68] Логос, кн. 2. М., 1910, с. 258.

[69] Белый А. Символизм. СПб., 1910, с. 575.

[70] Вундт В. Миф и религия. СПб., 1912, с. 18.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В «Скифах» приблизили миф к искусству, полагая, вслед за романтиками, что мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства. У поэтов-символистов огромным авторитетом пользовался Р. Вагнер, придавший мифу всеобщий характер. «Религия и миф, — утверждал Вагнер, — представляют самое полное отражение народных воззрений на природу вещей и человека. Народ издревне обладал неподражаемой способностью постигать свою собственную сущность в родовом понятии и отчетливо представлять ее себе в каком-либо пластическом олицетворении. Боги и герои его религии и мифов являются чувственно воспринимаемыми образами, в которых народная душа представляет себе свое собственное существо. При поразительной индивидуальности этих образов их содержание несет все-таки всеобщий, всеобъемлющий характер; именно поэтому эти образы обладают такой исключительной жизнеспособностью, что каждый новый уклон в народе незаметно сообщается им, и потому они всегда находятся в состоянии, соответствующем сущности». И далее: «Народ, таким образом, в своей поэзии и в своем творчестве всегда гениален и правдив в противоположность ученому-историку, который придерживается только поверхностной, прагматической связи и, не постигая совокупности существенных черт народного характера по непосредственному выражению их самим народом, всегда педантичен и всегда заблуждается; он не способен понять своим духом и сердцем предмета своей работы, поэтому, сам того не зная, бывает вынужден прибегать к произвольной, субъективной спекуляции».[71]

Понимая миф прежде всего как искусство слова, Андрей Белый и Бяч. Иванов через древнюю мифологию искали выход из «замкнутой исторической жизни» в мировое пространство, они реконструировали мифы, придавая им значение новых символов и аллегорий. Программная статья Белого «Жезл Аарона (Слова в поэзии)», опубликованная в первом сборнике «Скифов» (1917), объявляла миф первоосновой звукообраза: «первоначальное слово мифично», «метафора включает потенцию мифа» и т. п. Истолковывая миф как закрепленное веками проявление в искусстве народного миросозерцания, Белый от далеких времен обращался к современности, подчиняя старые мифы теософской теории, теургическим устремлениям. Другой видный поэт символизма Вяч. Иванов утверждал, что мифу, в котором он находил «тайнопись неизреченного», принадлежит господство над миром.[72] Стихийное погружение в мифы, обращение к «священному» языку жрецов и волхвов Белый и Иванов считали едва ли не единственной взможностью вывести поэзию из бытовой повседневности, придать ей широкий космический размах, религиозно-мистиче-

---

[71] Вагнер Р. Нибелунги. Всемирная история на основании сказания. М., 1913, с. 15—16.

[72] Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1916, с. 41.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ское содержание. Под прикрытием мифов и мифологий поэты-символисты фактически уходили от противоречий действительности в модернистское экспериментаторство. Они оживляли мифы, чтобы создать свою модель исторического развития.

Какую-то дань идеям, лежавшим в основе «скифства» Есенин в «Ключах Марии» безусловно принес. В области идеологии сказалось неонародническое влияние Иванова-Разумника, в эстетике — влияние Андрея Белого. В «Ключах Марии» Есенин ссылался на автобиографическую повесть Андрея Белого «Котик Летаев»,[73] где находил подтверждение идеям старых мифологов о вечном «тяготении человека к пространству», о «браке» земли и неба, о котором постоянно напоминали Афанасьев и Буслаев. Есенин писал здесь о Белом: «...между Белым земным и Белым небесным происходит некое сочетание в браке». В рецензии на повесть Белого, озаглавленной «Отчее слово», Есенин высказал похвалу, звучавшую довольно странно: «Мы очень много обязаны Андрею Белому, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной».[74] В этой похвале выразилось восхищение Белым-мифологом. При всей запутанности и сумбурности взглядов Белого его стремление ощутить связь вещей через метафору не могло не привлекать Есенина.

Позволяя себе «мифологические шалости», Есенин в «Скифах» искал ответы на волновавшие его вопросы современной истории. Есенин жаждал социальных перемен, но таких, при которых «железный город» не смог бы поглотить патриархальную деревню (ср. позицию Иванова-Разумника и Белого в это время).[75]

Октябрьскую революцию Есенин понимал еще по-крестьянски, как осуществление заветной мечты о «пшеничном рае». События обгоняли поэта, разрушали сказочное представление о времени и давние патриархальные иллюзии. В «Ключах Марии», как и в поэзии той поры, Есенин мечется, борется с самим собой, бросается из стороны в сторону, желая во что бы то ни стало найти

---

[73] Повесть написана еще до революции (1915—1916); опубликована в «Скифах» за 1917—1918 гг.; в 1922 г. вышла отдельной книгой.

[74] Знамя труда, 1918, 23 апр.

[75] Иванов-Разумник враждебно принял Октябрьскую революцию, он не верил, что русский крестьянин пойдет вместе с рабочим классом. Он внушал Андрею Белому, что «мужик не обрил бороды при Петре, мужик останется при своем укладе» и после Октябрьской революции (письмо 28 января 1924 г.). После смерти Есенина, 3 марта 1926 г., Иванов-Разумник писал Белому: «Смерть Есенина мне тяжело далась (все мною уничтоженное письмо к Вам было о Есенине); выступать о нем не хочу и не могу; на ряд предложений издательств написать о нем воспоминания ответил отказом. Напишу, да не напечатаю, и читать не буду. Да и „нецензурно“ все это, слишком лично, многих затрагивает. Одна только есть главка — о нем и о Вас в конце 1916 года. Есть у меня и неизданная статья его о Вас (Вы большое влияние оказали на него, быть может сами того не зная)» (письма Иванова-Разумника к Белому хранятся в ГБЛ, ф. 25, карт. 16, ед хр. 6б).

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

путь к революционной России. Он не скрывает своей растерянности при виде «полуразбитой отхожими промыслами и заводами» деревни, страшится «лязга железа», с сожалением пишет об исчезновении старинных крестьянских обрядов и обычаев, болеет за судьбу традиционной народной поэзии. Но здесь же, в «Ключах Марии», он прославляет землю, согретую солнцем Октября, приветствует народ, постигающий свою собственную сущность, верит в социалистическое будущее. Постепенно назревает конфликт с Ивановым-Разумником и Белым. Есенину тесно в «Скифах», он и к Клюеву резко меняет свое отношение. Это был бунт Есенина против клюевских «стертых образов» и против «скифского» мифотворчества и рационализма.

Что же произошло? Н. Асеев заметил в «Ключах Марии» постепенный отход от «скифства», от Иванова-Разумника и Белого. Но в еще большей степени это был отход от Клюева. Асеев в «Избяном обозе» ссылался на следующие признания Есенина: «Этот образ построен на заставках стертого революцией быта» или: «Средства запечатления образа грамотой старого обихода должны умереть вообще». Правда, говорил Есенин об этом без «хитроватой усмешки», а с грустью, но вывод делал совершенно неожиданный: «Мы не будем скрывать, что этот мир крестьянской жизни, который мы посещаем разумом сердца через образы, наши глаза застали, увы, вместе с расцветом на одре смерти. Он умирал, как выплеснутая волной на берег земли рыба».

«Но тогда, — замечает Асеев, — зачем же все „Ключи“, если ларчик отпирается так просто? Или Есенин говорит о стимулирующем значении „орнамента“? Тогда не может быть у него связи и со „Скифами“, где в таком почете „средства стертого революцией быта“, тогда нечего ему подновлять беловской идеологии, нечего с биением в перси отстаивать фиту и ижицу, или ... или С. Есенин, зная правильный путь поэта современья, считает его для себя по каким-то причинам неудобным, предпочитая плестись „избяным обозом“, а не идти в регулярных колоннах передовых рядов человечества».

Справедливо полагая, что «крепость» искусства будущего во многом зависит от истоков народной художественной культуры, Есенин и в «Скифы» пришел с «крестьянским уклоном», никогда не забывая о нуждах крестьянской России и о ее участии в строительстве нового мира. Разрыв со «Скифами» наступил несколько неожиданно, после того как Иванов-Разумник провозгласил Клюева первым народным поэтом России. В январе 1918 г. Есенин в письме к Иванову-Разумнику извещал, что он больше не будет печататься в «Скифах»: «И „Преображение“ мое, посвященное Вам, поэтому будет напечатано в другом месте». О Клюеве он писал даже слишком категорично (явно погорячившись) и слишком субъективно: «Клюев, за исключением „Избяных песен“, которые я ценю и признаю, за последнее время сделался моим врагом».

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Путь Есенина был нелегким. Уйдя из «Скифов», он оказался в другом литературном стане, в котором вскоре оформилась оппозиция пролетарской идеологии. Окончание работы над «Ключами Марии» совпало с увлечением Есенина имажинизмом.[76] В воспоминаниях современников и в работах Е. И. Наумова, П. Ф. Юшина, Ю. Л. Прокушева, А. Л. Марченко и других исследователей достаточно подробно освещены взаимоотношения Есенина с имажинистами, разграничены позиции, осуждена имажинистская теория образа, как одна из самых формалистических и абсурдных. Нам остается еще раз напомнить некоторые отзывы об имажинистах и «Стойле Пегаса», сославшись на авторитетных и беспристрастных участников литературного движения той поры. Так, Д. Фурманов рассказывает о нездоровых нравах среды, в которую попал Есенин, о неприглядном моральном облике имажинистов и их поклонников. Возможно, он несколько сгущает краски, но социальную сущность «Стойла Пегаса» передает в общем верно: «„Стойло Пегаса“ является в сущности стойлом буржуазных сынков — и не больше. Сюда стекаются люди, совершенно не принимающие никакого участия в общественном движении, раскрашенные, визгливые и глупые барышни, которым кавалеры-поэты целуют по-старому ручки, здесь выбрасывают за „легкий завтрак“ десятки тысяч рублей как одну копеечку <...> словом, все та же сволочь, которая прежде упивалась салонными похабными анекдотами и песенками, да и теперь, впрочем, упивается ими же. В „Стойле Пегаса“ — сброд и бездарности, старающиеся перекричать всех и с помощью нахальства дать о себе знать возможно широко и далеко».[77]

Достойную отповедь имажинистам с их склонностью к литературному трюкачеству дает А. В. Луначарский. Познакомившись с произведениями имажинистских поэтов Мариенгофа и Шершеневича, Луначарский с возмущением писал, что они представляют собой «злостное надругательство и над собственным дарованием, и над человечеством, и над современной Россией...».[78] Он выделил только Есенина, его «певучие стихи». Однако сам Есенин полагал какое-то время, что имажинисты борются за новое искусство, освобожденное от ветхих эстетических норм и правил. Имажинизм нужен был Есенину для того, чтобы «поднять себя и над Клюевым, и над другими поэтами деревни».[79] Так думает С. Городецкий, и, возможно, в чем-то он прав.

---

[76] В издании «Московской трудовой артели художника слова» «Ключи Марии» датируются сентябрем 1918 г., в рукописи, хранящейся в Институте мировой литературы АН СССР, — сентябрем—ноябрем. Таким образом, в период от увлечения «скифством» до дружбы с имажинистами Есенин имел возможность уточнять и дополнять свое произведение.

[77] Фурманов Д. Из дневника писателя. М., 1934, с. 70—71.

[78] Изв. ВЦИК, 1921, 14 апр., № 80 (1223).

[79] Нов. мир, 1926, № 2, с. 144.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

В 1919 г. Есенин подписал абсурдную «Декларацию», в которой заявлялось: «Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картине... Образ и только образ».[80] В ряде своих выступлений Есенин допускал такие произвольные высказывания, которые можно объяснить только мальчишеской бравадой, стремлением удивить мир своей оригинальностью. В мае 1921 г. в письме к Иванову-Разумнику он говорил: «Я очень много болел за эти годы, очень много изучал язык и, к ужасу своему, увидел, что ни Пушкин, ни все мы, в том числе и я, не умели писать стихов». Это совсем по Шершеневичу, писавшему в 1920 г. в книге «2×2=5», что «с появлением имажинизма вся прошлая литература (Пушкин, Блок, Гёте и т. д.) превратилась в мнимую величину».[81] Сбитый с толку, в погоне за мнимым новаторством, Есенин пускался в словесное трюкачество, в соревнование с имажинистами. «Отвергнув Н. Клюева, А. Блока, В. Маяковского, поэтов Пролеткульта и не имея тогда других, более плодотворных связей, С. Есенин, — пишет П. Ф. Юшин, — попал в анархическую группу чуждых его таланту литературных дельцов. Имажинизм Шершеневича, Мариенгофа, Кусикова — это воинственное утверждение вырождавшихся нравов буржуазной культуры. Связав себя с имажинистами, Есенин оказался в обстановке разгульного, богемного быта, процветающего в „Стойле Пегаса“ — литературном клубе имажинистов. Именно здесь впервые познакомился Есенин с Москвой кабацкой, отсюда вынес нечистые словечки, нарушившие целомудренность его поэзии».[82] Влияние имажинистов сказалось в последней части «Ключей Марии», а также в ряде других одиозных печатных и устных выступлений поэта. Недостаточно разобравшись в сущности Пролеткульта, отождествляя левацкие взгляды пролеткультовцев с марксистской критикой и эстетикой, Есенин договаривался до отрицания идейности в литературе, ратовал за «чистое искусство» и ополчался против «марксистской идеологии» в литературе. В период сложных идейных и художественных исканий Есенин оказался на какое-то время в плену у имажинистов. Принимая участие в дискуссии, состоявшейся в Москве 19 сентября 1920 г. в связи с обсуждением доклада В. Брюсова о современной поэзии, Есенин «выкрикивал» разухабистые имажинистские лозунги. Тогда же в журнале «Грядущее» появилась обзорная заметка Евг. Бахметева о состоявшемся литературном собрании. В ней зафиксировано следующее: «В прениях поэт Грузинов утверждал, что имажинисты — „исходная точка наступающего ренессанса“. Другой имажинист С. Есенин, среди шума аудитории, аплодисментов и голосов: „Долой!!!“, выкрикивал та-

---

[80] От символизма до Октября. М., 1924, с. 172.
[81] Шершеневич В. 2×2=5. М., 1920, с. 7.
[82] Юшин П. Ф. Сергей Есенин. Идейно-творческая эволюция. М., 1969, с. 234.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

кие фразы: „Мы пришли, великие обожатели человеческого слова“, „Старые писатели примазывались к властям — сейчас больше примазываются“, „Нельзя свободно написать ни одной строки, относящейся к искусству, — дай политики“ и т. п.». На том же собрании имажинисты восхваляли «чистое искусство», «отрицали всякое проявление политических взглядов и настроений в поэзии». Евг. Бахметев замечает о распоясавшихся имажинистах: «Однако все это не мешает им выявлять в своих произведениях свой „белый лик“ и „белую душу“».[83]

Естественно возникает вопрос, как Есенин совершил такой быстрый переход из «благочинной скифской патриархии» Иванова-Разумника в «Стойло Пегаса»? Е. И. Наумов так отвечает на него в своей монографии о Есенине: в политике имажинисты оказались союзниками левых эсеров. В левоэсеровском журнале «Знамя» (его литературный отдел редактировал тот же Иванов-Разумник) печатались статьи под названиями вроде «Отделение искусства от государства». Главное требование, выдвигавшееся эсерами на страницах «Знамени», — «искусство не терпит вмешательства в свои дела».[84] Шершеневич в статье «Искусство и государство» разъяснял, какое именно искусство неприемлемо для имажинистов и левых эсеров: «Государство поддерживает всяких демьянов бедных и так называемых „пролетарских поэтов“». Имажинисты не скрывали, что составляют «группу анархического искусства», выступающую под девизом: «Да здравствует отделение государства от искусства! Да здравствует диктатура имажинизма!».[85]

Уже тогда, в 1920-е годы, пролетарские поэты вели борьбу за талантливого Есенина, предупреждали его об опасности скатиться в трясину мнимой аполитичности, а фактически оказаться в обывательском болоте. Н. Асеев считал своим долгом отчитать Есенина за его фрондирование: «И вовсе не надо чувствовать себя „гораздо левее Российской коммунистической партии“, чтобы оставить себе свободу развития своего патриотического лица. Тем более что такая „свобода“, которая опирается то на „скифов“, то на мистику и фальшиво-оппозиционную браваду тяжелому росту трудового освобождения человечества от всевозможных личин предшествующих ему эпох, весьма походит на сказку о дурне, бормотавшем работающим: „Носить вам — не переносить, таскать — не перетаскать“.

Мы, конечно, далеки как от дружеского захваливания Есенина, так и от огульного осуждения всей работы С. Есенина, но мы должны констатировать огромную опасность для этого талантливого поэта в его пристальном всматривании в „орнамент“

---

[83] Бахметев Е. Валерий Брюсов о современной литературе. — Грядущее, 1920, № 11, с. 16.

[84] Знамя, 1920, № 1, с. 48.

[85] Жизнь и творчество русской молодежи, 1919, № 28—29, с. 5.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

древности — испортить свои живые глаза, до потери ими способности улавливать движение жизни».

Асеев надеялся, что Есенин критически пересмотрит свой дальнейший путь, определит свои идейные позиции, учтет «движение жизни». Пока же Есенин, считает Асеев, как «хитрый деревенский парень», «чует, что борьба не закончена», и пытается «пройти прямиком мимо тягот и черной работы поэтов нашего поколения». Статья «Избяной обоз» Асеева тем и показательна, что в ней содержится суровая правда, разговор с Есениным ведется откровенный, принципиальный и дружеский. Асеев не оставлял без внимания и необдуманные высказывания Есенина о Маяковском в «Ключах Марии». Известно, что Есенин утверждал там, будто Маяковский является футуристическим «подголоском» Маринетти. Есенин вообще очень ревниво относился к Маяковскому, к его славе. На диспуте футуристов с имажинистами в конце 1920 г., когда «Ключи Марии» только что появились, Есенин пытался вступить в полемику с Маяковским, но, не выдержав иронических реплик оппонента, решил лучше читать свои стихи, нежели подвергнуться публичному словесному разгрому. Маяковский умел словом уничтожать своих противников. Л. Сейфуллина так рассказывает об этом эпизоде:

«— Не мы, а вы убиваете поэзию! Вы пишете не стихи, а агитезы!

Густым басом, подлинно как «медногорлая сирена», отозвался ему Маяковский:

— А вы — кобылезы...

Чтобы заставить Маяковского замолчать, Есенин стал читать свои стихи.

Маяковский немного постоял, послушал и начал читать свои. Его стихи победили не только словесной выразительностью, но и политической своей насыщенностью. Уходя с вечера, их повторяли и те, кто сначала не хотел слушать Маяковского».[86]

Посвящая «Ключи Марии» А. Мариенгофу, Есенин тем самым подчеркивал, что его трактат имеет какое-то отношение к имажинизму, к завязавшейся дружбе с имажинистами. Но «Ключи Марии» в то же самое время готовили преодоление имажинизма, намечали расхождения с ним. Фактически Есенин по-своему понимал содержание и форму искусства и вполне самостоятельно пришел к поискам новых метафорических уподоблений. Хотя он и подписался в 1919 г. под «Декларацией», где «мастеровые искусства» заявляли о своем пренебрежении к «содержанию в художественном произведении», призывали «чистить форму от пыли содержания», «Ключи Марии», и тем более художественная практика поэта, опровергали салонный имажинизм. Есенин всегда противился вульгарно-формалистическому словесному трюкачеству, искал в фольклоре и в самой народной жизни источ-

[86] Сейфуллина Л. Избр. произв. в 2-х т., т. 1. М., 1958, с. 444.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ники для обогащения образной системы и художественного языка. Влияние имажинистской теории образа если и сказалось в «Ключах Марии», то в стилистической манере, в несколько взвинченной есенинской поэтике. Есенин словно соревнуется с имажинистами, участвуя в турнире, в эксцентрических словесных прыжках, хотя и решает совсем другие задачи, задает «загадки», ответы на которые можно найти лишь в народной словесности. Необходимость самой метафоричности Есенин обосновывает поэтикой мифа и фольклора. Там он видит начало всех начал. Ратуя за метафорический стиль, за «уподобление одного предмета другому», Есенин никогда не забывает о красках самой действительности, о предметности окружающего мира, о тех богатейших возможностях, которые содержатся в народном искусстве.

Есенин предлагает свою классификацию поэтических образов: заставочный, корабельный, ангелический. Легко заметить, что терминология Есенина опирается на специфику изобразительного искусства, на народную орнаментику. Подобная классификация могла, конечно, в какой-то степени удовлетворить имажинистов, придававших первостепенное значение зрительной фигуральности. Но Есенин создавал *свою* теорию художественного слова, обосновывал необходимость ступенчатого развития образов. Речь шла об орнаментальной поэзии, о предметной осязаемости и зрительной наглядности, о «средствах земной обстановки», об овеществленном метафоризме. Как это ни покажется странным, но Есенин и Клюев были своего рода имажинистами, не имеющими к «имажу» Шершеневича и Мариенгофа никакого отношения. Еще до того, как «перекочевать» из «Скифов» в «Стойло Пегаса», Есенин в фольклоре находил ключи к так называемым «заставочным» образам, к «образам от плоти», овеществленным, погруженным в народный быт. Через «заставочные» образы в поэзии Есенина и Клюева лежал путь в космос, к образам «корабельным» («образ от духа») и «ангелическим» («образ от разума»). Тут немаловажную роль играли народные загадки, содержавшие в себе зачатки поэзии орнаментальной и поэзии «философической». В загадках «запечатлел народ свои старинные воззрения на мир божий: смелые вопросы, заданные пытливым умом человека о могучих силах природы, выражались именно в этой форме».[87] Кроме познавательных функций (ответов на «смелые вопросы»), загадки обладали свойством художественного иносказания, своеобразным метафорическим шифром, тайнописью. Как известно, загадки относятся прежде всего к области метафорической. Метафоричность — одно из основных, органических свойств загадок, на котором основывается возможность их многозначности. Игра смысловых значений, переносный

[87] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 22.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

характер метафор — в природе этого жанра, причем вероятные значения, ответы на вопросы «спрятаны» внутри самой загадки. Но не только народные загадки навели Есенина на мысль о том, что «представление о воздушном мире не может обойтись без средств земной обстановки». Свою лепту в теорию Есенина внес Клюев. Есенин так определяет влечение Клюева к орнаментальной фигуральности: «сочинительство загадок с ответом в середине загадки». Клюев по преимуществу поэт «заставочных» образов. Что такое «заставочный» образ в конкретном художественном преломлении? Есенин отвечает: «Образ заставочный есть, так же как и метафора, уподобление одного предмета другому или крещение воздуха именами близких нам предметов». Примеры подобных постоянно встречающихся в орнаментальном и словесном народном искусстве «уподоблений» есть и в «Ключах Марии»:

«Солнце — колесо, телец, заяц, белка.
Тучи — ели, доски, корабли, стадо овец.
Звезды — гвозди, зерна, караси, ласточки.
Ветер — олень, Сивка-Бурка, метельщик.
Дождик — стрелы, посев, бисер, нитки.
Радуга — лук, ворота, верея, дуга и т. д.»

В народной поэзии, в северном зодчестве, в коньках на крышах крестьянских изб, в «цветном узорочье» полотенец Есенин видел вечнозеленое «непоколебимое древо». Из этого «древа» строятся не только крестьянские избы, где каждая «зарубка» олицетворяет солнце или тучи, из корней этого «древа» вырастают цветущие сады мировой поэзии.

Связи с имажинистами у Есенина не были прочными, внутренними, глубокими. В понятие «имажинизм» он вкладывал вполне демократический смысл, связывая это понятие с фольклорной символикой и метафоризмом. Есенин неминуемо должен был покинуть «Стойло Пегаса». Он не только ушел от имажинистов, но и дал им единственно объективную оценку. В работе «Словесные орнаменты», которая так и осталась незаконченной, Есенин спокойно, без всяких личных выпадов и полемических заострений, продолжил дискуссию о «зрительной фигуральности словесной формы». В опубликованной в 1919 г. главе из этой работы «Быт и искусство» он многое уточнил и разъяснил, фактически отмежевавшись от имажинистов, и ясно дал понять, что его теория метафорического стиля не имеет никакого отношения не только к внешней орнаментальности, к «безжизненным кружевам» Клюева, но и к имажинистскому формалистическому словотворчеству. Имажинисты полагали, что «слова и образ — это уже все». Между тем, как утверждает Есенин, искусство призвано отражать народную жизнь, народные думы и чаяния, образы и слова должны быть «согласованы» с народным бытом, обнаруживать свою постоянную «причастность» к окружающей действительности, к «текучим» явлениям общественной и частной жизни.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Главная болезнь имажинистов — безнародность, отсутствие подлинного патриотизма, заботы о судьбах своей Родины. Есенин открыто заявил об этом: «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и не согласовано все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния».

Имажинисты любили разные словесные «фокусы», «пустое акробатничество», тогда как жизнь требовала от поэзии патриотического служения и «чувствования своей страны», происходящих в ней событий.

Конфликт с имажинистами был неизбежен. Вернувшись из-за границы, Есенин через «Правду» заявил о своем разрыве с ними, о выходе из замкнутой группы поэтов, проявивших слишком несерьезный подход к прошлому и настоящему своей страны. Заявление Есенина вызвало раздражение у имажинистов. Они ответили грубо, представив Есенина безнадежно больным «физически и психически». Имажинисты писали: «Хотя С. Есенин и был одним из подписавших первую декларацию имажинизма, но он никогда не являлся идеологом имажинизма <...> Есенин примыкал к нашей идеологии, поскольку она ему была удобна, и мы никогда в нем, вечно отказывавшемся от своего слова, не были уверены как в соратнике...». Имажинисты были правы по-своему. Есенин действительно никогда не был «идеологом имажинизма». Принципиальный спор о сущности искусства и организационные распри не помешали ему в дальнейшем сохранять дружеские отношения с некоторыми имажинистами, в частности с Мариенгофом, которого он уважал как человека и которому посвящал стихотворные послания.

5

Подчеркнутое внимание к словесному орнаменту, к развернутому метафоризму, к фигуральности слова у Есенина имеют крепкие исторические основания. Метафорический стиль — это стиль, свойственный фольклору, истоки есенинского «имажинизма» нужно искать в народном словотворчестве, в народных пословицах и поговорках, в народной лирике и в «Слове о полку Игореве». «Знаете ли, какое произведение произвело на меня, — говорил Есенин И. Розанову, — необычайное впечатление?! — „Слово о полку Игореве“. Я познакомился с ним очень рано и был совершенно ошеломлен им, ходил как помешанный. Какая образность! Вот откуда, может быть, начало моего имажинизма».[88] Здесь указан самый главный источник орнаментально-колористической поэтики, которую пропагандировал Есенин в «Ключах Марии». В рукописи Есенин «Ключи Марии» читал

[88] Розанов И. Есенин о себе и о других. М., 1926, с. 16.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Г. Ф. Устинову. Когда закончилось чтение, Устинов стал уговаривать Есенина не печатать свое сочинение. Состоялся следующий диалог:

«— Почему?

— Как почему? Да ты тут выдаешь все свои тайны.

— Ну, так что же. Пусть. Я ничего не скрываю и никого не боюсь».[89]

Есенин и в самом деле раскрыл в «Ключах Марии» некоторые тайны своей поэтической лаборатории. То, что в трактате звучало несколько прямолинейно, в духе метеорологической теории Афанасьева и Буслаева, в поэзии нашло свое образное выражение, было пропущено через оптические стекла стиха.

Для Есенина, как и для всех выдающихся мыслителей и поэтов, мифы имели познавательную и художественную ценность. В них он находил не только отражение примитивных воззрений на природу, религиозных воззрений первобытного человека, с которыми были связаны магические обряды и ритуальные действия. Есенин считал, что мифотворчество было «колыбелью» и «школой» поэтической фантазии, предвосхищавшей во многом эстетику народного словесного и изобразительного искусства.

Мифы как бы соединяли человека с природой, расширяли историческое время, предугадывая будущее в прошлом, обладали свойством эмоционального воздействия. Исключительная наблюдательность и эстетическое чутье позволили Есенину разгадать в мифах начальную форму народного творчества, увидеть в них предысторию фольклорного художественного сознания.[90] От мифов поэт переходит в древнюю Русь, а затем и в современную крестьянскую Россию, чтобы воссоздать родословную «словесного древа», показать корни этого «древа», уходящие в глубокую древность. Буслаев в свое время указывал, что, «изучая древнюю Русь, исследователь яснее понимает и современное состояние русского народа, точно так же как изучение устной народной поэзии нечувствительно вводит нас в художественный мир древней Руси».[91] Этот взаимно обусловленный процесс познания прошлого

---

[89] С. А. Есенин. Сб. критич. статей. М., 1926, с. 78—79.

[90] Современные исследователи не отрицают эстетической ценности мифов (см.: Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. — Ранние формы искусства. М., 1972, с. 158). — Другой исследователь в том же коллективном труде пишет об истоках словесного искусства: «Первобытная мифология — сложное явление, религия переплетена в ней с донаучными представлениями о происхождении мира и человеческого общества, с первобытным правом и нормами поведения, в первобытных мифах — нередко в высокохудожественной форме — отражена творческая деятельность человеческого общества. Возникновение и расцвет мифа характерны именно для эпохи первобытного синкретизма» (Кабо В. Р. Синкретизм первобытного искусства. (По материалам австралийского изобразительного искусства), с. 278).

[91] Буслаев Ф. И. О народной поэзии в древнерусской литературе. — Соч., т. 2. СПб., 1910, с. 62.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

и настоящего показателен и для художественного мышления Есенина. Древняя Русь как бы освещает современное искусство, с древней Русью «смыкается» художественный опыт народа. Обращаясь к мифу как к далекому предшественнику фольклора, поэт объединяет миф и предание, считая предание естественным продолжением мифа.

Одним из самых распространенных среди индоевропейских народов был миф о сотворении мира. В скандинавской мифологии боги создают мир из тела убитого ими великана. В «Ключах Марии» Есенин ссылается на эддические рассказы, где тело великана Имира превращается богами в землю, его кости — в скалы, череп — в небо, кровь — в море, волосы — в деревья.[92] Космогонические мифы у Есенина срастаются с духовными стихами и апокрифами. К «Голубиной книге» постоянно обращались русские мифологи. Характеризуя мифические предания о сотворении мира, Афанасьев воспроизводит обычную модель: «...тело человеческое взято от земли и в нее же обращается после смерти, кости — от камня, кровь — от морской воды, пот — от росы, жилы — от корней, волосы — от травы».[93] Далее Афанасьев цитирует соответствующий стих «Голубиной книги»:

Телеса наши от сырой земли,
Кости крепкие взяты от камени,
Кровь-руда от черна моря.

Буслаев в статье «Мифические предания о человеке и природе, сохранившиеся в языке и в поэзии» касается тех же мифических преданий, отмечая их широкое распространение: «Древнейшее предание об отношении человека к природе во всей ясности выразилось в народных преданиях о сотворении мира. Или из частей человеческого тела предание творит весь мир, или, наоборот, важнейшие и существенные составные части природы входят в состав человека. Уже индийский миф смешивает и то и другое начало: небо произошло от черепа Брамы, и, наоборот, глаза человека от солнца, волосы от растения, кости от камня, кровь от воды».[94] Но и Буслаев поясняет, что «это замечательное суеверие служит дополнением к стиху о „Голубиной книге“:

Наши помыслы от облак небесных,
у нас мир-народ от Адамия,
кости крепкие от камени,
телеса наши от сырой земли,
кровь-руда наша от черна моря».[95]

---

[92] См.: Стеблин-Каменский М. И. Миф, с. 35.

[93] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2. М., 1868, с. 193.

[94] Буслаев Ф. И. Мифические предания о человеке и природе..., с. 143.

[95] Там же, с. 145.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

Космогоническое предание о сотворении человека «так вкоренилось в народные верования, что и доселе живет в русских суевериях». Буслаев ссылается на воззрения духоборцев: «Они говорят, что тело в человеке от земли, кости от камня, жилы от кореня, кровь от воды, волосы от травы, мысль от ветра, благодать от облака».[96]

Есенин в «Ключах Марии» берет из «Голубиной книги» духовные стихи:

У нас помыслы от облак божиих...
Дух от ветра...
Глаза от солнца...
Кровь от черного моря...
Кости от камней...
Тело от сырой земли...

Цитирует Есенин не совсем точно: вместо «Ветры буйные от святого духа» — «Дух от ветра», вместо «Телеса наши от сырой земли» — «Тело от сырой земли».[97]

Кроме «Голубиной книги», была еще живая устная словесность, «музей нашей словесной памяти». В «Ключах Марии» трудно разграничить книжные источники от фольклорных, добытых самим Есениным. Иногда кажется, что автор трактата черпает материалы у Афанасьева и Буслаева, а на деле оказывается, что он использует собственные фольклорные записи, свои наблюдения. Так, например, Афанасьев сообщает, что «на древнем поэтическом языке травы, цветы, кустарники и деревья назывались волосами земли». Есенин же пишет, что создатели народного орнамента «увидели через листья своих ногтей, через пальцы ветвей, через сучья рук и через ствол туловища с ногами, обозначающими коренья, что мы есть чада древа, семья того вселенского дуба, под которым Авраам встречал св. троицу». В духовном стихе о Егории сказано, что у сестер «власы, как ковыль-трава». Называя духовный стих былиной, Есенин дословно цитирует:

У них волосы — трава,
Телеса — кора древесная.

Есенин знал также и народные загадки, в которых волосы называются лесом, а трава — волосами. Была еще обрядовая поэзия. В свадебных песнях описан тот орнаментальный узор, о ко-

---

[96] Там же, с. 147.

[97] Миф о происхождении мира использует А. Ремизов в связи с известием о смерти Александра Блока. Узнав о смерти поэта, Ремизов скажет: «Мы тоже коробочку взяли с русской землей —

Глаза ваши пойдут цветам,
Кости — камню,
Помыслы — ветру,
Слово — человеческому сердцу»

(Ремизов А. Взвихренная Русь. Париж, 1927, с. 506)

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

тором говорится в «Ключах Марии» («древо на полотенце»). П. С. Ефименко приводит такой текст из свадебных песен:

> Во руках она держит тонко бело полотно о четырех углах.
> Первый угол вышивала: светел месяц со звездами,
> Второй угол вышивала: красно солнце с маревами,
> Третий угол вышивала: круты горы со лесами,
> Со лесами, со зверями...[98]

Вглядываясь в узорочье полотенец и наволочек, сотканных и вышитых крестьянками, Есенин отмечает, что в народной орнаментике скрыт «весьма и весьма глубокий смысл»: «...мы заставили жить и молиться у себя почти все предметы. Вглядитесь в цветочное узорочье наших крестьянских простынь и наволочек. Здесь с какой-то торжественностью музыки переплетаются кресты. цветы и ветви. Древо на полотенце — значение нам уже известное, оно ни на чем не вышивается, кроме полотенца, и опять-таки мы должны указать, что в этом скрыт весьма и весьма глубокий смысл». Когда Есенин пишет о метафорическом языке народных преданий (солнце — колесо, облако — волк), он не ссылается на Афанасьева, хотя в «Поэтических воззрениях славян на природу» подробно разъясняется, что «круговидная форма солнца заставила древнего человека видеть в нем огненное *колесо*», а «*волк* принимается за метафору *ночного мрака*».[99] Есенин предпочитает руководствоваться суждениями северного крестьянина, народными пословицами и загадками. В «Ключах Марии» читаем: «Солнце, например, уподобилось колесу, тельцу и множеству других положений, облака взрычали, как волки, и т. д.... В наших северных губерниях про ненастье до сих пор говорят:

Волцы задрали солнечко».

Так раскрывается одна из самых существенных особенностей творческой лаборатории Есенина: изучая труды Афанасьева, Буслаева и Стасова, поэт в конечном итоге доверяет только народу, непосредственному создателю материальных и духовных ценностей. Для него фольклор равноценен первоисточнику.

Есенин вырос в Рязанской губернии, был пропитан народной мудростью и фольклорным восприятием окружающего мира. Поэт постоянно вспоминает своего деда Федора Андреевича Титова, который пел «песни старые, такие тягучие, заунывные», а также читал Библию и рассказывал «священные истории». В беседе с И. Н. Розановым Есенин говорил: «Я все-таки должен сказать, что никто не имел для меня такого значения, как мой дед. Ему я больше всего обязан: это был удивительный человек. Яр-

[98] Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собр. П. С. Ефименко, ч. 1. М., 1877, с. 95 (Изв. имп. о-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 30).

[99] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 207, 735.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

кая личность, широкая натура, „умственный мужик"!.. Дед имел прекрасную память и знал наизусть великое множество народных песен, но главным образом духовных стихов».[100] Бабушка постоянно рассказывала сказки, «таскала» внука по монастырям, где собирались богомолки и богомольцы со всех концов земли. В рязанской избе Есениных «ютились всякие странники и странницы», и они «рассказывали разные духовные стихи». «Часто собирались у нас дома, — пишет Есенин в «Автобиографии» (1924), — слепцы, странствующие по селам, пели духовные стихи о прекрасном рае, о Лазаре, о Миколе и о женихе, святом госте из града неведомого».

Учителем Есенина был народ, прежде всего русское крестьянство, поэт прислушивался к голосу народа, проявлял пристальный интерес к историческому преданию и к современному народному творчеству, которые всегда были для него неразрывно связаны. Нужно говорить не о бегстве поэта из современности, а о его постоянном и глубоком интересе к культурному наследию, созданному народом в течение многих столетий, о продуманном использовании мифологии и фольклора в общей художественной системе. Впрочем, особый есенинский мифологизм, вполне земной, по-крестьянски практичный, поэтика мифов, как бы «опрокинутая» в реальный крестьянский быт, с которой мы встречаемся в поэзии Есенина, начиная с самых ранних его стихов, — тема особой работы. Здесь же хотелось бы только подчеркнуть, что между «Ключами Марии» и поэзией Есенина отношения самые тесные, но при этом не следует забывать о различиях, существующих между теоретическим трактатом и художественным творчеством: «Ключи Марии» — логическое освоение мифа, а поэзия — освоение эстетическое.

* * *

В «Ключах Марии», а затем и в работе «Словесные орнаменты» Есенин выдвинул очень важную формулу, которой строго придерживался: «жизнь бежит вихревым ураганом». В этой формуле и социальный оптимизм, и вера в пробуждающиеся силы народа. Есенин вспоминает строки С. Клычкова: «... и прав поэт, истинно прекрасный народный поэт, Сергей Клычков, говорящий нам, что

Уж несется предзорняя конница,
Утонувши в тумане по грудь.
И березки прощаются, клонятся,
Словно в дальний собрался путь.

Он первый увидел, что земля поехала, он видит, что эта предзорняя конница увозит ее к новым берегам, он видит, что берез-

[100] Памяти Есенина. М., 1926, с. 47.

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

ки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами».

Здесь Есенин еще выступает от лица крестьянских поэтов, но уже как их идейный наставник, который учит не пользоваться «стертыми образами», а постоянно обновлять свою поэзию, делать ее созвучной революционной эпохе, помогать расцвету будущего искусства, воспевать за развивающейся действительностью. Вместо мифического «брака земли и неба» — «земля поехала». И космические образы уже не те, не из древних мифологических преданий; Есенин создает картину «вихря», который «бреет бороду старому миру, миру эксплуатации». «Вихрь» этот принесет, по Есенину, «ответный перезвон узловой завязи природы с сущностью человека», новая «завязь» будет еще «сильнее и красивее». Вырастет «преогромнейшее древо», уходящее своими корнями в глубокую народную почву, в искусство древней Руси и народное творчество. Вместо «избяного космоса» — покорение вселенной. «Воздушным корабельщикам» будет подвластна природа с ее вечными тайнами. Поэт судит о вселенной, о космосе и о земле с позиций революционного завтра, возлагая все надежды на человеческий разум, веря в научно-технический прогресс, но с оговорками, заранее «страхуя» поэтическое и нравственное наследие крестьянской России. Всегда памятуя о Ломоносове, Есенин предсказывает завоевание человечеством космических пространств: «Пространство будет пробуждено, и в свой творческий рисунок мира люди, как в инженерный план, вдунут осязаемые грани строительства. Воздушные рифы глазам воздушных корабельщиков будут видимы так же, как рифы водные. Всюду будут расставлены вехи для безопасного плавания, и человечество будет перекликаться с земли не только с близкими ему по планетам спутниками, а со всем миром в его необъятности».

Н. Асеев имел все основания верить, что Есенин пойдет «в регулярных колоннах передовых рядов человечества». Он уже шагал в этих колоннах, не утрачивая своей походки, дорожа своей индивидуальностью, своими кровными связями с крестьянской Россией и народным поэтическим наследием.

При всем том что в «Ключах Марии» многое сказано сгоряча, без серьезной аргументации, трактат этот свидетельствует, что Есенин был не только талантливым поэтом, но и широко образованным человеком, филологом и историком искусства, смело мыслящим. Главное в «Ключах Марии» — стремление Есенина опереться на умственное и поэтическое прозрение народа, желание его подкрепить свое художественное восприятие действительности эстетикой фольклора, найти в народном искусстве надежную опору для будущего искусства. Он читал Афанасьева, Буслаева и Стасова, изучал устное и прикладное народное творчество прежде всего как поэт. С учеными-филологами автор «Ключей Марии» соглашался и спорил. В «Скифах» с помощью Андрея Бе-

Из электронной библиотеки Пушкинского Дома

лого Есенин значительно расширил свои познания в области мифологии и теории искусства. С имажинистами у него были сложные отношения. Фигуральность слова Есенин понимал по-своему, стремился к тому, чтобы метафора не была вымученной, искусственной, поставленной на ходули рационализма. С одной стороны, Есенин в мифологии и фольклоре черпал материал для метафоры, с другой — искал оправдания своим идейным и художественным концепциям. Проявляя глубокий интерес к прошлому отечественной культуры, Есенин постоянно думал о гражданском назначении поэзии, о связях искусства с революционной действительностью.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Аарне-Андреев	— Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929
Афанасьев, 1—3	— Афанасьев А. Н. Народные русские сказки, т. 1—3. М., 1957
БАН, ОРРК	— Библиотека АН СССР, Отдел рукописей и редких книг (Ленинград)
ГБЛ	— Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва)
ГИМ	— Государственный Исторический музей (Москва)
ЖМНП	— Журнал Министерства народного просвещения
ИОРЯС	— Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук
ИРЛИ	— Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (Ленинград)
ЛН	— Литературное наследство
ТОДРЛ	— Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР
ЦГАЛИ	— Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва)
ЧОИДР	— Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете
ЧОЛДП	— Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

В. И. Еремина. Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) 3

Ю. И. Юдин. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике 16

А. А. Морозов. Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и барокко (Пеликан) 38

Л. А. Софронова. Миф и драма барокко в Польше и России 67

В. Е. Ветловская. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва» 81

Н. Л. Сухачев, В. А. Туниманов. Развитие легенды у Лескова 114

А. В. Лавров. Мифотворчество «аргонавтов» 137

Г. А. Левинтон. Заметки о фольклоризме Блока 171

И. П. Смирнов. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») 186

В. Г. Базанов. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина 204

Список сокращений 250

МИФ — ФОЛЬКЛОР — ЛИТЕРАТУРА

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР

Редактор издательства *Т. А. Лапицкая*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *Н. А. Кругликова*
Корректоры *О. И. Буркова*, *А. И. Кац*
и *Л. А. Привалова*

ИБ № 8385

Сдано в набор 18.5.1978. Подписано к печати 27.10.78. М-31907. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 15³/₄ = 15.75 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 18.2. Тираж 20050. Изд. № 6686. Тип. зак. № 400. *Цена 1 р. 40 к.*

Издательство «Наука», Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука».
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12