

ТЕКСТЫ И СУДЬБЫ

Увы, которых быстрый зрак
Пронзает в книгу вечных прав,
Которым малой вещи знак
Являет естества устав,
Вам путь известен всех планет, —
Скажите, что нас так мятет?

Михаил Ломоносов

III ТЕКСТЫ И СУДЬБЫ

ПЕТЕРБУРГ И ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Владимир Топоров

(Введение в тему)¹

И призрачный миражный П.* ("фантастический вымысел", "сонная греза"), и его (или о нем) текст, своего рода "греза о грезе", тем не менее принадлежат к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического. На иной глубине реальности такого рода выступают как поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни. От ответа на эти вопросы, от предлагаемых решений зависит не только то, каковою представляется истина, но и самоопределение человека по отношению к истине и, значит, его бытийственный вектор. Именно поэтому тема П. мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на эти вопросы. Прорыв к этой более высокой реальности, вводящий в действие новые энергии, в случае "иного" П. осуществляется или с помощью интуитивного постижения целого, или путем вживания в усваиваемые себе образы П. текста, все время соотносимые с самим городом, с "этим" П., но не отвлеченно, а конкретно — *hic et nunc*. П. текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход *a realibus ad realiora*, пресуществление материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе следы своего внетекстового субстрата и, в свою очередь, требует от своего потребителя умения восстанавливать ("проверять") связи с внеположенным тексту, внетекстовым для каждого узла П. текста. Текст, следовательно, обучает читателя правилам выхода за свои собственные пределы, и этой связью с внетекстовым живет и сам П. текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем.

Тема П., как и сама "петербургская" идея русской истории, сильно пострадали и во многих отношениях приобрели искаженный вид из-за чрезмерной идеологизации (чаще эмоциональной, чем рациональной) проблемы и вытекающих из этого следствий. Одним из них является непомерное развитие субъективно-оценочного подхода, полнее всего выступающего в русле плоского историзма. Разумный тезис о немислимости понимания определенного периода русской истории, культуры и литературы без уяснения феномена П. слишком часто искажался тем, что оценка, как правило, опережала уяснение, которое тем самым становилось все более труднодостижимой задачей. Оценка оказывалась не

* Здесь и далее в статье В.Н.Топорова Петербург — П., петербургский текст — П. текст (ред.).

беспристрастной фиксацией взаимозависимостей между явлениями двух разных сфер, а чем-то первичным, сплошь идеологизированным и в высшей степени субъективным; мотивировка оценки в таких случаях подбиралась задним числом. То, что субъективное начало набирало особую силу в связи с петербургской темой, далеко от случайности и весьма симптоматично. В данном случае, однако, плоха не сама субъективность (более того, можно сожалеть, что в огромном большинстве случаев она оказывалась недостаточно последовательной, уклоняясь с пути максимального самовыявления, прикрывая себя вторичными, "идеологизированными" мотивировками), а ее, так сказать, несuverенность, неуверенность в себе, апелляция к чему-то внешнему, что по условию не может обладать той целостной достоверностью, которая присуща беспримесно чистой структуре Я. Другим следствием искажающей суть дела идеологизации нужно считать тот вид дурного историзма, который, с одной стороны, берется судить и рядить о П. в зависимости от общего отношения к создателю П. Петру Первому² и ко всему "петербургскому" периоду русской истории, а, с другой стороны, берет на себя ответственность решать, что хорошо и что плохо и, главное, подводить некий нравственный баланс в связи с П.³ В данном случае речь идет о непреодолимой эгоистической тенденции к нравственному комфорту, об отсутствии мужества стоять лицом к лицу с вопросом, который решить нельзя и в самой нерешенности и нерешаемости которого кроется его последняя глубина: П. — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; П. — бездна, "иное" царство, смерть, но П. и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл П. именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность П. оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. Эта двополюсность П. и основанный на ней сотериологический миф ("петербургская" идея) наиболее полно и адекватно отражены как раз в П. тексте русской литературы, который практически свободен от указанных выше недостатков и актуализирует именно синхронический аспект П. в одних случаях и панхронический ("вечный" П.) в других. Только в П. тексте П. выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство⁴, противопоставленное тем разным образом П., которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной мысли.

Впрочем, и эта идеологическая рознь вокруг П. не может быть здесь полностью обойдена и должна быть вкратце обозначена. На одном полюсе признание П. единственным настоящим (цивилизованным, культурным, европейским, образцовым, даже идеальным) городом в России. На другом — свидетельства о том, что нигде человеку не бывает так тяжело, как в П., анафематствующие поношения, призывы к бегству и отречению от П.⁵ Но в обоих случаях подчеркнута исключительность П., его единственность в России, непохожесть на все остальное. На почве этих идей в определенном контексте русской культуры сложилось актуальное почти уже два века противопоставление П. Москве, связанное, в частности, с изменившимся соотношением этих городов⁶. В зависимости от общего взгляда размежевание двух столиц строилось по одной из двух схем. По одной из них бездушный, казенный, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неудобный, выморочный, нерусский П.

противопоставлялся душевной, семейно-интимной, уютной, конкретной, естественной, русской Москве. По другой схеме П. как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, правильный, гармоничный, европейский город противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне. Сам словарь этих признаков и его структура очень показательны. Наряду с обильными и диагностически очень важными клише и более или менее естественными следствиями из них в виде флуктуирующей совокупности относительно индивидуализированных определений выстраиваются целые ряды образов, предопределяющих логику и стиль сопоставительного анализа двух городов и доводящих антитезу до крайних (нередко с тягой к анекдотизму и парадоксу) пределов⁷. в ряде случаев элементы этого словаря приобретают статус классификаторов в соответствующих описаниях. сопоставления Москвы и П. достаточно многочисленны в русской литературе, и тексты, подобные цитируемым, составляют особый класс или даже сравнительной дескрипции *sub specie* антитезы⁸.

Антитетичности Москвы и П. в сопоставительных описаниях этих городов, как ни странно, лишь изредка соответствует нечто сходное в отношении писателей-москвичей (родившихся или выросших в Москве) к П. и писателей-петербуржцев к Москве (последнее для обсуждаемой здесь темы менее важно; нередко существен учет отношения к П. вообще писателей непетербуржцев). Разумеется, соответствия этого рода все-таки существуют, но они обычно не связаны с П. текстом и относятся к особым случаям — тексты с сильным влиянием идеологических схем, тексты с преобладанием эстетической оценки (тургеневские "Призраки"), "фольклор" бытового обихода⁹ и т.п. В действительности же, отношение к П. несравненно сложнее и многообразнее. К сожалению, о нем чаще всего судили по художественным произведениям и пренебрегали свидетельствами бытового характера, которые могли бы составить своего рода антологию. Особенно важны описания первой встречи с П. — переход от неприязни (или крушения) к любви, от внешнего к внутреннему, от одностороннего к многоаспектному, от необязательных отношений к городу к захваченности им¹⁰. Нередко противоположные чувства к П. уживаются, хотя и оказываются разведенными по разным уровням или по разным жанрам. "Ты разве думаешь, что свинский Петербург не гадок мне? что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами" (А.С.Пушкин — Н.Н.Пушкиной. Не позднее 29 мая 1834. Спб.), как настоятельное желание "плюнуть на Петербург", не отменяют поэтической декларации — Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид... Но смысловая структура особой напряженности создается тогда, когда противоположности вводятся в единый текст, что как раз характерно для П. текста (ослабленный случай — столкновение реального П. с городом мечты, ср. мысли Раскольникова, связанные с благоустройством П., или страстью Гончарова "Идеал Петербурга"). Впрочем, и вполне реальный П. нередко приемлем, по-своему удобен и даже необходим при отсутствии каких-либо высоких оснований: "Короче тебе скажу, что петербургская жизнь на меня имеет большое и доброе влияние: она меня приучает к деятельности и заменяет для меня невольное расписание; как-то нельзя ничего не делать, все заняты, все хлопочут, да и не найдешь человека, с которым бы можно было вести беспутную жизнь — одному же нельзя" (Л.Н.Толстой — С.Н.Толстому, нач. 1849 г. Спб.)¹¹. В конце концов, и на другом социальном полюсе петербургская жизнь рисовалась приемлемой и даже не без удовольствий (Что за славная столица, славный город Петербург! Испроезда всю Россию, веселее на нашел — пелось в лакейской песне).И, однако, доминантой в отношении к П., если говорить о П. тексте, стала та смысловая конструкция, которая была впервые выражена Григорьевым (Да, я люблю его, громадный, гордый град, / Но не за то, за что другие; / ...Я в нем люблю, о нет!

Скорбящего душой / Я прозираю в нем иное, — /Его страдание под ледяной корой, / Его страдание больное. / ...Страдание одно привык я подмечать, / В окне ль с богатою гардиной, / Иль в темном уголку, — везде его печать! / Страданье — уровень единый! — "Город") и развита Достоевским.

Не ставя здесь себе целью сопоставительный анализ П. и Москвы или их образов в литературе, уместно все-таки указать один ключевой пункт, в котором П. и Москва резко расходятся. При этом ведущим членом сопоставления в данном случае нужно считать Москву, учитывая, что образ П. в П. тексте во многом строится как мифологизированная антимодель Москвы. Речь идет о важнейшей пространственной характеристике, совмещающей в себе черты диахронии и синхронии и имеющей выход в другие сферы (вплоть до эстетической). Москва, московское пространство (тело), противопоставляется П. и его пространству, как нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, — неорганичному, искусственному, сугубо "культурному", вызванному к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом. Отсюда — особая конкретность и заземленная реальность Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности "вымышленного" П. Ср., с одной стороны, образ города-растения ("...Замоскворечье и Таганка могут похвалиться этим же преимущественно перед другими частями громадного города-села, чудовищно-фантастического и вместе великолепно разросшегося и разметавшегося растения, называемого Москвою [...] Во-первых, уж то хорошо, что чем дальше идете вы вглубь, тем более Замоскворечье тонет перед вами в зеленых садах; во-вторых, в нем улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они росли, а не делились. Вы, пожалуй, в них заблудитесь [...] Но не в воротах сила, тем более, что ворот, некогда действительно составлявших крайнюю грань городского жилья, давно уже нет, и город — растение разросся еще шире за пределы этих ворот". Григорьев. "Мои литературные и нравственные скитальчества")¹², а с другой стороны, многочисленные примеры П. как миража, фикции (ср.: "Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: "А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото...?" (Достоевский. "Подросток") и многочисленные реминисценции этого места; или: "В ту ночь — там, в туманных концах проспектов автомобиль сорвался с торцов, с реальностей перспектив — в туманность, в туман — потому — что Санкт-Петербург — есть таинственно — определяемое, то-есть фикция, то-есть туман — и все же есть камень". Пильняк. "Повесть Петербургская, или Святой-Камень-Город" и т.п.). Разница в структуре между полновесным пространством Москвы и квази-пространством П. объясняет, почему в Москве живется удобно¹³, уютно, свободно ("по своей воле"), надежно (с опорой на семью, род, традицию), а в П. — не по своей воле и безопорно. Учет этих различий важен не только сам по себе, но и в силу того, что в П. тексте присутствует некий московский компонент, который определяет, как это ни парадоксально, известную "москвоцентричность" П. текста, по крайней мере, в плане некоторой эмоциональной гипертрофированности в описании петербургских реалий; в П. тексте порой обнаруживаются следы языка "московской" модели мира в виде навязывания описываемой петербургской реальности внешних по отношению к ней критериев и оценок. Этот "московский" слой П. текста имеет свое объяснение в самой истории формирования П. текста (о чем см. ниже).

Как и всякий другой город, П. имеет свой "язык". Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей,

идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте. Как некоторые другие значительные города, П. имеет и свои мифы, в частности, аллегоризирующий миф об основании города и его демиурге (об этом мифе и о его соотношении с исторической реальностью см. работы Н.П.Анциферова и Н.Н.Столянского в первую очередь). Но уникален в русской истории П. тем, что ему в соответствие поставлен особый "Петербургский" текст, точнее, некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст П. совершает прорыв в сферу символического и провиденциального. П. текст может быть определен эмпирически указанием круга основных текстов русской литературы, связанных с ним, и соответственно хронологических рамок его. Начало П. тексту было положено на рубеже 20-30-х гг. XIX в.¹⁴ (Пушкин — прежде всего "Уединенный домик на Васильевском", 1829, "Пиковая дама", 1833, "Медный Всадник", 1833). В следующее десятилетие — петербургские повести Гоголя (1835-1842) и лермонтовский отрывок "У графа В. был музыкальный вечер", 1839 (ср. также "Княгиню Лиговскую", 1836); 40-е годы — почти весь ранний Достоевский (ср. также Григорьева, Буткова, Некрасова, Гончарова, В.Ф.Одоевского, начавшего несколько ранее, и др.), Белинский, Герцен (публицистический образ П.); 60-е — 70-е годы — петербургский романы Достоевского (ср. Вс. Крестовского и др.). В начале XX в. — Блок, "Петербург" Андрея Белого, Анненский (ср. также Мережковского, Сологуба, Вяч. Иванова, Ремизова); с 10-х годов — Ахматова, Мандельштам (ср. Зоргенфрея, Скалдина, Б.Лифшица и др.); в 20-е — самом начале 30-х — Пильняк, Замятин ("Пещера") и прежде всего Вагинов, стихи и проза которого представляют собой как бы отходную по П., уже по сю сторону столетнего П. текста¹⁵. В этом кратком обзоре не упомянуты многие единичные тексты отдельных писателей (Тютчев, Полонский, Панаев, Тургенев, Писемский, Салтыков-Щедрин, Лесков, Случевский, Надсон, Бунин, Коневский, Ходасевич, Гиппиус, Ремизов, Зоценко и т.д.), иногда бросающие свет на некоторые детали П. текста или дополняющие его в части примеров. Но в связи с темой П. текста они не должны быть забыты, как и образы П. в изобразительном искусстве, особенно в эпоху осознания и актуализации петербургской темы в начале XX в. (начиная с художников круга "Мира искусств"), ср. также "Живописный Петербург" А.Бенуа (1902). В связи с петербургской темой в ее мифо-символическом захвате с благодарностью должны быть отмечены имена Евгения Павловича Иванова ("Всадник. Нечто о городе Петербурге", 1907) и Николая Павловича Анциферова. Эмпиричность указанного состава П. текста будет в известной степени преодолена, если обозначить наиболее значительные именно в свете П. текста имена — Пушкин и Гоголь как основатели традиции; Достоевский как ее гениальный оформитель, сведший воедино в своем варианте П. текста свое и чужое и первый сознательный строитель П. текста как такового; Андрей Белый и Блок как ведущие фигуры того ренессанса петербургской темы, когда она стала уже осознаваться русским интеллигентным обществом; Ахматова и Мандельштам как свидетели конца и носители памяти о П., завершители П. текста; Вагинов как закрыватель темы П., "гробовых дел мастер". При обзоре авторов, чей вклад в создание П. текста наиболее весом, бросаются в глаза две особенности: исключительная роль писателей-уроженцев Москвы (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Григорьев, Ремизов, Андрей Белый и др.) и — шире — не-петербуржцев (Гоголь, Гончаров, чей вклад в П. текст пока не оценен по достоинству, Бутков, Вс.Крестовский, Лесков, Ахматова и др.), во-первых, и отсутствие писателей-петербуржцев вплоть до заключительного этапа (Блок, Мандельштам, Вагинов)¹⁶, во-вторых. Таким образом, П. текст менее всего был голосом петербургских писателей о своем городе. Устами П. текста говорила Россия и прежде

всего Москва. Потрясение от их встречи с П. ярко отражено в П. тексте, в котором трудно найти следы успокоенности и примиренности. Но не только смятенное сознание, пораженное величием и нищетой П., находилось у начала П. текста. Как повивальная бабка младенца, оно принимало на свои руки сам город с тем, чтобы позже усвоить его себе в качестве некоего категорического императива совести. Именно поэтому через П. текст говорит и сам П., выступающий, следовательно, равно как объект и субъект этого текста (удел многих подлинно великих текстов). Одна из задач, стоящих перед исследователями П. текста, — определение вклада в него двух названных начал, сотрудничающих при создании этого текста.

Возможно, однако, и менее эмпирическое описание сущности П. текста. Первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих П. текст, и на чем здесь нет надобности останавливаться особо, — удивительная близость друг другу разных описаний П. как одного и того же, так и у различных (но — и это особенно важно — далеко не у всех) авторов, — вплоть до совпадений, которые в другом случае (но никак не в этом) могли бы быть заподозрены в плагиате, а в данном, напротив, подчеркиваются, их источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего включается в игру. Создается впечатление, что П. имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (напр., Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора. Однако такое единообразие описаний П., создающее первоначальные и предварительные условия для формирования П. текста, по-видимому, не может быть целиком объяснено ни сложившейся в литературе традицией описания П., ни тем, что описывается один и тот же объект. Во всяком случае, единство описаний П. в П. тексте не исчерпывается исключительно климатическими, топографическими, этнографически-бытовыми и культурными характеристиками города (в отличие, напр., от описаний Москвы от Карамзина до Андрея Белого, не образующих, однако, особого "московского" текста русской литературы). Тайный нерв единства П. текста следует искать в другом месте. Подобно тому, как, напр., в тексте "Преступления и наказания" мы "вычитываем" (= формируем) некие новые тексты (или подтексты) или как на основании всей петербургской прозы Достоевского строим единый текст этого писателя о П., точно так же можно ставить перед собой аналогичную задачу на всей совокупности текстов русской литературы. Формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще и — прежде всего — семантической связностью. В этом смысле кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не только не мешают признать некий текст единым в принимаемом здесь толковании, но, напротив, помогают этому снятием ограничений как на различие в жанрах, во времени создания текста, в авторах (в этих "разреженных" условиях единство обеспечивается более фундаментальными с точки зрения структуры текста категориями). Текст един и связан (действительно, во всех текстах, составляющих П. текст, выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику¹⁷, хотя он писался (и, возможно, будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, характеризующимися в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтеза материалов, а также задач и целей, связываемых с текстом. Тем не менее, единство П. текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это

единство устремления к высшей и наиболее сложно достигаемой в этих обстоятельствах цели определяет в значительной степени единый принцип отбора "субстратных" элементов, включаемых в П. текст. В этом контексте стоит обратить внимание на высокую степень типологического единства многочисленных мифопоэтических "сверхтекстов" (текстов жизни и смерти, "текстов спасения"), которые описывают сверхуплотненную реальность и всегда несут в себе трагедийное начало, подобно П. тексту от "Медного Всадника" до "Козлиной песни" (tragoidia, трагедия). Участие этих начал в П. тексте, может быть, четче всего объясняет различие между темами "Петербург в русской литературе" и "П. текст русской литературы". Хотя единство устремления, действительно, в значительной степени определяет монолитность П. текста, нет необходимости преувеличивать ее значение. В любом случае П. текст — понятие относительное и меняющее свой объем в зависимости от целей, которые преследуются при операционном использовании этого понятия¹⁸. Уместно обозначить крайние пределы его, внутри которых обращение к П. тексту сохраняет свой смысл: теоретико-множественная сумма признаков, характерных для произведений, составляющих субстрат П. текста ("экстенсивный" вариант), и теоретико-множественное произведение тех же признаков ("интенсивный" вариант). В этих пределах только, видимо, и имеет смысл формировать П. текст русской литературы (следует, однако, заметить, что конкретно оба обозначенных предела могут сдвигаться при условии включения в игру новых текстов, подозреваемых в принадлежности к П. тексту).

Выше говорилось о конкретных текстах русской литературы, которые выступают как субстратные по отношению к П. тексту. Вместе с тем целесообразно указать субстратные элементы другого типа, относящиеся к природной, материально-культурной, духовно-культурной, исторической сферам. Состав и характер этих элементов определяется и контролируется двояко-реальным присутствием соответствующих особенностей П. и принципами отбора. Ни одна из этих инстанций не обладает абсолютной суверенностью. Компромисс проявляется в своего рода балансировании. Жертва конкретного материала принципам отбора в том, что материал позволяет себя субъективизировать, придать разным, исходно равноправным его частям неодинаковую семиотическую ценность. Жертва со стороны принципов отбора в том, что они вынуждены обращаться и к тому материалу, без которого могли бы обойтись и который может быть дан при наличной установке только с некоторым сдвигом. Как бы то ни было, исследователям П. и П. текста необходимо считаться с двумя ограничениями: внеположенная П. тексту реальность не вполне адекватно отражается в нем и свобода текста в отношении используемого материала относительна. Из субстратных элементов природной сферы формируются климатическо-метеорологический (дождь, снег, метель, ветер, холод, жара, наводнение, закаты, белые ночи, цветовая гамма и светопроницаемость и т.п.) и ландшафтный (вода, суша <<твердь>>, зыбь, однообразие местности, ровность, отсутствие природных вертикальных ориентиров, открытость <<простор>>, незаполненность <<пустота>>, разъятость частей, крайнее положение и т.п.) аспекты описания П. в П. тексте. Специально подчеркиваются явления специфически петербургские (наводнения, белые ночи, особые закаты)¹⁹ делается установка скорее на космологическое, чем на бытовое, скорее на отрицательно-затрудняющее, чем на положительно-благоприятствующее; многое субъективизируется²⁰; элементы антитезируются; наблюдается тенденция к обыгрыванию некоторых тонкостей²¹, знание которых становится иногда своего рода паролем вхождения в П. текст. Среди субстратных элементов, равно относящихся и к природной и к материально-культурной и исторической сферам, особая роль в П. тексте принадлежит крайнему положению П., месту на краю света, на распутье (Предо мною распутье народов, / Здесь и

море, и земли все мрет ... / Эта крайняя заводь глухая ... Коневской). Этот мотив, многократно отраженный в П. тексте, впервые со всей основательностью и остротой был сформулирован Карамзиным: "Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого? Разумею основание новой столицы на северном крае государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток... Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для приведения в действие сего намерения? Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах. Иноземный путешественник, въезжая в Государство, ищет столицы, обыкновенно, среди мест плодоноснейших, благоприятнейших для жизни и здоровья; в России он [...] въезжает в пески, болота, в песчаные леса сосновые, где царствуют бедность, уныние, болезни. Там обитают Государи Российские, с величайшим усилием домогаясь, чтобы их царедворцы и стража не умирали голодом и чтобы ежегодная убыль в жителях наполнялась новыми пришельцами, новыми жертвами преждевременной смерти! Человек не одолеет натуры!" ("Записка о Древней и Новой России"). Для П. текста как раз и характерна подобная же игра на переходе от пространственной крайности к жизни на краю, на пороге смерти, в безвыходных условиях, когда "дальше идти уже некуда". И сам П. текст может быть понят как слово об этой пограничной ситуации.

П. текст включает в себя в качестве субстратных элементов и другие особенности города, относящиеся уже к материально-культурной сфере — планировка, характер застройки, дома, улицы и т.п. Об этом подробнее писалось раньше, и здесь, пожалуй, стоит только отметить значительную степень изоморфности самого города и его природного пространства, когда в описании того и другого используются общие категории (просторность-обозримость, пустота, разъятость частей, ровность и т.п., что не исключает и противоположных характеристик — теснота, скученность и т.д.), и использование в П. тексте этих особенностей для выражения некоторых метафизических реальностей²² (ср. непространственные интерпретации геометрических фигур в "Петербурге" Андрея Белого, восходящие в конечном счете к аналогичной семантизации элементов городского пространства у Достоевского), в частности, страха, одного из важнейших маркеров П. текста (ср. ужас — узость)²³. Но наряду с метафизическим, так сказать, страхом в П. тексте выступает и тот "ужас жизни", который "исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах" (Анненский. "Господин Прохарчин". — Книга отражений). Этот "ужас жизни", потрясший сознание и совесть, и вызвал в конечном счете к жизни П. текст как противовес ему и продолжение его. Как субстрат, принадлежащий материально-культурной, экономической, социально-исторической сферам, он вошел в П. текст и хорошо известно, как эта система разыгрывается в нем. Тем не менее, масштаб — относительный и абсолютный — этих "ужасов жизни" чаще всего забывают: удовольствия и удобства П. (развеселая жизнь) заставляют обычно смотреть на ситуацию не так безнадежно. Такой "примиряющий" взгляд не имеет опоры в П. тексте, который при любой антитезе ориентирован на тот полюс, где плохо, где страшно, где страдают. Одна из несомненных функций П. текста — поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшим для них подлинным Некрополем²⁴.

Особое значение для П. текста имеет субстрат духовно-культурной сферы — мифы и предания²⁵, дивинации и пророчества, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города (тень моя на стенах твоих...)²⁶. Собственно, именно наличие этих элементов образует из П. текста особый класс текстов, не представленный в русской традиции какими-либо другими примерами (анализ этого аспекта П. текста нуждается в специальном исследовании), и формирует внутри него ту атмосферу повышенной, даже

гипертрофированной знаковости, которая, с одной стороны, связывает все воедино, уединообразивает текст, минимализирует случайность, а, с другой стороны, обучает своего потребителя правилам пользования этим текстом, толкает его к осознанию некоторых более глубоких структур и уровней. К знаковой перенасыщенности города присоединяется таковая текста, и тот, для кого П. текст реальность, должен усвоить совершенно иную степень детализации, дифференциации, взаимосвязанности, сложнейшей игры, в которую вступают различное тождественное, реальное и мнимое, временные и пространственные планы. Особого внимания заслуживает принципиальная установка "резонантного" П. текста на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии (в этом отношении пример был задан "Медным Всадником"), к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей (или повышению их знакового ранга в целом П. текста, ср. Германна, Голядкина и др.), к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу (П. как Венеция, Рим, Афины у Мандельштама <<"в 1920 г. Мандельштам увидел Петербург как полу-Венецию, полу-театр", — по словам Ахматовой>>, Вагинова <<"Козлиная песнь", тема Филострата>> и ряда других писателей; ср. также самообыгрывание и удвоение П. в декоративно-театральных опытах — от Гонзага до Бакста), в отдельных случаях анаграммированию ключевых слов (Петербург — Петроград, Нева и т.п.).

Здесь можно кратко очертить лишь один вопрос в связи с той более глубокой структурой, которую можно назвать сакральной в том смысле, что она задает новое по сравнению с обычным (профаническим) опытом членение пространства, времени, новые типы соотношения между причиной и следствием и т.п. Эта структура, лежащая в основе П. как результата синтеза природы и культуры и имплицитно содержащаяся в П. тексте, принципиально усложнена, гетерогенна и полярна; разные ее звенья не только обладают разными ценностями, но способны к перемене и к обмену этими ценностями. Усложненность и гетерогенность проявляются, в частности, в том, что нет единых правил ориентации в разных узлах этой структуры. Эти правила определяются в контексте соотношений элементов в большей степени, чем субстанционально. Сложность определяется тем, что каждый элемент принципиально обладает всей суммой возникающих в разных ситуациях значений. Отсюда — предельная неопределенность каждого элемента, особенно с точки зрения воспринимающего его "петербургского" сознания, которое также может быть "сдвинутым". Полярность этой петербургской структуры в том, что природа, противопоставленная культуре, не только входит в эту структуру (сам этот факт, обычно упускаемый из виду, весьма показателен), но и равноценна культуре. Таким образом, П. как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется двоевластие природы и культуры (ср. идеи Н.П.Анциферова). Этот природно-культурный кондоминиум не внешняя черта П., а сама его суть, нечто имманентно присущее ему.

Типология отношений природы и культуры в П. предельно разнообразна. Один полюс образует описания, построенные на противопоставлении воды, болота, ветра, тумана, мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы и т.п. (природа) и шпиля, шпица, иглы, купола (обычно освещенных или — более энергично — зажженных лучом, ударом луча солнца)²⁷, линии проспекта, площади, набережной, дворца, крепости и т.п. (культура). Природа тяготеет к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода), культура — к вертикали, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх (к небу, к солнцу). Переход от природы к культуре (как один из вариантов спасения) нередко становится возможным лишь тогда, когда удастся установить зрительную связь со шпилем или куполом (обычно золотыми,

реже просто светлыми, ср. темносерые характеристики природных стихий или белый <<мертвенно>> снег).

Вместе с тем и природа и культура сами полярны. Внутри природы вода (холодная, гнилая, затхлая, вонючая, грязная, стоячая), дождь, слякоть, мокрота, муть, туман, мгла, ночь, холод, духота противопоставлены солнцу, закату, глади воды, взморью, зелени, прохладе, свежести. Когда приобретают силу элементы первого ряда, наступает беспросветность, безнадежность, тоска (зрительно — ничего не видно и не различимо; событийно — дурная повторяемость, ориентация на прошлое, отсутствие выхода, безверие). Когда же появляются элементы второго природного ряда, становится видно во все концы, с души спадает бремя (свободное, назатрудненное дыхание), наступает эйфорическое состояние (и всегда мгновенно, в отличие от депрессии), новая жизнь²⁸, что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно-бескрайняя видимость²⁹ (простор), чему на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экстатические видения будущего, счастливый выход, вера. В этих условиях ход событий ускоряется, они являются так, как от них этого ожидают, или же в самых причудливых и неожиданных конфигурациях (Все, что хочешь, может случиться), обычно, однако, благоприятных человеку.

Внутри культуры — жилище неправильной формы и невзрачного или отталкивающего вида, комната-гроб, жалкая каморка, грязная лестница, колодец двора, дом — "Ноев ковчег", шумный переулочек, канава, вонь, известка, пыль, крики, хохот, духота противопоставлены проспекту, площади, набережной, острову, даче, шпилью, куполу. И здесь, как и внутри природы, в одном случае ничего не видно и душно (преобладающее значение приобретают слух, подслушивание, шепот, аморфные акузмы), а в другом — открывается простор зрению, все заполняется свежим воздухом, мысль получает возможность для развития. То, что природа и культура не только противопоставлены друг другу, но и в каких-то частях смешиваемы, слиянны, неразличимы, образует другой полюс описаний П.

Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типично петербургские ситуации: с одной стороны, хаос, в котором ничего не видно, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, раздражают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах и под.), с другой стороны, космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) — вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений. Соответственно этой структуре и строится внутреннее пространство П. текста, оказывающееся таким образом идеально приспособленным как к "разыгрыванию" неопределенности, двусмысленности, призрачности, т.е. всего того, что связано с максимальной омонимичностью, энтропией, так и к заключениям провиденциального характера ("сверхвидимость" как гипертрофия определенности). Хаотическая слепота (невидимость) и космическое свехвидение образуют те полюсы, которые определяют не только диапазон П. текста, но и его интенциональность и сам характер основного конфликта, который послужил образцом для его перекодирования в культурно-историческом плане. Любопытно, что петербургская мифология и эсхатология исходят из аналогичных начал. История П. мыслится замкнутой; она не что иное как некий временный прорыв в хаосе. Миф сначала рассказывает о том, как из хаоса был образован космос, из преисподней (ср. др.-греч. *aides* как "невидимый": *n-uid=) — "парадиз" в виде петровского П. Миф конца, отражение которого хранит и фольклорная (с самого основания П.) и литературная (Шевырев, Лермонтов, М.А.Дмитриев, Белый и др., ср. также Нерваля и Мицкевича) традиции описывает, как распался космос, побежденный

хаосом, бездной. Эсхатологичность П., его связь с преисподней и смертью во многом объясняют тему дьяволизма в П. тексте — от Варфоломея в "Уединенном домике" до Варфоломея в рассказе Зоргенфрея о дьяволе, а также апокалиптическую числовую символику П. текста³⁰.

В заключение несколько наблюдений о критериях выделения в русской художественной литературе особого П. текста. Один из наиболее простых и объективных — способы языкового кодирования основных составляющих П. текста. Уже на этом уровне открываются необыкновенно богатые возможности, связанные с поразительной густотой языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к П. тексту. В качестве некоего конкретного итога можно привести часть наиболее употребительных именно в П. тексте элементов (легко заметить, что преимущественное внимание уделено прозе Достоевского; объясняется это не только соображениями большей простоты и наглядности, но и двумя обстоятельствами: как было показано раньше, "петербургский" словарь Достоевского, с одной стороны, аккумулировал данные складывавшейся традиции, а с другой, послужил часто и разнообразно эксплуатируемой основой во многих продолжениях П. текста после Достоевского). Приводимые ниже данные представлены фрагментарно, но каждый из упоминаемых элементов мог бы быть подкреплён многочисленными примерами как из Достоевского, так и из многих других авторов.

Внутреннее состояние: а) отрицательное — раздражительный, как пьяный, как сумасшедший, усталый, одинокий, мучительный, болезненный, мнительный, безвыходный, бессильный, бессознательный, лихорадочный, нездоровый, смятенный, унылый, отупевший...; напряжение, ипохондрия, тоска, бред, полусознание, беспамятство, болезнь, лихорадочное состояние, бессилие, страх, ужас (ср. мистический ужас), уединение, апатия, отупление, тревога, жар, озноб, грусть, одиночество, смятение, страдание, пытка, забытие, уныние, нездоровье, боязнь, пугливость, нестерпимость, мысли без порядка и связи, головокружение, мучение, чуждость, сон...; уединяться, замкнуться, углубиться; не знать куда деться; не замечать, говорить вслух, опомниться, шептать, впадать в задумчивость, вздрагивать, поднимать голову, забываться, не помнить, казаться странным, тускнеть (о сознании), надирать сердце, чувствовать лихорадку, жар, озноб, тосковать, очнуться, быть принятым за сумасшедшего, мучить, терять память, давить (о сердце), кружиться (о голове), страдать...; б) положительное — едва выносимая радость, свобода, спокойствие, дикая энергия, сила, веселье, жизнь, новая жизнь...; глядеть весело, внезапно освобождаться от..., потянуться к людям, дышать легче, сбросить бремя, смотреть спокойно, не ощущать усталости, тоски, стать спокойным, становиться новым, придавать силу, преобразиться, ощутить радость, размягчиться (о сердце)...

Общие операторы и показатели модальности: вдруг, внезапно, в это мгновенье, неожиданно...; странный, фантастический...; кто-то, что-то, какой-то, как-то, где-то, все, что ни есть, ничего, никогда...

Природа: а) отрицательное — закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, дождь, снег, пелена, сеть, сырость, слякоть, мокрота, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь...; грязный, душный, холодный, сырой, мутный, желтый, зеленый (иногда)...; б) положительное — солнце, луч солнца, заря, река (широкая), Нева, взморье, острова, зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый), простор, пустынность, небо (чистое, голубое, высокое), широта, ветер (освежающий)...; ясный, свежий, прохладный, теплый, широкий, пустынный, просторный, солнечный...

Культура: а) отрицательное — середина, дом (громада, Ноев ковчег), трактир, каморка-гроб³¹, комната неправильной формы, угол, диван, комод, подсвечник³², перегородка, ширма, занавеска, обои, стена, окно, прихожая, сени, коридор, порог, дверь, замок, запор, звонок, крючок, щель, лестница, двор, ворота, переулок, улицы (грязные, душные), жара-духота, скорлупа, помои, пыль, вонь, грязь, известка, толкотня, толпа, кучки, гурьба, народ, поляки, крик, шум, свист, хохот, смех, пенье, говор, ругань, драка, теснота-узость, ужас, тоска, тошнота, гадость, Америка...; душный, зловонный, грязный, угарный, тесный, стесненный, узкий, спертый, сырой, бедный, уродливый, косой, кривой, тупой, острый, наглый, нахальный, вызывающий, подозрительный...; теснить, стеснять, скучиваться, толпиться, толкаться, шуметь, кричать, хохотать, смеяться, петь, орать, драться, роиться...; б) положительное — проспект, набережная, мост (большой, через Неву), площадь, сады, дворцы, церкви, купол, шпиль, игла, фонарь...; распространить(ся), расширяться.

Предикаты (чаще с отрицательным оттенком): ходить (по комнате, из угла в угол), бегать, кружить, прыгать, скакать, летать, сигать, мелькать; юркнуть, выпрыгнуть, скользить, шаркнуть, шмыгнуть, ринуться, дернуть, вздрогнуть, хлопнуть, сунуть, топнуть, встрепенуться; ползти, течь, валить, собираться, смешиваться, сливаться, пересекать, проникать, исчезнуть, возникнуть, утонуть, рассеяться, кишеть, чернеть, умножаться, подмигивать, подсматривать, подслушивать, слушать, подозревать, шептать, потупиться, переступить, перейти, открыть, закрыть...

Способы выражения предельности: крайний, необъяснимый, неизъяснимый, неистощимый, неопиcуемый, необыкновенный, невыразимый, безмерный, бесконечный, неизмеримый, необъятный, величайший...

Высшие ценности — жизнь, полнота жизни, память, воспоминание, детство, дети, вера, молитва, Бог, солнце, заря, мечта, пророчество, волшебная греза, будущее, видение, сон (пророчески-указующий)...

Фамилии, имена и числа, см. в другом месте.

Элементы метаописания: театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль, актер, куколки, марионетки, нитки, пружины (иногда сюда же: тень, силуэт, призрак, двойник, зеркало, отражение...)...

Эти же языковые элементы, данные в приведенных выше списках парадигматически, могут быть аранжированы и синтагматически, с чем практически и приходится иметь дело, формируя фрагменты П. текста или читая его конкретные отражения. Принцип комбинации на синтагматической оси задан основным мотивом — путем (выходом) из центра, середины, узости-ужаса на периферию — на простор, широту, к свободе и спасению (в другой геометрической интерпретации — снизу вверх или даже с периферии [окраины] к центру, ср. последний мотив в романе Андрея Белого).

В П. тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению. Вместе с тем, нельзя забывать о прогнозирующей и предсказующей роли этого текста, выступающего как дивинация и пророчество на тему русской истории, рассматриваемой *sub specie* П. Именно в этом городе сложность и глубина жизни — государственно-политической, хозяйственно-экономической, бытовой, относящейся к развитию чувств, интеллектуальных способностей, идей, к сфере символического и бытийственного, — достигла того высшего уровня, когда только и можно надеяться на получение подлинных ответов на самые важные вопросы. В то столетие, когда складывался П. текст, другого такого города в России не было.

Послесловие

Воспроизводимая здесь статья представляет собою сокращенный вариант части более обширной работы, посвященной Петербургу и петербургскому тексту. Вместе с тем, она входит в контекст ряда других "петербургских" исследований автора этих строк. Наиболее крупные из них — "О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления ("Преступление и наказание") (в кн.: Structure of texts and Semiotics of Culture. The Hague-Paris, 1973, pp.225-302), "Петербургские тексты и петербургские мифы" (заметки из серии) (в кн.: Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992, 452-485), а также статьи, посвященные "петербургскому" слою в русской литературе (Достоевский, Ремизов, Андрей Белый, Ахматова, Мандельштам и др.), "петербургским" урочищам ("Аптекарский остров как городское урочище" (в кн.: Ноосфера и художественное творчество. М., 1991, 200-279), ранней петербургской топонимии, наконец, "инокультурному" элементу в Петербурге ("Италия в Петербурге" — в кн.: Италия и славянский мир. М., 1990, 49-81; "индийский" Петербург и др.). В той или иной мере все эти работы имеют отношение к реконструкции так называемого "Петербургского текста", текста города или — несколько в ином ракурсе — самого города как своего рода текста в семиотическом и теоретико-информационном смысле. Петербургский текст в понимании автора, будучи неким метафизическим конструктом (впрочем, подкрепляемым, контролируемым, верифицируемым "реальными" эмпирическими текстами), сам выступает как сверхуплотненная и сверх-эмпирическая реальность высшего порядка, сверх-реальность, которая позволяет увидеть в ее зеркале и соответствующий и конгениальный ей "фантастический" (как говорил Достоевский) город, его последнюю смысловую глубину, которая, в свою очередь, открывает телеологическую провинциальную доминанту города.

Но, разумеется, дело не исчерпывается одной "петербургской" метафизикой, но последняя настоятельно возвращает нас к самому городу, к роли, которую он должен еще играть в русской истории, русской культуре и русской жизни. На этом пути тема Петербурга и Петербургского текста приобретает самые реальные очертания и возвращает нас к уровню реалий и практических решений, к свободному и ответственному выбору. Петербургский текст в контексте подобных задач и решений путеводителен — и в коллективно-историческом, и в лично-экзистенциальном плане. В заключение — несколько слов о нем под углом зрения будущего.

Формирование того, что теперь называют Петербургским текстом было одним из наиболее весомых вкладов русской литературы в ноосферическое творчество. В синтетически сгущенной и напряженно-усиленной симфонии Петербургского текста легко распознаются лейтмотивы города и возникают его персонологические образы — цари и бунтари, святые и бесы, великие люди слова, искусства, мысли, науки и те "маленькие" люди, о которых нам сохраняет память именно Петербургский текст. Все, что вовлечено в этот текст, равно реально, и по всему его пространству "на равных" бродят тени Германна и Пиковой дамы, Медного Всадника и бедного Евгения, Акакия Акакиевича и капитана Копейкина, Макара Девушкина и Голядкина, Прохарчина и Раскольникова, Маракулина и Неизвестного поэта и многих других, кто навечно прописан в вечном городе, в котором, как и в его тексте, все связано и все возможно. По отношению к городу Петербургский текст напоянителен, и по малейшему, иногда почти тайному знаку ясно — Какой-то город, явный с первых строк,/ Растет и отдается в каждом слогe и ясно какой.

Петербургский текст — мощное полифоническое резонантное пространство, в вибрациях которого уже давно слышались тревожные синкопы русской истории и

леденящие душу "злые" шумы времени. Значит, этот великий текст не только "напоминал" о своем городе, а через него и обо всей России, но и предупреждал об опасности, и мы не можем не надеяться, по крайней мере, не предполагать, что у него есть еще и спасительная функция, знаменья которой были явлены уже не раз за последние без малого два века. Поэтому-то, вслушиваясь в эти вибрации мы чаем услышать и некую гармоническую ноту, в которой можно было бы опознать намек на еще неизвестный спасительный ресурс и сделать свой подлинный и благой выбор.

На пороге трехсотлетнего юбилея города и третьего тысячелетия христианской эры мысль о промыслительной роли Петербурга, провиденциально обретшего свое, казалось бы, навсегда потерянное и забытое имя (теперь — вопреки автору поэмы о петербургской эсхатологии — мы твердо знаем: это имя нам не чужое и не позабытое давно, и оно памятно нам именно потому, что оно родное), все чаще посещает нас. Это не значит, что спасение нужно искать только здесь, и что оно придет само собой. Но предварительно надо понять смысл и почувствовать и усвоить себе дух города: Петербург Петербургского текста еще и "учителен", и он-то как раз и учит, что распад, хлябь, тлен для их преодоления требуют духа творческой инициативы, открытости, верности долгу и веры, надежды, предчувствия или просто ясного и неуклончивого сознания, что сейчас и в этом "анти-энтропическом" устремлении — Петербург может оказаться нашим ближайшим и надежнейшим ресурсом, если только мы окажемся достойными того вечного и благого в нем, что было открыто нам Петербургским текстом.

Но сейчас город тяжело болен, и ему должна быть оказана помощь.

Москва, 15 мая 1993 года

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В данном тексте ряд важных вопросов по необходимости обойден или только обозначен в самых общих чертах. Но и то, о чем говорится несколько подробнее, поневоле представлено в очень неодинаковом масштабе. Примеры из текстов (именно здесь пришлось пойти на наибольшие жертвы) в данном случае имеют не столько доказательную, сколько напоминательную функцию (следует помнить, что более полный набор примеров образует самостоятельную ценность, восстанавливая те или иные фрагменты П. текста и обозначая густоту соответствующего образного строя). Ссылки документирующего характера сведены к минимуму. — Понятие "Петербургского текста" введено в более ранних работах автора (там же названы важнейшие элементы П. текста).

2. В настоящее время есть достаточно надежные возможности реконструировать замысел Петра Первого в отношении П., сняв искажающий эффект петербургского мифа государственного происхождения о заложении града.

3. История как нечто уникальное, неповторимое и, главное, необратимое не знает нравственного критерия, всегда предполагающего выбор, которого в данном случае нет по условию. Этот критерий, однако, существует в условиях т. наз. "исторических игр", когда в мысленном эксперименте по-разному "проигрывается" некая реальная историческая ситуация. Эта теоретическая вариативность *res gestae*, образующих тело истории, предполагает типологию исторических персонажей (и самих *res gestae*). В этой сфере выбор уже возможен, в связи с чем формируется нравственный аспект истории (менее благоприятна ситуация выбора в исторической синтагме, поскольку в ней обычно персонажи занимают разные позиции по отношению к одному и тому же историческому

акту). Однако и в этих "исторических играх" обсуждалась лишь альтернатива Москва — П., но никогда не "проигрывались" другие варианты, в частности, и такие, которые по своей нестандартности и неожиданности мало отличались бы от выбора столицей П. (еще более западные и морские варианты). Уже в силу этого заключения о том, хорошо или плохо (правильно или неправильно) было создавать столицу на месте П., не могут быть признаны вполне корректными.

4. Эту особенность П., кажется, первым зафиксировал Батюшков ("Смотрите — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями". — "Прогулка в Академию Художеств"). Косвенным образом она отражена и в негативно ориентированных описаниях, где П. выступает как образ безжизненной (доорганической) упрощенности, механического единообразия частей целого.

5. "Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в человеке все святое и заставить в нем выйти наружу все сокровенное. Только в Питере человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина: если будет страдать в нем — человек; если Питер полюбится ему — будет или богат или действительным статским советником" (Белинский. Полн. собр. соч.11, 418); — "Нигде я не предавался так часто, так много свободным мыслям, как в Петербурге. Задавленный тяжкими сомнениями, бродил я бывало, по граниту его и был близок к отчаянию. Этими минутами я обязан Петербургу, и за них я полюбил его так, как разлюбил Москву за то, что она даже мучить, терзать не умеет. Петербург тысячу раз заставит всякого честного человека проклясть этот Вавилон [...] Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние" (Герцен. "Москва и Петербург", 1842) или даже: "Первое условие для освобождения в себе пленного чувства народности — возненавидеть Петербург всем сердцем своим и всеми помыслами своими" (И.С.Аксаков) и т.п.

6. И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфироносная вдова — в развитии карамзинского образа Москвы: "...когда татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях" ("Бедная Лиза"); ср. вдова: столица, царица у Пушкина при вдовица у Карамзина.

7. Ср. лишь несколько примеров: "Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается на свете; Петербург разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охорашиваясь перед Европой [...] — Петербург весь шевелится, от погребов до чердаков; с полночи начинает печь французские хлебы, которые назавтра все съест немецкий народ, и во всю ночь то один глаз его светится, то другой; Москва ночью вся спит, и на другой день, перекрестившись и поклонившись на все четыре стороны, выезжает с калачами на рынок. Москва женского рода, Петербург мужского. В Москве все невесты, в Петербурге все женихи [...] Москва всегда едет завернувшись в медвежью шубу, и большей частью на обед; Петербург, в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или "в должность"..." (Гоголь. "Петербургские записки 1836 года") или "...Петербург — ходячая монета, без которой обойтись нельзя; Москва — редкая, положим, замечательная для охотника нумизма, но не имеющая хода [...] В Петербурге все люди вообще и каждый в особенности прескверные. Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России. В Москве, напротив, все люди предобрые, только с ними скука смертная [...] Оригинального, самобытного в Петербурге ничего нет, не так как в Москве, где все оригинально — от нелепой архитектуры Василия Блаженного до вкуса калачей. Петербург — воплощение общего,

отвлеченного понятия столичного города; Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож; Москва — тем, она вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села..." (Герцен. "Москва и Петербург"). — Впрочем, иногда допускалась мысль о снятии антитетического в будущем синтезе: "Везде есть свое хорошее и, следовательно, свое слабое или недостаточное. Петербург и Москва — две стороны или, лучше сказать, две однородности, которые могут со временем образовать своим слиянием прекрасное и гармоническое целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего. Время это близко: железная дорога деятельно делается..." (Белинский. "Петербург и Москва").

8. Показательно, что развернутую форму этот "жанр" получает на рубеже 30-40-х годов 19 в., в обстановке идеологического размежевания западничества и раннего славянофильства. Впрочем, существуют тексты о городах и иного рода, сохраняющие однако, антитетический принцип композиции, с помощью которого сталкиваются кажущееся (мнимое, поверхностное) и подлинное (истинное, глубинное). Ср. разыгрывание ситуации обманутого ожидания, с одной стороны, в батюшковской "Прогулке по Москве" ("...Этот, конечно, англичанин: он разиня рот, смотрит на восковую куклу. Нет! Он русак и родился в Суздале. Ну, так этот — француз: он картавит и говорит с хозяйской о знакомом ей чревовещателе... Нет, это старый франт, который не ездил далее Макарья... Ну, так это — немец... Ошибся! И он русский, а только молодость провел в Германии. По крайней мере жена его иностранка: она насилу говорит по-русски. Еще раз ошибся! Она русская, любезный друг, родилась в приходе Неопалимой Купины и кончит жизнь свою на святой Руси"), а с другой стороны, гоголевский "Невский проспект" со сквозной темой мнимости петербургской жизни (О, не верьте этому Невскому проспекту! ...Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!" — и далее по той же схеме: "Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртуке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что... — Совсем нет..." и т.п.; ср. также И пусть горят светло огни его палат, / Пусть слышны в них веселья звуки — / Обман, один обман! Они не заглушат / Безумно-страшных стонов муки! — в самом "петербургском" стихотворении Апполона Григорьева "Город").

9. Ср.: "Между Петербургом и Москвой от века шла вражда. Петербуржцы высмеивали "Собачью площадку" и "Мертвый переулок", москвичи попрекали Петербург чопорностью, несвойственной "русской душе" (Г.Иванов. "Петербургские зимы"; ср. здесь же обозначения петербургско-московских гибридов — Петросква. Куз-невский моспект). — Показательны мотивировки в диалоге княгини Веры Дмитриевны ("партия" Москвы) и дипломата ("партия" П.) из "Княгини Лиговской" (1836): — "Так как вы недавно в Петербурге — говорил дипломат княгине, — то, вероятно, не успели еще вкусить и постигнуть все прелести здешней жизни. Эти здания, которые с первого взгляда вас только удивляют как все великое, со временем сделаются для вас бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и понятно. Всякий русский должен любить Петербург; здесь все, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собрались, чтоб дать дружескую руку Европе. Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего, здесь жизнь, здесь наши надежды... Княгиня улыбнулась и отвечала рассеянно: — Может быть со временем я полюблю и Петербург, но мы, женщины, так легко предаемся привычкам сердца и так мало думаем, к сожалению, о всеобщем просвещении, о славе государств! Я люблю Москву, с воспоминанием об ней связана память о таком счастливом времени! А здесь, здесь все так холодно, так мертво... О, это

не мое мнение... это мнение здешних жителей, — Говорят, что въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно".

10. Ср. различные традиции: "J'ai vu la Neva, tous les magnifiques batiments qui bodents, Pierre le Grand, l'eglise de Casan, en un mot tout ce qu'il y a de beau a Peterbourg... Mais j'aime mieux laisser murir ou du moins croitre ces impressions. Je ne suis pas encore de coeur a Petersbourg et les souvenirs de Moscou m'occupent beaucoup trop pour que je puisse contempler avec toute l'attention necessaire et jouir franchement de ce que je vois" (Д.В.Веневитинов — С.В.Веневитиновой, 11 ноября 1826. Спб.); — "Москву оставил я, как шальной, — не знаю, как не сошел с ума. Описывать Петербург не стоит. Хотя Москва и не дает об нем понятия, но он говорит более глазами, чем сердцу" (Д.В.Веневитинов — А.В.Веневитинову, 20 ноября 1826. Спб.); — "Я стал бродить по городу, размышляя о своей судьбе. Петербург, который впоследствии очаровал и пленил меня, казался мне в эти дни скучным и неприветливым. Был сезон стройки и ремонта. Леса вокруг домов; перегороженные тротуары; кровельщики на крышах, известка, маляры, висящие в ящиках, подвешенных на канатах; развороченные мостовые: все это было буднично, уныло и внушало человеку чувство его собственной ненужности" (Г.Чулков. "Годы странствий"); — "Сейчас под угрозой сердце. Вообще жду околеванца. Подвел меня Петр. Прорубил окно, сел я у окошечка полюбоваться пейзажами, а теперь приходится отчаливать. Финляндия! Почему я в Финляндии? Конечно, первое тут — тяга к морю. Потом близость к Петербургу [...] Но была и смутная мысль: сесть на какой-то границе [...] Москва, которую только и узнал в дни моего писательства [...], слишком густа по запаху и тянет на быт. Там нельзя написать ни "Жизни Человека", ни "Черных масок", ни другого, в чем емь. Московский символизм притворный и проходит как корь. И близость Петербурга (люблю, уважаю, порою влюблен до мечты и страсти) была хороша, как близость целого символического арсенала: бери и возобновляйся [...] тогда верил и исповедовал Петроград... по собственным смутным переживаниям, сну прекрасному, таинственному и неоконченному..." (Л.Андреев. Из дневника, от 16 апреля 1918 г.) и др.

11. Характерно отношение к П. Карамзина, который в истории русской культуры был первым, кто понял самостоятельную ценность города и выделил город как таковой в качестве независимого объекта переживаний ("В каждом городе для меня любопытнее всего самый город"); он же был первым, кто "почувствовал" Москву и дал ее описание в этом новом качестве (несколько статей о Москве, отдельные места в "Истории", замечательный московский пейзаж в экспозиции "Бедной Лизы" и т.п.). Переехав в 1816 г. в П. (предполагалось, что на время), Карамзин до конца жизни продолжал любить Москву и душевно стремиться к ней. Вместе с тем он не только умел отдать должное П. ("Меня еще ласкают; но Московская жизнь кажется мне прелестнее, нежели когда-нибудь, хотя стою в том, что в Петербурге более общественных удовольствий, более приятных разговоров" — из письма И.И.Дмитриеву от 27 июня 1816 г. или, потрафляя московскому патриотизму своего адресата: "Берега Невы прекрасны; но я не лягушка и не охотник до болот", в письме от 28 января 1818 г.), но и, несомненно, понял, что ось русской истории проходит через П. и что он сам связан с П. на всю жизнь ("Я жил в Москве; не придется ли умереть в Петербурге?", в письме от 3 августа 1816 г.). Следует, однако, принять в расчет особую деликатность Карамзина при обсуждении петербургской темы с Дмитриевым. Еще отчетливее сходное отношение к П. реконструируется для Достоевского.

12. Сходные метафоры Москвы обычны как в XIX, так и в XX в. Ср.: "Из русской земли Москва "выросла и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек. Москва выросла — Петербург выращен,

вытащен из земли, или даже просто "вымышлен" (Мережковский. "Зимние радуги") или известный отрывок из тыняновского "Кюхли": "Петербург никогда не боялся пустоты. Москва росла по домам, которые, естественно сцеплялись друг с другом, обрастал и домишками, и так возникали московские улицы. Московские площади не всегда можно отличить от улиц, с которыми они разнствуют только шириною, а не духом пространства; также и небольшие кривые московские речки под стать улицам. Основная единица Москвы — дом, поэтому в Москве много тупиков и переулков. В Петербурге совсем нет тупиков, а каждый переулок стремится быть проспектом [...] Улицы в Петербурге же образованы ранее домов, и дома только восполнили их линии. Площади же образованы ранее улиц. Поэтому они совершенно самостоятельны, независимы от домов и улиц, их образующих. Единица Петербурга — площадь". Художественно убедительная антитетическая схема, отраженная здесь, в иных случаях может быть выражена корректнее и, так сказать, историчнее. Существенно, что речь идет о двух типах освоения "дикого" пространства — органичном (в частности, постепенно) и неорганичном (типа "Landnahme"). В первом случае центром иррадиации является точка (напр., Кремль в Москве; ср. подчеркнутость отсутствия кремля в стих. Анненского "Петербург") и распространение происходит относительно равномерно по всему периметру (с учетом, конечно, естественных преград). Во втором случае такого центра нет, но есть некая исходная точка за пределами подлежащего освоению пространства. Необходимость быстрого "захвата" большого пространства заставляет намечать линии как наиболее эффективное средство поверхностного знакомства с пространством (раннепетербургские "перспективы"); периметр же городского пространства оказывается размытым, а подпространства между линиями-перспективами на первых порах вовсе не организованными или оформленными наспех, напоказ. Площади гипертрофированных размеров в П., позже вторично освоенные как важнейшие градостроительные элементы имперской столицы, по сути дела, отражают неполную переработанность пространства в раннем П. (не случайно, что Башмачкина грабят на широкой площади, тогда как в Москве это делалось в узких переулках). В этом контексте московские площади возникали органичнее и с большей ориентацией на заданную конкретную функцию городской жизни.

13. Частое слово в старых описаниях московской жизни (ср., напр.: "И тут вы видите больше удобства, чем огромности или изящества. Во всем и на всем печать семейственности: и удобный дом, обширный, но тем не менее для одного семейства". — "Петербург и Москва"). В Москве живут как принято, как сложилось, как удобно сейчас; в П. — как должно жить, т.е. как может понадобиться потом. Естественно, эта схема имеет и свой инвертированный вариант ("петербургоцентричный"). Упреждающая идея "как должно быть" (а не "как есть") отражается во многих проявлениях — от подчеркнутой фасадности (ср. разрисованные слепые окна на здании Главного Штаба — фасад, выходящий на Дворцовую площадь, слева) до "завышенных", идеализированных планов и изображений (ср. махаевские) П.

14. Петербургская тема в литературе XVIII в. — первой четверти XIX в., строго говоря, к П. тексту не относится, хотя ее разработки (образ идеального П., чудесного города, вызывающего восторженные чувства) были учтены в П. тексте, особенно в той его части, которая относилась к "светлому" П., но основательно переработаны. Особое значение для П. текста имели те произведения, которые цитатно или в виде реминисценций отразились позже в текстах, принимавших участие в формировании самого П. текста (ср., напр., упоминавшуюся статью Батюшкова или идиллию Гнедича "Рыбаки", 1821 г., широко использованные в "Медном Всаднике"; из 18 в. ср. стихотворение М.Н.Мурavyева "Богине Невы" и некоторые другие).

15. Здесь не рассматривается специально вопрос о закрытости П. текста, хотя очерченный его объем вполне может рассматриваться как самодовлеющее целое. При обсуждении же этого вопроса нужно помнить о нескольких категориях текстов: имитации (А.Н.Толстой, Тынянов, Федин и др.); тексты, которые могут рассматриваться как субстрат П. текста или его "низкий" комментарий (петербургские повести о бедном чиновнике, петербургский фельетонизм и анекдот, низовая литература типа петербургской беллетристики Вл.Михневича или "Тайн Невского проспекта" Амори); тексты с более или менее случайными прорывами в проблематику или образность П. текста, которые будут неизбежно всплывать (актуализироваться) по мере выявления и уточнения особенностей этого текста. Наконец нуждаются в определении по отношению к П. тексту петербургская тема в поэзии 30-60-х годов (Мандельштам, Ахматова). Особо должен решаться вопрос о соответствующих текстах Набокова. Тем более это относится к прозе Андрея Битова ("Пушкинский дом" и др.). Основная трудность в решении вопроса об открытости или закрытости П. текста лежит не в формальной сфере. Главное зависит от наличия конгениальной этому тексту задачи (идеи), если исходить из того, что в течение века определяло П. текст. При отсутствии ее — неизбежное вырождение этого текста. При конкретной же оценке нужно помнить возможности более позднего втягивания (или постредактирования) несовершенных заготовок в целое текста.

16. Следует напомнить, что писатели-петербуржцы впервые заметно появляются на поприще русской литературы с конца XIX в., ср. поколение 60-х г. — Надсон, 1862, Фофанов, 1862, Соллогуб, 1863, Мережковский, 1865 и т.л. вплоть до первого великого писателя петербургской темы Блока, 1880 (исключения редки — Вельтман, 1800, Бенедиктов, 1807, И.И.Панаев, 1812, В.А.Соллогуб, 1813, А.К.Толстой, 1817, Дружинин, 1824, Случевский, 1837, Шеллер-Михайлов, 1938 и др.). Длительное время (до послереформенной эпохи) П. был трудным местом для рождения писателей. Зато они в нем легко умирали.

17. Эта ситуация отчасти аналогична соотношению типа сказки и ее вариантов. Во всяком случае концепция П. текста, будучи приятной, как бы обучает умению видеть за разными текстами этого круга некий единый текст, ориентирует на анализ под углом зрения единства. Действительно, многие тексты, образующие П. текст, обладают высокой степенью структурной конгруэнтности и остаются "семантически" (в широком смысле) правильными при их мысленном совмещении. В этой связи не может быть сочтено случайным настойчивое стремление обозначить произведения, входящие в П. текст, именно как "петербургские". Такое сходство в названиях, имеющее длинную и характерную историю, делает правдоподобным предположение о том, что эпитет "петербургский" является своего рода элементом самоназвания П. текста. Ср. "жанроопределяющие" подзаголовки "Медного Всадника" ("Петербургская повесть") и "Двойника" ("Петербургская поэма", ср. также "Петербургские сновидения"); рано закрепившееся название гоголевского цикла "Петербургские повести". В кругу "Отечественных записок" в 40-е годы считали возможным говорить об особой "петербургской" литературе (ср. в воспоминаниях А.Григорьева: "Волею судеб или, лучше сказать, неодолимою жаждою жизни я перенесен в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности, в эпоху, когда существовала даже особенная петербургская литература..."). В те же годы появляются два сборника — "Физиология Петербурга" и "Петербургский сборник" (1845-1846). Рассказ Некрасова "Петербургские углы" в первом из этих сборников перекликается с "Петербургскими вершинами" Я.П.Буткова (1845), "Петербургскими трущобами" Вс. Крестовского и др., ср. "Петербургская быль" П.П.Гнедича. Та же традиция продолжается и в 20 в. — "Петербургская поэма", цикл из двух стихотворений

Блока (1907) в альманахе с характерным названием "Белые ночи"; "Повесть Петербургская" как подзаголовок "Ахру" Ремизова (о Блоке; ср. его же "Петербургские буераки"); "Повесть Петербургская, или святой-камень-город" Пильняка; "Петербургские дневники" З.Гиппиус, "Петербургские строфы" Мандельштама, "Петербургская поэма" Ландау, "Петербургские зимы" Г.Иванова, "Noctes Petropolitanae" Карсавина, ср. "Петербургские негативы" Сигмы, "Петербургская повесть", название одной из частей "Поэмы без героя" Ахматовой; многочисленные "Петербурги" (в их числе роман Андрея Белого; ср. также рассказ Зоргенфрея "Санкт-Петербург. Фантастический пролог", 1911) и т.п. Эта спецификация ("петербургский") как бы задает некое кросс-жанровое единство многочисленных текстов русской литературы.

18. Тем не менее, практическая натренированность в работе с П. текстом обеспечивает достаточно высокий коэффициент точности в заключениях о принадлежности тех или иных элементов к этому тексту и восстанавливает описанную поэтом ситуацию — Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и отдается в каждом слог.

19. Явления, связанные с северным положением П., особо остро воспринимались выходцами из глубины России. Ср., напр.: "До тех пор я никогда так ясно не представлял себе, что значит северное положение России, и какое влияние на ее историю имело то обстоятельство, что центр умственной жизни на севере, у самых берегов Финского залива..." (Кропоткин. "Записки революционера"). Как известно, П. — единственный из крупных городов, который лежит в зоне явлений, способствующих возникновению и развитию психофизического "шаманского" комплекса и разного рода неврозов.

20. Жара, духота, холод в П. описываются как особенно сильные и изнурительные (соответствующие микрофрагменты становятся в П. тексте почти клише); ничего подобного нет, напр., в московских описаниях, хотя объективно в Москве летом температура заметно выше, а зимой ниже, и соответственно число жарких и холодных дней значительно больше. Неудобства петербургского климата постоянно подчеркиваются в литературе (ср. цикл Некрасова "О погоде"). Нередко они оказываются губительными: "...была такая нездоровая и сырая зима, что умерло множество людей всех сословий", — сообщает в феврале 1782 г. петербургский чиновник Пикар в письме в Москву А.Б.Куракину.

21. Ср., напр., мотив "весенней осени" (И весенняя осень так жадно ласкалась к нему. Ахматова): "Весна похожа на осень" (Блок VIII, 280); "Со двора нечувствительно повеяло возвращением с дачи или из-за границы, черная весна похожа на осень" (Вагинов. "Козлиная песнь"); "Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев, и вдруг неожиданно тепло разлилось по городу под прозрачным голубым небом. В этом нежном возвращении лета мне кажется, что мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями" (Там же) и др.; впрочем, этот мотив распространен шире. Ср. и другие примеры: Днем дыханьями веет вишневыми... (Ахматова); Рябое солнце. Воздух пахнет вишней (Вагинов. "Бегу в ночи над Финскою дорогой"), оба примера из описания П. в годы разрухи; — И кладбищем пахла сирень (Ахматова); "Возьму сирень, трупом пахнет" (Вагинов. "Храм Господа нашего Аполлона"). Особенно показательны совпадения в изощренных тонкостях при описании закатов в П. или погодных явлений. Ср., напр. Лишь две звезды над путаницей веток, / И снег летит, откуда-то не сверху, / А словно подымается с земли (Ахматова) при: "Прощание навеки: в зимний день с крупным снегом, валившим с утра, всячески — и отвесно, и косо, и даже вверх" (Набоков. "Дар").

22. Ср.: "Перспективы проспектов Санкт-Петербурга были к тому, чтобы там, в концах, срывать с проспектов в метафизику" ("Повесть петербургская", дважды).

23. Речь идет не о том чувстве страха, который вызывает зрелище человеческого страдания (страшная нищета, страшное горе), стихийных бедствий (страшная вьюга, страшная метель, страшный холод) или социальных катаклизмов (Революционных пург / Прекрасно-страшный Петербург. Гиппиус, с отсылкой к образу основателя П.: Лик его ужасен, / Движенья быстры, он прекрасен; или уже бескрылый страх молитвы: Помоги, Господи, эту ночь прожить. / Я за жизнь боюсь — за Твою рабу — / В Петербурге жить — словно спать в гробу), но о страхе как таковом, беспричинном, безобъектном, метафизическом: "Еще с детства, почти затерянный, брошенный в Петербурге, я как-то все боялся его; Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какой-то тайной", — писал Достоевский в "Петербургских сновидениях" (ср. описание в "Записках Мальте" страха, вызываемого Парижем, где "страшное разлито в каждой частице воздуха"). В связи с П. такой страх засвидетельствован многими — Григорьевым (о "страшно-пошлом мире"), Мережковским ("Было страшно, как во сне" — об одном петербургском вечере осенью 1905 г.; "...ни даже эта страшная тоска на лицах, — о, конечно, всероссийская, но которая именно здесь, в Петербурге, достигает каких-то небывалых пределов безумия". — "Зимние радуги"). Вяч. Ивановым (о страхе, охватывающем человека в "полярном мареве" П.), Блоком (ср. VII, 72; VIII, 287 и многие другие примеры), Чулковым (о страшных и пленительных петербургских снах), Мандельштамом, Ахматовой, Вагиновым и др. Правдоподобно предположение хотя бы о частичной связи подобного страха с непривычной, и главное, не вполне понятной организацией пространства и некоторых других структур (по крайней мере, для петербуржцев).

24. "Можно сказать без преувеличения, — говорится в книге Статистического Комитета, выпущенной в начале 70-х гг. XIX в., — что значительный процент этого люда (речь идет о переселенцах в П. извне, за счет непрерывного и все возрастающего наплыва которых росло население города. — В.Т.) приходит только умирать в Петербурге". Смертность в П. всегда была очень высокой (во всяком случае наивысшей в России для городов, в отношении которых существуют статистические данные). Перевес смерти перед рождаемостью громаден (в 1872 г. соответственно 29912 и 20791). При этом следует помнить, что эта разница сильно возрастает, если принять во внимание, что очень значительное количество старых людей, десятки лет проживших в П., уезжали умирать к себе на родину, в провинцию. Другой аномалией было большое, устойчивое, сохранившееся во всяком случае до революции преобладание мужского населения над женским. В год смерти Пушкина в П. женщины составляли лишь 30% населения. Отсюда — огромный процент безбрачных и бездетных мужчин в низшем, а отчасти и в среднем сословии (бедный чиновник русской литературы обычно бессемен), и сильное развитие проституции и предшествующих ей форм (институт "душенек" и "кум"); в 70-е гг. XIX в. четверть всех детей в П. приходилось на незаконнорожденных; подбрасывание младенцев также было частым явлением, что способствовало развитию особого "питомнического" промысла; беспризорность и безнадзорность, как бы выключенность многих детей из городской жизни (социологи начала века отмечали, что в Петербурге немало детей, никогда не видевших Невы!), становились чем-то привычным; наконец, хулиганство как особое социальное явление и соответствующий тип хулигана возник именно в Петербурге на рубеже XIX-XX вв., о чем писал А.Свирский. П. надежно шел впереди всей России по венерическим и душевным болезням, по чахотке, алкоголизму, по числу самоубийств. В 70-е гг. XIX в. каждый год кончалось самоубийством 140-170 человек, причем среди самоубийц поражает большое количество женщин (в некоторые годы до 30%). См. статистические данные, приведенные в книге В.Михневича "Петербург как на ладони" (СПб., 1874). Войны, революция и их последствия внесли свой вклад в петербургский "ужас жизни".

25. Ср. миф основания П. и его гибели, мифологизированные предания, связанные с Михайловским замком и Исаакиевским собором, со статуей Петра работы Фальконе и сфинксами, с домами, населенными привидениями, роковыми местами, с персонажами-покровителями и их культом (Павел, Ксения Блаженная, Иоанн Кронштадтский и др.) и т. п.

26. Все это в аккумулярованном виде оживляется в том жанре "прогулок" по П., обладающих не столько историко-литературной мемориальной функцией, сколько функцией включения субъекта действия в переживаемую им ситуацию прошлого. В таких случаях он как бы "подставляет" себя в ту или иную схему, уже отраженную в тексте, отождествляет себя с соответствующим героем, вживается в ситуацию и переживает ее как свою собственную. Рекреация прецедента не только связывает субъекта действия (здесь и теперь) с тем, что было (и делает его как бы участником сценария, отраженного в тексте), но и, возможно, дает ему некоторые полномочия продолжать и развивать ту событийную линию, которая потенциально служит субстратом возможным продолжениям П. текста. Особую роль играют так называемые "Аккумулярующие" маршруты, когда синтезируются несколько ситуаций и суммируются соответствующие переживания. Один из возможных вариантов — "Если бы раздавали для описания петерб[ургские] места, я бы взяла трещинку — от конюш[енной] площади до храма. 1 — Вынос тела П[ушки]на. Лития. Конюш[енная] пл[ощадь]. 2 — Убийство Ал[ександра] Второго (Екат[еринский] канал). — 3 — Павел смотрит из окна комнаты, где его убили, на павловц[ев], которые все курносые и загримир[ованные] им. 4 — Цепной мост ("Зданье у Цепного моста"). 5 — Дом Оливье (Пант[елеймоновская], кв[ртира] Пушкина). 6 — Ворота, из кот[орых] вывезли народов[ольцев] и Достоевского. 7 — Дом Мурузи (Клуб поэтов и стих[отворная] студия 1921). 8 — Конюш[енная] пл[ощадь]. Заседание Цеха [поэтов] у Лизы [Кузьминой-Караваевой] (1911-1912) и церковь на месте избы, откуда Лизавета [Петровна]..." (Ахматова, из записных книжек).

27. Ср. многочисленные примеры у Гнедича, Пушкина, Тютчева, Гоголя, Достоевского, Некрасова, Блока, Андрея Белого, Ахматовой, Мандельштама и многих других.

28. Помимо хорошо известных примеров из Гоголя, Достоевского, Белого, ср. "Обыкновенную историю" Гончарова и некоторые другие.

29. Собственно, подобная идея скрыта в названии проспекта ("перспективы"), столь характерного элемента П., ср. про-спекто, смотреть вдаль ("созерцать"), "открывать вид" (т.е. как бы предуготовлять условия для эпифании). Мотив легкой "просматриваемости" П. (на фоне Москвы воспринимаемой как почти идеальная), обеспечиваемой прямыми проспектами, широкими площадями, открытыми пространствами вдоль Невы, имеет существенные продолжения уже в плане трактовки жителем города своего положения по отношению к опасности. В отличие от Москвы П. весь открыт и просматриваем (степень "просматриваемости" могла бы определяться количеством идеальных наблюдателей, расставленных в нужных точках города и обладающих "бесконечным" зрением по прямой (до упора или поворота, изгиба), которые в сумме просматривают весь город; в этом случае выяснилось бы, что количество таких наблюдателей для П. в десятки раз меньше, чем для Москвы в сопоставимых размерах, так как их "дальнозоркость" соответственно в десятки раз больше; так, наблюдатель, поставленный у главного входа в Адмиралтейство, только по трем основным перспективам видит одновременно более чем на 6 км(!); немало и других подобных случаев; в Москве же подобная ситуация невозможна как из-за высокой степени кривизны улиц и переулков, так и из-за перепадов по вертикали. Преследуемому негде укрыться. Вместе с тем и прийти на помощь жертве часто тоже нелегко (ср. разъединенность частей при достаточном обзоре <<ситуация, когда

наблюдатель и жертва разделены, напр. пространством Невы>>). Отсюда — особая непереносимость ситуации присутствия при страдании, которому нельзя помочь. — Интересно, что и П. и Москва обладают, тем не менее, некими внутренними резервами компенсации своих отличий друг от друга (так, анализ маршрутов городского транспорта показывает, что в "кривой" Москве он в принципе движется по кратчайшему расстоянию между конечными точками, т.е. как бы "по прямой", а в "прямом" П. стремится к пробегу по возможно более длинному пути, не исключаяющему и частичных возвратов; ср. также московскую манеру срезать углы при роли проходных дворов в П.). Дуги малых рек на Адмиралтейской стороне и извивающийся Екатерининский канал (Кривуши) перекликаются с концентрическим принципом московской планировки и как бы реализуют идею "петербургской" кривизны. Такие же компенсации известны и в других областях (ср. бледно-разноцветную окраску домов в П., рассчитанную на особое "излучение" именно в пасмурную погоду <<эффект подсвечивания>> или роль сияющих вод при солнечной погоде, контраст зеленых островов с колоритом самого города и т.п.).

30. Ср. "звериное число" 666, связываемое народной молвой с Петром как антихристом, "окаанным, лютым, змиеподобным зверем, гордым князем мира сего", как раз в контексте основания П.; это же число повторяется в петербургской гофманиане Пушкина. — "Герман сошел с ума и сидит в 17 номере. Кстати число 17-ть — Петербургское: глава Апокалипсиса, в которой говорится о сидящей на водах многих, сидящей на звере Блуднице — глава 17-ая; вышина "Медного Всадника" — 17 1/2 футов, и вот номер, в котором Герман сидит — 17-ый номер: "Семерка" участвует..." (Е.П.Иванов. "Всадник"); ср.: "Я же пошел на "Дункан" с Сашей. И сидела между нами Волхова на стуле N 313. "Тройка, семерка, дама". (Е.П.Иванов — А.А.Кублицкой-Пиоттух, 14 декабря 1907, Спб.); ср. также роль 1954 г. в нумерологии "Петербурга" Белого.

31. Показательно, что и сам по себе гроб, как и похороны, могила, кладбище, выступают как важные маркеры П. текста.

32. Сюда же отчасти входит весь мир вещей, создающий второй, внутренний, так сказать, "культурный" хаос, который изнутри подкарауливает человека и ложится на его душу дополнительным бременем. Эти вещи приближают человека к ситуации абсурда. В П. тексте они начинают играть особую ни с чем не сравнимую роль. они выходят из первоначальных своих границ в пределах художественного текста, обнаруживают тенденции к гипертрофии, навязчивому повторению и чрезмерной детализации, в результате чего теряют свою разумную определенность, сужают возможность быть понятыми и использованными человеком и, следовательно, также способствуют возрастанию энтропии (ср. воротник, который застегивается на серебряные лапки под апплике или табакерка Петровича, "Шинель"), фальбала, канзу, крошь, тамбур, цвет масака в "Бедных людях", домино или "сардинница ужасного содержания" в "Петербурге" и т.п.). В конце П. текста — бессмысленное, выморочное вещеведение героев Вагинова и "неудавшееся домашнее бессмертие" ("милый Египет вещей"), хотя и согретое душевностью и памятью, в мандельштамовской прозе.

ИЗГНАНИЕ ЗНАКА

/Египетские мотивы в образе Петербурга у О.Э.Мандельштама/

Анатолий Барзах

Петербургский миф — петербургский текст — не дан раз и навсегда, он принципиально не окончен, неокончателен; его наращивает история, его трансформирует не только постоянно меняющаяся культурная ситуация, но и каждый хотя бы в чем-то новый взгляд, новое слово о нем. После нашей речи он должен стать иным: быть может, лишь чуточку, но иным — если, конечно, это будет не пересказ чужих слов, но понимание — понимание не только "культурного" объекта, не только Города, но и города: из камня, улиц, площадей, набережных — это понимание ляжет несмываемой пылью на эти дома, эти статуи, изменяя их — может быть лишь чуть-чуть, но все же осязаемо меняя. Как не впасть в пустое фантазирование, в произвольную медитацию "по поводу", которыми столь грешат постструктуралистские "мотивные анализы"? Убедителен, доказателен должен стать сам текст, стремящийся быть допущенным в "библиотеку Петербурга" — ниточки, связи и переклички должны удержать его на весу, опутать сетью взаимозависимостей с иными текстами — и, кроме того, он не должен только цитировать и комментировать — даже если это всего лишь камуфляж для сравнительно вольных измышлений — он должен быть не только ведением, но и литературой, не только о стихах, но и стихами, включая собою в петербургскую книгу, в петербургскую "библиотеку" новую улицу, или новый дом, или новый ракурс; еще немало мест почти "нечитаемых", нечитанных, но вместе с тем, столь заросших пылью культуры, что небольшого усилия может быть вполне достаточно, чтобы ощутить ее шевеление, ее трепет — не смахнуть, не дай Бог, но почувствовать именно ее теплоту и шершавость, прочесть ею опущенный абрис, не теряя, ни в коем случае не теряя его самого из виду в погоне за пляшущими пылинками — материализующими время в песочных часах петербургского пустынного мифа.

Я хочу прочесть всего один дом — удивительное создание эпохи модерна на улице Каляева — бывшей улице Каляева, которая была бывшей Захарьевской — дом, отягченный древнеегипетскими мотивами: серые, промозглые фараоны-кариатиды, тяжелые, пасмурные объемы, орлиный рельеф ворот, орнамент темной и гулкой подворотни и гигантское человекоподобное изображение с воздетыми к небу руками в унылом петербургском дворе вплотную к прилепившейся к пустынной стене вздыбленной оранжерее грузового лифта. Прочесть — не выдумать, не сочинить — прочесть то, что осело на нем — помимо воли его архитектора, помимо желания поэта, навсегда связавшего сухой и пустынный Египет с сырым и пустым Петербургом: "Мы еще поглядим — почитаем".

Вот с этого мы и начнем: с перевода такого голландского, такого венецианского, такого римского — такого русского города на язык шампольоновых идеограмм — с новым розетским "Камнем" в руках — подстрочником нищего иудея-самоучки, который и обнаружил этот "подспудный пласт", и разгадал — начал разгадывать — эту загадку. Только после такого чтения смысл нового знака — серого, каляевского — может приоткрыться нам; вернее, только так он и может быть создан, вернее, не создан, но обнаружен, открыт: он существует и без нас, и, однако же, возникает впервые именно в акте понимания, в конце запутанного пути по лабиринтам семантики, истории, поэзии: словно бы в слякотную петербургскую метель, когда плутаешь среди знакомых и уже затаптываемых переименовывающим изгнанием революционеров и демократов: Рылеев,

Белинский, Чернышевский, Петр Лавров, Каляев — пробираясь к тяжелому египетскому дому. Начнем.

Уже первое, что я когда-то давно прочел о Мандельштаме — рискнем допустить неслучайность того, что именно это стихотворение Тарковского было первым: вернее, вот здесь, сейчас, в этом тексте данный факт становится и осмысленным и необходимым — уже первое, что я прочел о нем, отбрасывало таинственную египетскую тень: "говорили, что в обличье // у поэта нечто птичье // и **египетское** есть..." — таинственную тень, и нельзя было еще распознать, "что это — крыло надвигающейся ночи или тень родного города" — как ни странно, именно тень родного города: тень Петербурга.

Что может быть египетского в этом петербургском иудее — смутное пасхальное воспоминание о Пленении и Исходе? или о рабстве и возвышении его прекрасного тезки, "проданного в Египет", в тоску чужой и враждебной пустыни? — Нет, отнюдь не "смутное воспоминание" — но абсолютно реальное и все нарастающее ощущение выталкивания, отторжения, отчуждения от страны, от времени, от жизни: прозябание в плену, в осаде, в пустоте — в египетской "пустыне немых площадей" ночных иудейских кошмаров — в саркофаге Петербурга. Вспомним несчастную Анджиолину Бозио из "Египетской марки", загубленную Россией, Петербургом — даже языком русским /"Защекочут ей маленькие уши "Крещатик", "щастие" и "щавель". Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук "ы"/, — ту самую "голубку, Эвридику", судьба которой, гибель которой в Аиде Петербурга так влекла к себе Мандельштама: все той же аналогией плена — но оканчивающегося не Исходом, не сказочным разгадыванием фараоновых снов, а смертью. И главный герой "Египетской марки" Парнок, alter ego автора, не желающего быть на него похожим, но непоправимо просвечивающего сквозь эту тесную оболочку, рубашку, визитку — потерянный в чужом, враждебном мире, времени, городе: "Выведут тебя когда -нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут..."

— неизвестно откуда, — но выведут, ославят, осрамят..." — Парнок, "прилепавшийся душой ко всему ненужному", — и сам столь же ненужный, нелепый "усыхающий довесок", "к современности пристегнутый как-то сбоку" — "лимонная косточка", "трамвайная вишенка" — с таким таинственным и многозначительным школьным прозвищем: "египетская марка". И русская литература, "бородатые литераторы", в широких, как пневматические колокола, панталонах" — да ведь это же весь цвет, вся редакция "Современника"! — знаменитая фотография, набрасывающаяся в странной фантазии Мандельштама на Ипполита из "Идиота": "Тоже выискался Руссо!" — на "бедного родственника" Парнока, "обормота в размахайке" — из того самого "четвертого сословья", которому так "чудно присягал" Мандельштам — ведь это они и о "Египетской марке", и о "Шуме времени", и о "Четвертой прозе" — "тоже выискался Руссо!" — ведь это та самая литература, что глазами писателей русских "с собачьей нежностью" глядит на автора "Четвертой прозы" и "умоляет: подохни!" — враги не только Ипполита, не только Мандельштама, но и самого Петербурга: "Они не видели и не понимали прелестного города с его чистыми корабельными линиями". Возникает странное отождествление Петербурга с его "бедными сынами" — при том, что одновременно Петербург — это убийца, "объявивший себя Нероном". Это соскальзывание неслучайно: мы еще встретимся с подобным явлением.

Мандельштам и ему подобные — это "потерпевшие крушение выходцы XIX-го века, волею судеб заброшенные на новый исторический материк", "черствы пасынки" чужого, египетского века: "В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской" — "хрупкое летоисчисление" его эры, их эпохи, эпохи христианской — "подошло к концу".

Мы понимаем, что, когда он восклицает: "Попробуйте меня от века оторвать" — то это лишь хорохорящееся отчаянье: оторвут, как миленького, а шею свернут при этом отнюдь не себе... Чтобы написать: "Мне на плечи кидается век-волкодав" — надо ощущать этот век как нечто чуждое, навязанное: если для тебя время, какое бы паршивое оно ни было, это все-таки "кожа, а не платье" — то трудно вообразить эту кожу бросающейся из-за угла тебе же на плечи; это изгнанник, изгой, колодник "живет, под собою не чуя страны". /Здесь подчеркивается изгойство не социальное и тем более не национальное, но культурное, историческое; в других контекстах акцентируется, как мы увидим, иные аспекты — то есть важна инвариантность самой темы изгнания, переживания чужести самого по себе, независимо от его "причин" и "содержания". И, конечно, здесь проявляется уникальный дар Мандельштама сопрягать в едином переживании-слове метафизическое, культурно-историческое, "филологическое" и сугубо бытовое содержания./

О-чуждение становится тотальным: эстетическая риторика 1913-го года, сопровождавшая то, первое воспоминание-предчувствие об "Иосифе, проданном в Египет", проклятием русского "реализма" обретает страшную плоть: "отравлен хлеб" — в его предсмертном лагерном бреде; "и воздух выпит" — в навязчивом мотиве удушья, не только символического /"воздух прожиточный", "ворованный воздух"/, но и просто физического задыхания.

Неприкаянность, изгойство Парнока оттенено и его возрастной изоляцией: он из тех, "кто никогда себя не почувствует взрослым", из тех, кого всю жизнь называют "молодым человеком". Все "двойники" Мандельштама несут на себе эту печать своеобразного инфантилизма, одним из следствий /или функций/ которого является отчуждение от окружающего "взрослого" мира, скандальное выпадение из навязываемого порядка: вот и Франсуа Вийон, "любимец кровный", — это "наглый школьник" /здесь "детский" мотив возникает как бы невзначай, при неосторожном превращении школяра в школьника/; Андрей Белый — "щегленок, студентик, студент"; отчехвощенный "господами литераторами" Ипполит — "бедный юнец"; даже себя Мандельштам в "Разговоре о Данте" называет "бородатым школьником". И если для самого Данта детской характеристики не нашлось, то для его языка, для языка "Комедии" Мандельштам поражается целым фейерверком "уменьшительных" сравнений: "...инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету..." и т.д. Возрастная изоляция сопровождается изоляцией социальной: все эти школьники, недоросли — к тому же еще и плебеи, разночинцы, попадающие в нелепые, тягостные ситуации скандала из-за своей неуместности, неумелости, заброшенности во враждебную, чужую им среду, в описании которой нет-нет и проскользнут как бы не вполне мотивированные египетские черты: и портик банка, столп "державного мира", с которым поэт был "лишь ребячески связан" становится египетским, что, конечно же, не следует воспринимать как всего лишь повод к краеведческим изысканиям. /А ведь стихотворение "С миром державным..." — о Петербурге, и "египетская тень" ложится на весь Город, сопрягаемый со страшным образом одиночества и беззащитности — образом леди Годивы с "детской" — заметим — "картинки"./ И не просто скандал — знак отторжения — как у Парнока, Ипполита, даже у мандельштамовского Данта — но нечто уже и подсудное, преступное, грозящее тюрьмой, а то и чем похуже: как у Вийона, разночинца XV-го века, как у автора "Четвертой прозы". Оторванность и заброшенность усугубляется исторической неукорененностью: "там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья..." — это о себе; а вот Парнок: "Вот только одна беда — родословной у него нет". Впрочем, некое подобие родни тут же и отыскивается: это "маленькие люди"

петербургской литературы — пушкинский "чудак Евгений", герои Достоевского, начиная с того же Ипполита, "старейший комсомолец — Акакий Акакиевич" /обратим внимание на преднамеренную возрастную путаницу, вполне аналогичную "бородатому школьнику"/, бедный Поприщин, тенью проскальзывающий в заурядной петербургской парикмахерской. А ведь "маленький человек" — это неотъемлемая часть петербургского мифа, петербургского текста, он рожден этим текстом: в Москве нет "маленьких людей", они, по убеждению Мандельштама, "живут обязательно на Песках" — таким образом, мотив изгнания сопрягается с этим текстом, вернее, в знакомых темах этой симфонии начинают где-то в басах звучать некие новые — восточные, что ли? — созвучия. Отметим, что любимые мандельштамовские герои — Дант, Вийон — это изгнанники, причем, изгнанники именно Города: Флоренции, Парижа. И Чаадаев наделяется своеобразным ореолом изгнанности, не говоря уже о классическом изгнаннике — Овидии, столь привлекавшем к себе внимание Мандельштама в начале 20-х годов. Даже в собственные его взаимоотношения с Городом влетает нота изгнания, бегства и возвращения: "от рева событий мятежных // я убежал к nereидам..."; "я вернулся в мой город"; "в Петербурге мы сойдемся снова". Тема изгнанничества сплетается с петербургским Текстом не только через тему "маленьких людей": "неприличная молодость" мандельштамовских "двойников" внятно перекликается с одним из самых устойчивых атрибутов Петербурга, "ювенильность", или, как говорит сам Мандельштам, "моложавость". И скандал как не только литературная и социологическая, но почти метафизическая категория — это ведь, по слову Мандельштама, петербургский, достоевский бесенок, присяжный поверенный с Разъезжей, накрепко привязанный к этому "скандалезному" в своей нарочитости и неуместности городу.

И тут на пересечении, на стыке — рождается одно из самых удивительных мест "Египетской марки" — почти стихотворное бормотание "коллежского ассессора из города Фив" — неприкаянного отщепенца — уже не просто "бородатого школьника", юнца, дитяти, но в отчаянии самоумаления сбегавшего все ниже по "подвижной лестнице Ламарка", превращающегося в насекомое — даже не в комара, но в комарика, уменьшительный суффикс которого — как малость малости, грань ничтожества — да он еще и: "маленький князь-раскоряка", он еще и "безделица", от него "так мало осталось", и нужно-то ему всего-ничего: "на копейку". Он — последний — "последний египтянин", "хранитель древностей", именно ему, "концертной душонке" "концертного, нахохленного Петербурга" в последний раз звучит музыка, потускневшим сознанием извлекаемая из горячего казенного шума пожарного обоза, из петербургского инфлуэнзного бреда: "Прощай, Травиата, Розина, Церлина..." И как бы еще более настраивая камертон на "Концерт на вокзале", на этот поминальный плач по культуре, по музыке, по поэзии — а, стало быть, и по Петербургу, по гибнущему Петрополю — в "Египетской марке" мелькнет сравнение рояля с "умным и добрым комнатным зверем" — напоминая "звериную символику" "рокота фортепьянного", звучащего "на тризне милой тени". Музыка, опера, Мариинский театр, постановка руки по системе Лещетицкого — и "легкий театральный шорох", и "призрачная сцена", и даже "оперные мужики" — все это опознавательные приметы мандельштамовского "концертного" Петербурга. Не случайно в петербургский бред, в петербургскую "мерзость" "Египетской марки" врываются вдруг беспричинные рассуждения о нотном письме, о характере нотной графики различных композиторов: не последняя, а после последней, после вокзальной музыка — уже не звучащая, не слышная, уже только лишь зримая на пяти нотных линейках — как бы и не музыка почти — а какое-то увядающее воспоминание о ней — стертая монета, ощущение тяжести, остающееся в руке, "хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли

домой": продленное за грань, посмертное существование — и как насущны здесь именно египетские, чреватые мощной метафизикой смерти, аллюзии — последний, выброшенный на чужой берег, проданный в Египет: и какая головокружительная инверсия — не Иосиф в палящей пустыне Египта, но "коллежский асессор из города Фив", который "на севере стал ничем" — в царстве мертвых, в Петрополе, где "царствует... Прозерпина" — царица Аида, настойчиво, и как бы невпопад поминаемая все в той же "Египетской марке". Здесь мы сталкиваемся с важнейшим для понимания мандельштамовского Петербурга образом умирающего, мертвого Города, с образом посмертного, продленного за грань гибели существования, с мотивом перехода в небытие — и возвращения оттуда, совмещения бытия и небытия. Анализ всего этого сложнейшего семантического узла увел бы нас слишком далеко от цели нашего путешествия. Отметим лишь, что в отчаянной попытке удержаться на краю бездны, сохранить хотя бы осколки гбнущего Времени, Мандельштам вновь апеллирует к опыту культуры, сделавшей смерть центром своей мрачной вселенной — к культуре Египта. Пытаясь "европеизировать и гуманизировать XX столетие, согреть его телеологическим теплом", он взывает к эллинизму, превращающему безразличный предмет в теплую утварь, неожиданно вспоминая при этом "могильную ладью египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня" — невольно вскрывая истинный смысл всех этих безнадежных порывов — это лишь тризна, лишь посмертие. Все, однако, совсем не так просто. Ведь и сама поэтическая речь уподобляется им "египетской ладье мертвых", "где все для жизни припасено, ничего не забыто": одна из основ поэтического переживания, единство бытия и небытия, накрепко привязывается здесь к "Египту". /С этими парадоксальными образами перекликаются тезисы Мандельштама о христианстве как "эллинизации смерти" /"Скрябин и христианство"/. В странно трепещущий узел увязывается смерть, Эллада, христианство, Рим, иудаизм и Египет — и, быть может, самое главное — не в распутывании этого узла, но в самом его причудливом и неоднородном сплетении/. Именно этот "милый Египет вещей" навсегда утраченной жизни, навсегда погибшего дома, безвозвратно вымершего Города — эту посмертную ладью — имеет в виду Мандельштам в самом начале "Египетской марки" — этому Египту, этой ладье вся повесть, в сущности, и посвящена, и недаром сразу вслед за "милым Египтом" он именуется вполне прозаичные Кокоревские склады Валгаллой: это просто еще одно наименование загробного царства.

"Египетская марка" — самое "петербургское" произведение Мандельштама, типичная "петербургская повесть" с такими узнаваемыми пушкинскими, гоголевскими, Достоевскими стигматами — не говоря уже об А.Белом — насыщена египетскими "детальями" и помимо звенящего в самом конце комариного плача, упомянутого выше; начиная, естественно, с самого названия. Эти детали как бы случайны, проскальзывают в перечислениях, среди прочего, но в совокупности своей именно они и порождают тот новый египетский оттенок мандельштамовского Петербурга, который мы пытаемся реконструировать. Мимо барбизонских пейзажей Эрмитажа и жирных роз Сицилии проскальзывают полотеры "с египетским и телодвижениями". Среди неперенных мест свиданий петербуржцев наряду с павильоном Росси и ахматовской аркой в устье Галерной, походя, "во-вторых", упомянуты фиванские сфинксы. В разгар дикой сцены самосуда на Фонтанке, чтобы еще больше унижить эту реку — "орудие убийства", Парнок вспоминает "фальшивый" Египетский мост и еще почему-то Калинин — как вообще несуществующий. И рассуждая все о том же скандале, об этом исчадии Петербурга, Мандельштам невзначай добавляет: "... когда на плечах у человека вырастает собачья голова" — а ведь это типичный египетский образ, и осознается он Мандельштамом

именно как таковой — как раз "отборной собачиной" украшается у него "египтян государственный стыд". Здесь важна собственная вязь этих "намёков" — непосредственной знаковой функции они сами не несут — важна некая тональность, предуготовляющая "комариный, египетский плач", египетская краска, не имеющая локальной дешифровки, вбирающая в себя в предельно редуцированном виде тени тех взаимоисключающих значений, которые мы пытаемся эксплицировать. Прихотливые лейтмотивные цепочки, в которые включаются — и одну из которых образуют — египетские детали, столь далеко уводят от первоначальных смыслов, что служат скорее расщеплению знака, разнонаправлению. Конструкция этих цепочек сама по себе и есть первостепенный эстетический объект прозы Мандельштама — наряду с "имманентным" переживанием слова, понятия /в данном случае это "Египет", "египетское"/, по ту сторону его знаковой функции. Но переживание это возможно не вне, не сверх, но после, через возможно более полный семантический анализ, лишь как его результат: хотя сам анализ лишается при этом самоценности и становится **путем** к десигнифицированному бытию текста — но путем необходимым.

Египетская краска в петербургской палитре Мандельштама, как мы видели, теснейшим образом связана с мотивом нарастающего отчуждения, изгойства. На этом фоне особенно рельефно выделяется у позднего Мандельштама тема возвращения, — точнее, тяги возвращения — Исхода своего рода, венчающего египетское изгнание, к иудейскому самосознанию, к "гордости почетным званием иудея", возвращения блудного сына в "край небритых гор". Вспомним в связи с этим, какое значение для духовного, поэтического возрождения Мандельштама после почти шестилетнего молчания имело путешествие в другой горный край — в Армению. Не случайно книга об этом путешествии кончается вольным пересказом одного из эпизодов исторической хроники Фавстоса Бюзанда, прямо интерпретируемым как повествование о собственной судьбе. В этом пересказе персидский царь Шапух превращается в ассирийца — трансформация вполне естественная: именно Ассирия для Мандельштама, равно как и Египет — это воплощение античеловеческой, антиличностной цивилизации, "тяжелая кровь" которой течет в жилах XX-го столетия /"Ассирийские пленники копошатся как цыплята под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства,.. убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой как с материалом..."/ Эра христианская сменяется эрой египетской. /Любопытно, что эти образцы Мандельштама перекликаются с мыслями Николая Аполлоновича Аблеухова, главного героя романа А.Белого "Петербург": Николай Аполлонович "в XX-ом столетии... провидит — Египет"/. Вместе с этой эрой гибнет и "христианская музыка" — воплощенная "уверенность в окончательном торжестве личности". То же противопоставление суверенной до озорства, "утешительно-грешной" личности безликому, песьеголовому египетскому "государственному стыду" — в финале "Воронежских тетрадей" /"Украшался отборной собачиной"/. Характерно, что историческое местоположение главного героя этого стихотворения, Франсуа Вийона, определено по отношению к архитектуре: "рядом с готикой жил..." /равным образом и для Египта здесь использован архитектурный опознавательный знак — "пустычок пирамид"/. Антитеза эта, "готика-Египет" раскрывается в тех же статьях 20-х годов, где египетской "социальной пирамиде" противопоставлена "социальная готика: свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально...". Образы готики, "готической мысли", "готической души" являются одними из центральных в "поэтической идеологии" Мандельштама — и напрямую связаны с Петербургом и его архитектурой. Для нас сейчас важно противопоставление "дремучего архитектурного леса" готики /вспомним, кстати,

"рощу портика" Казанского собора, "стеклянный лес" Павловского вокзала — концертного Элизия/ и античеловеческого начала египетских пирамид. Однако, вполне бессмысленной и безнадежной задачей была бы попытка сконструировать любое подобие "словаря символов" Мандельштама, жестко закрепляя, скажем, "египетское" за антигуманистическим. Внутренняя логика смыслового рисунка его поэзии не укладывается в сетку бинарных оппозиций, даже если их полюсам придать предельно размытый и самодетерминирующий характер /как это делали Ю.И.Левин и Ю.К.Жолковский/. Альтернатива "Египту" по Мандельштаму — гуманизм, эллинизм, но эллинизм Мандельштама — это, как мы видели, "могильная ладья египетских покойников", "милый Египет вещей". И данный парадокс не может быть понят лишь в рамках мифологических отождествлений или семиотических нейтрализаций. Что происходит? Одно и то же семантическое поле, один и тот же образ оказывается причастен к противоположным полюсам, оказывается "синонимичен" — двум антонимам — одновременно! При этом речи быть не может ни о какой "медиации" или "среднем термине". Более того, изолированно "Египет", скажем, статьи "Гуманизм и современность" однозначно античеловечен, враждебен, Европе, Элладе, а "милый Египет" "Египетской марки" однозначно гуманистичен, "эллинистичен", наполнен теплом и заботой "вещного мира". /Примечательно, что в той же "Египетской марке" как бы невпопад упомянуты чистильщики сапог — айсоры, то есть ассирийцы: вполне безобидные "маленькие люди", поддерживающие своим появлением инверсию египетско-ассирийской символики./ Амбивалентность рождается в тот момент, когда творчество Мандельштама рассматривается в качестве цельного текста — что более чем естественно, учитывая уникальную устойчивость мандельштамовских образов и даже словесных формул, многочисленные переключки и соответствия в его стихах, прозе, статьях. "Слово-Психея" Мандельштама почти демонстративно стремится прилепиться на время к противоположным "идеям", чтобы тем самым еще нагляднее зафиксировать свою автономность от мира вещей, в том числе и вещей "идеальных": "Разве вещь хозяин слова?.. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело". Отношение сигнификации взорвано: что означает "Египет" Мандельштама — как некая парадигма индивидуального поэтического языка? И в связи с бессмысленностью такой постановки вопроса радикально трансформируется и существо вполне "нормальной" локальной сигнификации: наличие противоположного варианта ставит под вопрос ее однозначность и определенность: означаемое и означающее в тени неприемлемой инверсии непоправимо расщепляются, знак становится проблематичен, слово выходит за знаковые рамки, возвращаясь в себя: оно теперь в большей степени "означает" себя самого, а не нечто внеположенное ему — что подрывает самую основу знакового отношения. Подчеркнем, что первый, сигнификационный план при этом никоим образом не разрушается — он лишь ставится под вопрос, вскрывается не исчерпываемая им глубина — но сам он не отменен: зачем тогда писались эти стихи, эти статьи, эта проза, ведь смысл, вкладываемый в них, был для Мандельштама не просто важен, но жизнеопределяющ, и было бы по меньшей мере легкомысленно так запросто "преодолевать" его. "Новое бытие" слова возникает как предел понимания его конкретного смыслового наполнения — не вместо него, но лишь на одно мгновение надстраиваясь над ним, чтобы вновь пропасть, ибо в этой точке теряется всякая возможность осмысленной коммуникации: мы обречены на этот плен, на это изгнание.¹

Но Мандельштаму удастся сделать шаг даже за эту, казалось бы непреодолимую грань — грань молчания и безумия; в полубессвязном бормотании "комариного плача" маленький, жалкий последний египтянин, последний "маленький человек" —

"коллежский ассессор из города Фив" — символ гуманистического пафоса петербургской литературы умирающей христианской эры — вымаливающий у "холерных гранитов" Петербурга тепла "египетской каши", "девической шейки" — плакальщик на тризне "милых теней" — и вдруг: "нищий Рамзес-кровопийца": тщедушное кровососущее насекомое внезапно вызывает к жизни фараона-народоубийцу, из тех самых, для кого человеческая масса — лишь материал, кирпич, цемент: полюса слиплись — уже не в идеальном пространстве совокупного Текста, а в толчее единственной фразы.

Борьба со знаком, бессмысленная, обреченная на поражение борьба — сознающая эту безнадежность и приемлющая ее: поскольку победа означала бы молчание — эта борьба составляет одну из доминант творчества Мандельштама. И Петербург был в ней его союзником и, возможно, Учителем. Будучи высоко семиотичен, Петербург позволяет интерпретировать себя — и был реально интерпретируемым — столь противоречиво, и при этом всякий раз без грубых несообразностей, что именно здесь, в единстве этого Текста — в распадае его парадигм — заложены те интенции десигнификации, что были реализованы в слове-Психее Мандельштама. /Вспомним хотя бы Медного Всадника — от Мицкевича до Маяковского. Или мотив "призрачности", "эфемерности", "миражности" Петербурга, которому отдал дань и сам Мандельштам, щедро сопрягая его то с сугубо личными переживаниями "хаоса иудейства", то с "дифтеритной пленкой" над невербализуемым ужасом, то с "детской болезнью" "маленького человека", то с образом прозрачного послесмертия./ Но не только поливалентность, полифония, петербургской символики "учит" Мандельштама. Можно предположить, что многие основополагающие узлы его "поэтической идеологии" сформировались под непосредственным влиянием как самого города, так и петербургского Текста русской культуры — существует, по крайней мере, отчетливый параллелизм, если не причинная обусловленность. Ограничимся здесь лишь перечислением принципиальных моментов диалога Мандельштам — Петербург. Это, во-первых, архитектура, "демон которой сопровождал" Мандельштама " всю жизнь " — как альтернатива хаосу, как имманентная рациональность и соразмерность /"хищный глазомер"/, как преодоление тяжести. И сама тема тяжести, тема камня, победы над временем, симультантности и вытекающая отсюда тема единства, как одной из наивысших культурных ценностей берут свое начало в теме архитектуры и петербургской архитектуры прежде всего /"Архитектурная идея Петербурга неизбежно приводит к представлению мощного центрального единства", "самый стройный город" и т.д./ Во-вторых, это тема пространства, прозрачности, пустынности, пустот, пробелов как сгустков свернутой энергии, как редуцированной предметности и сокращенной осмысленности — и одновременно, в соответствии с общей десигнифицирующей тенденцией — как ужаса провала и зияния /В "Петербурге" Яхонтова, говорит Мандельштам, "все время чувствуется страх пространства, стремление заслониться от набегающей пустоты" и т.д./ "Внутренний избыток" пространства непосредственно увязан и с камнем, и с архитектурой, и с Петербургом /напр.: "и вот разорваны трех измерений узы"/. В-третьих, это тема зиждательной смерти, тема единства бытия и небытия, перехода через границу, их разделяющую, тема загробного, послесмертного существования, вытягивания за грань — тема, имеющая очевидные социологические, исторические, культурософские и собственно поэтические /"десигнификационные"/ аспекты — эта тема естественно вырастает на петербургской почве, в городе, чреватом гибелью, в городе, пограничное между бытием и небытием, "проклятое" существование которого является одной из наиболее стандартных и широко эксплуатируемых его характеристик. В "летейских стихах" Мандельштама данная связь связь осознана и явно тематизирована /"В Петрополе прозрачном мы умрем...", "Твой брат, Петрополь, умирает", "В Петербурге мы сойдемся снова..." и т.д./

Но вернемся к "Путешествию в Армению" — книге, тонкими, но вполне ощутимыми нитями связанной с темой изгнания и Исхода: несвершающегося Исхода, запретного бегства — вместо него — ассирийский, египетский плен — возможен лишь "добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния", праздничная передышка, Суббота: "...и двести дней провел в стране субботней, // Которую Арменией зовут" — вновь, чуть-чуть иначе звучит здесь иудейская тема. Вспомним, что сопряжение этих мотивов: Исход-Армения-Иудаизм завязано еще в "Четвертой прозе", где затравлено юродствующий "китаец" Мандельштам мечтает о несвершившемся тогда бегстве в Эривань, мечтает улизнуть из "дремучего светского леса", чтобы явиться в "стране армянской — этой младшей сестре земли иудейской" со стариковской палкой — "еврейским посохом" — в руке. Дело не только в фактической немыслимости побега, не только в том, что ассириец — "начальник волос (его)... и ногтей (его)...", не только в том, что этот деспот, этот фараон "взял... (весь) воздух себе" — словно во исполнение того давнего пророчества о выпитом воздухе проданного в рабство Иосифа — дело не только в этом: побег, отказ, разрыв — это не для него; его слова — его судьба — Верность, Единство, Возвращение — возвращение в ад, в небытие, путешествие Орфея — в "город, знакомый до слез", где можно отыскать лишь "мертвецов голоса" — чаадаевское возвращение в чуму бесформенного русского рая, возвращение и верность как подвиг выбора...

А впрочем, есть ли выбор? Не выпустят, не отпустят — этот Город, эта история, этот язык. Изгнание — всюду, во всем. От него — от него-то — и не убежать, не вернуться. Как нельзя убежать от себя, как не отпускают нас объятия сигнификации...

Круг замыкается. Возвращаются старые, еще пахнущие небытием названия: Петербург, Миллионная, Захарьевская. Я стою на углу этой улицы: ну что, прочли? расшифровали? — не дать однозначную интерпретацию, но ввести в некое силовое поле, обозначить сигнификационные интенции — и изгнать их, редуцировать — сохраняя их тягу, их тени — а потом вновь сложить, срифмовать осколки — и вновь сократить, застыдившись: это и есть мое, именно мое понимание — быть может, отнюдь не столь богатое, как мне хотелось бы; это и есть моя страничка, строчка, буква...

Снег липнет на обнаженный фараонов торс; грузная, мокрая пыль петербургской пустыни — и дикая неуместность, невозможность "египетского Петербурга" становится так ясна, что каким-то немыслимым бредом оборачивается все это нагромождение аллюзий, цитат, лейтмотивов: таким же немыслимым бредом, как и сам это до содрогания реальный дом, такой чужой на этой страшной улице, — свидетель, понятой — нашей судьбы, нашей истории, нашей поэзии...

ПРИМЕЧАНИЕ:

1. Сходную функцию выполняет и склонность Мандельштама к "амбивалентным конструкциям" /типа "горячие снега" или "тяжесть и нежность"/, которая подробно анализировалась в целом ряде работ Ю.И.Левина. /Ср. также приведенные раньше примеры "совмещения противоположностей" вроде "бородатого школьника", инверсий и т.п./ Несмотря на семантическую обоснованность этих конструкций, непосредственно данное переживание /"первое впечатление"/ парадоксальности не может быть полностью устранено в результате сколь угодно исчерпывающего анализа, понимания, вчувствования. Смысл подобных конструкций в рамках поэтики Мандельштама определяется в значительной степени тем же импульсом десигнификации, который лежит в основании отмеченного выше "отождествления антонимов": здесь распад знака

провоцируется столкновением оппонирующих друг другу качеств одного и того же "предмета" /тяжесть vs нежность/, тогда как там одно и то же обозначение /Египет/ приписывалось противоположным "предметам" /гуманистическое vs античеловеческое/.

© А. Барзах, 1993

СЕМЕЙНЫЙ РОМАН "НЕВРОТИКА"
(Опыт психоаналитического прочтения романа Ф.Достоевского
"Преступление и наказание")

Лидия Кирсанова

Насколько атмосфера романа Ф.Достоевского пропитана именно Петербургом давно и хорошо известно. Более того, могла ли родиться такая оптика: взгляд на реальность сквозь фантазмы раздраженного болезненного сознания, в каком-либо ином городе, кроме Петербурга? Ни Москва, ни Киев, ни тем более губернский город Н., событиями которых полна русская литература, не дали столь невротичного субъекта как Раскольников. Если пространство города не считать свалкой разнообразного человеческого материала, а полагать его динамическим центром, который обладает непосредственным воздействием на структуры Я, то свойства характера, им сформированного, окажутся связью и выходом из реального мира. Отношение "город — свойства характера", проблема пространства как человеческой судьбы, не являются только теоретической фикцией: это реальное отношение. Пространство города, как и пространство леса или поля со свойственными им историей равнины и паранойей леса, усваиваются во внутреннем мире человека, т.е. начинают действовать, производить работу как общение между элементами личности. Поле, лес — это почвенные пространства, с которыми человек находится в "растительной" связи, в отношениях, распределяемых по горизонтали: герой народного эпоса измеряет пространство равнины, двигаясь от ее центра к краям и обратно. Сельский богатырь присваивает пространство поля, вспахивая его плугом, и тем самым делая его своим. Завоеванное пространство, поле, политое кровью врагов и своею собственной, вспаханная земля уже не существуют отдельно от человека, они утрачивают свою независимость и не могут более равнодушно взирать на человека. Изменяется и отношение человека к ней, пахаря и воина: земля перестает для него быть чуждой силой, проявлением случайности, которой он не владеет. К растительным пространствам, аналогичным полю, равнине или пустыне, относится лес. Известно, что первобытный человек всегда боялся леса, он был для него вместилищем страхов, что отразилось в мифологии: именно лес человек населил колдунами, кикиморами, лешими, ведьмами, злыми духами и т.п. Человек мог справиться со своими страхами, расчистив пространство, вырубив лес так, чтобы поле простиралось перед ним в пределах ближайшей видимости, доступной человеческому глазу. Итак, в поле, лесу, на равнине человек ощущает себя частью растительного пространства, он движется по его поверхности, измеряя его пешим ходом, с плугом, на коне, вырубая лес, превращая его в пашню, сад, парк и т.п. Иное дело город: это вос-ставшее поле — он всегда загораживается от человеческого взгляда городской стеной, он принципиально непроницаем для любопытного, полного страхов путешественника, гостя, завоевателя. Вражда кочевника-номада к городу объясняется, отчасти, тем, что он не может разгадать это пространство: его археструктура остается непроницаемой, потому что это не взгляд вдаль, к которому привычен номад, а — наверх — на городскую стену или с городской стены. Город — это вертикаль, в отличие от горизонтали поля, леса. Поэтому первое дело для номада — сжечь город, сделать его ровным пространством, простирающимся до горизонта. Сделать чистым полем, т.е. пространством, свободным от нечистой силы, в котором враждебным духам негде укрыться, затаиться, спрятаться.

Город не обладает большим свойством враждебности для человека, чем лес или степь, например, скорее, его невротизм иной: вертикаль города, опрокинутая на плоскость, обернулась для сознания страхом черты, страхом пересечь границу. Страх

черты в бессознательном — одна из распространенных характеристик невроза городского человека. Многое в человеческой психике является непонятым, многие суждения кажутся гипотетичными, на этом и остановимся.

Поскольку первоначально город возникает как центр ремесленной и торговой жизни, окруженный посадами, сохраняющими привычки и связь с сельской жизнью, то входя в новое пространство, горожанин принужден был бороться, расставаться со своими деревенскими привычками. Однако, результат никогда не был окончательным, поэтому до настоящего времени тело горожанина, его сознание — это борьба сельского и городского ландшафтов, а следовательно, остаточные комплексы (истерия равнины, паранойя леса, невротизм города) продолжают в нем свою работу. Сохраняется, в частности, противоречие диалекта как материнского языка и городской столичной нормы языка, различия стратегий движения тела, привычек одежды и т.п. Совмещение двух пространств, двух языков, двух стратегий телесности является отчасти, причиной изначальной двойственности или множественности сознания горожанина. Сознание городского жителя — рассеяно: оно стремится к привычному кочевью номада, что выражается в потребности "бесцельно" бродить по городу, странничество вообще один из феноменов русского сознания, а с другой — город с его строгой архитектурой пространств улицы, дома, площади ограничивает желание кочевать. Город накладывает запрет на кочевье, что и формирует страх черты в бессознательном, страх пересечения границы как страх быть наказанным за нарушение нормы. Суждение по ассоциации: осуждение советским судом поэта И.Бродского за желание бродить, кочевать, свободно перемещаться — только крайнее проявление города как тотальности власти. Желанию, проистекающему из бессознательного, нельзя воспрепятствовать, как свидетельствует психоанализ, сознание изобретает обходные пути, находит уловки, чтобы достичь удовольствия, в том числе, пересекать границы, измерять пространство. Город прерывает желание кочевать, но человек стремится присоединиться к прерванному общению... с помощью фантазмов.

Город — это вертикаль, опрокинутая на плоскость, создает пространство лабиринта, в который можно войти по многим дорожкам, тропинкам, подобно тому, как сельские тропинки стекаются к городской стене, но он не выводит к краю, к выходу, он водит по кругу как фантазм. Город кружит, заманивает в ловушки, провоцирует на ложные ходы, так Раскольников изменяет принципу экономии пути и поворачивает на Сенную площадь, где случайно узнает, что Лизавета Ивановна, сестра старухи-процентщицы, уйдет из дому вечером, и следовательно, само собой устранится препятствие к совершению преступления. Город ведет себя как фантазм; ставит ловушки, намекает, уклоняется, галлюцинирует, и все это служит одной цели: уклониться от реальности. Город рождает галлюцинирующее сознание, которое не следует рассматривать как некоторую болезнь, подобно тому, как это квалифицирует медицина или психиатрия, это, скорее, субъективно-переживаемый, субъективно-значимый симптом, который возникает только у конкретного человека. Раскольников невротичен не потому, что проявления его сознания объективно располагаются в ряду патологий психики, но потому что он сам осознает, что он безумен. Город в этом смысле не провоцирует никакого общего для всех неразумия, напротив, у каждого человека — свой симптом, выражающийся в конкретных фантазмах, снах, навязчивых состояниях, ошибочных действиях и т.п.

Однако безумие продуцируется не только индивидуально, здесь имеет значение и семейное окружение; влияние родителей может стать решающим в происхождении симптома. Я предлагаю рассмотреть фантазмы Раскольникова как "семейный роман", полагая что основное противоречие разворачивается в плоскости семья — остальной мир, а не в оппозиции Родион Раскольников — остальной мир. Его безумие есть болезнь

семьи, т.е. является результатом семейного общения и окружения, пришедшего к конфликту в фигуре Раскольникова, только обнаружившей этот конфликт. Раскольников не является автором своего фантазма — желание превосходства над людьми, — а его носителем, обнажившим полюс насилия, тогда как его сестра обнаруживает полюс жертвы.

XIX век в русской литературе, оставивший прекрасные образцы семейного романа, свидетельствует, что конфликт происходит между двумя разными началами в семье, т.е. в сфере общения. Фантазмы продуцируются не областью бессознательного индивида, а тем бессознательным, которое формируется в коммуникации. Когда внутренняя коммуникация нарушается, т.е. семья перестает воспроизводить "семейный фантазм" как супруги Каренины, то она распадается. Если семья сохраняется и живет, то она либо обслуживает фантазм одного из членов семьи, как в случае Раскольникова, либо продуцирует его совместно без выделения фигуры тирана, являющегося его источником. Это различие, отчасти, можно проследить, взяв для примера семьи Болконских и Ростовых из "Войны и мира".

Семейный роман остается выражением внутреннего конфликта личности, противоречием между влечением, которое не принимается миром окружающих людей и потому нашедшим отражение в фантазме, и "здоровой" частью Я-личности. Роль семьи состоит в том, что она является источником фантазма (мать Раскольникова) и поддерживает его воспроизводство (сестра Раскольникова не имеет своего фантазма, она обслуживает фантазм брата, избрав себе функцию жертвы). Поскольку сознание того, что остальной мир, Другие не разделяют фантазма Раскольникова (т.е. представление о норме сохраняется), его следует считать невротичным субъектом, а не истеричным.

Раскольников руководствуется или, по крайней мере, честно пытается руководствоваться в своей жизни фикцией своего превосходства над другими людьми. Схема его суждения такова: если один человек — существо неполноценное (тварь), то в сообществе всегда найдется другой, который имеет право подчинить его себе. Философия превосходства сама по себе была бы нейтральной, если бы она разворачивалась в перспективе самоусовершенствования личности. Фантазия о Наполеоне, находящаяся на службе у этой цели, оставалась бы безобидным идеалом "как если бы я был великим человеком", и работала бы в направлении совершенствования.

Однако вследствие неблагоприятных внешних обстоятельств (безденежье, невозможность продолжать образование, постоянная нищета, плохое питание и т.п.), а также полученного воспитания, влияния семьи Раскольников пытается самоутвердиться за счет других, стремится к тотальной власти над другими. Раскольников неоднократно подчеркивает, что он хочет убить старуху-процентщицу не как единичное зло, а идею осуществить — идею абсолютной власти над тварями, утвердить себя в праве на такую власть. Откуда возникают такие фантазии и куда они ведут?

Вопрос об истоках фантазма интересен, потому что он, едва ли выводим из умственных построений Раскольникова, скорее всего, это более поздняя рационализация детского желания или детского фантазма. Как известно, психоаналитическая критика происхождения фантазма, его стратегию, ходы, уловки и т.п. ищет в снах, оговорках, навязчивых действиях, открывающих содержание детского желания. Обратимся с этой целью к сну Раскольникова, назовем его сном о лошади. Поскольку его материал обширен, нам придется делать купюры. "В большую телегу была впряжена маленькая, тощая клячонка". "Этакая кляча да повезет!". "Кругом в толпе тоже смеются, да и впрямь, как не смеяться: этака лядащая кобыленка, да таку тягость вскачь везти будет!". "Кобыленка не вынесла учащенных ударов и в бессилии начала лягаться". Далее в описании романа следует безобразная, безумная сцена убийства лошади. Отец уводит

мальчика, говоря, что на это не надо смотреть. Попытаемся прочитать этот сон, исходя из того, что сон всегда чей-то, а это сон Раскольникова и, следовательно, свидетельствует только о нем. Законы сновидения отличаются от реальности сознания тем, что последнее сохраняет свою столпность, т.е. различает Я и не-Я. Во сне "сознание" пребывает в акте де-централизации или рас-сеяния, различие между Я и не-Я утрачивается. Сон — это Я, которого нет, точнее его нет в центре, оно пребывает на периферии сна. Исходя из этих предпосылок, когда мы задаемся вопросом, где "Я" Раскольникова в этом сне, ответить непросто. Во-первых, одну из идентификаций предлагает автор романа: "Боже, да неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размножу ей череп... буду скользить в липкой теплой крови и т.п." Следовательно, первое "Я" Раскольникова отождествляет себя с ситуацией сна, в самом деле, случается, что сновидение, вызываемое внешними причинами, сновидит о будущем, "как если бы" в реальности происходили некоторые события. В этом случае сон является отражением мыслей дня. Второе "Я" Раскольникова во сне отождествляет себя с лошадью, которая попыталась потащить большой груз да надорвалась. Возникает вопрос о том, кто возложил на него такие большие надежды, чье огромное желание он должен исполнить, только ли свое собственное? Является ли этот груз его собственным желанием, а если не одного его, то каков вклад родителей, семьи и его собственный в эту сверхтяжелую повозку? Напомню, что во сне ситуация, когда нечто дополнительно нагружается на повозку лошади, тщательно обыгрывается, и таким образом груз все более увеличивается и становится в конце концов непереносимым. Сон кинематографичен в своей основе, поэтому, если сознание замыслило совершить нечто грандиозное, если оно имеет чрезмерное желание, то во сне оно тотчас получает тяжело груженную лошадь. Если во сне некто желает иметь зонтик, то он тут же его имеет, а если он опасается, что он не раскроется, то сознание сна отказывает и делает пропуск. Сон исполняет желание того, кто сновидит, потому что сон — всегда чей-то сон, а не абстрактная идея. В данном случае, свернутая в сон информация о Раскольникове показана примерно так: взвалила лошадь тяжелый груз, только и смогла, что лягнуть да и надорвалась. Так и Раскольников, исполненный гнева, возникшего на месте непризнания его великой личностью, только и смог, что лягнуть мир, а большего не сделал. Что могло бы быть этим большим в его преступлении — это получить удовольствие, а этого он, как раз, и не смог.

Третье "Я" Раскольникова во сне — это маленький мальчик, которому до слез жаль лошади, которую бьют, он обращается за помощью к отцу, а тот не может его утешить. Он уводит его и говорит, что на это не надо смотреть. Отец не способен устранить последствий, вызванных этой ситуацией, этим потрясением для мальчика, он не может защитить сына, точнее, дать ему другое место в этой сцене, кроме лошади. Дать другое место — это означает переструктурировать содержание, переозначить ситуацию, объективировать ее, например: сказать, что назначение лошади — перевозить грузы, а дело хозяина — кормить ее и следить за тем, чтобы она не теряла силу. В данном случае мы имеем плохого хозяина, который не бережет свое добро. Возможно, что у нерадивого хозяина лошадь погибла бы, сколько таких случаев происходит каждый день и не только с лошадьми, но и с людьми тоже. В любом случае, необходимо вывести ребенка на другой уровень понимания ситуации, и тем самым разорвать круг идентификации с лошадью. Отец не может этого сделать, он оставляет ребенка один на один с его проблемой.

Из последующих событий жизни Раскольникова проясняется, что мать не только выполняет функцию кормления в отношении сына (присылает деньги, заботится о нем и т.п.), но и переносит на него ту часть ожиданий, которая не была реализована мужем. Она желает получить большое означающее, смысл жизни с помощью мужчины, как это

только и возможно в патриархальном обществе, но муж оказывается по каким-то причинам несостоятельным. Автор романа не дает нам повода к обсуждению причин, но только к возможной констатации факта неспособности отца быть абсолютным означающим для жены и сына. Мать переносит желание получить смысл жизни на сына: она делает его в своем воображении единственным мужчиной, способным реализовать ее фантазм. Ради этого она готова пожертвовать дочерью — выдать замуж за пошлого человека, доказывая тем самым, как мало ценится женщина в патриархальной среде. Мать при этом не желает считаться с реальностью ни в коей мере, она до последнего держится за свой фантазм, она сжилась с ним, она его любит, расстаться с ним — значит погибнуть, и поэтому она предпочитает реальности безумие. Она скрывается в болезнь, в безумие, чтобы не расставаться со своим фантазмом. Большое означающее, которым стал для нее сын, занимает такое место в сознании, к которому она не может относиться как к чему-то внешнему, отделенному от нее: это ее собственный фантазм, он находится в ней, неотделим от нее.

В Раскольникове нашло воплощение честолюбие матери, не уравновешенное реальным скептицизмом отца. Женщина хочет иметь мужчину в качестве абсолютного означающего, но только он знает, каким способом удовлетворить это желание. Сказка "О рыбаке и рыбке" и о старухе с разбитым корытом есть только выражение посредством символического принципиально неудовлетворимых желаний женщины. Ни один мужчина, ни деньги, ни царство не могут выступать в роли абсолютного означающего, ибо женщина — это дар. А дар не имеет цены, за него нельзя назначить приз. Однако неумеренное, вообще вне всякой меры, желание женщины вследствие патриархального характера цивилизации, переносится ею на мужчину, именно он должен выступить в качестве средства для удовлетворения абсолютного желания. Отчего женщина усваивает этот взгляд, не присутствует ли в нем желание самого мужчины — быть абсолютным означающим, вопрос сложный, поэтому остановимся на констатации факта. Мать Расколькова переносит свои честолюбивые желания с мужа на сына, делая его заложником своих желаний, хотя я не склонна преуменьшать личный вклад Родиона в свою ситуацию жизни. Почему женщина отказывается или не умеет соразмерить свои желания с пределами возможных притязания по отношению к сыну, дочери, жизни в целом? От сына она желает, чтобы он стал великим человеком, от дочери — безусловной жертвы ради брата. Мать неумеренностью желаний (дурной вкус имеет место и в воспитании) или, желая компенсировать неспособность мужа стать большим означающим, заставляет детей зарабатывать идеальную духовную надстройку, чтобы добиться желаемого совершенства — совершенства великой личности и совершенства жертвы. Характерно то, что именно мать поощряет дочь на жертву, заставляя ее отказаться от любовных переживаний (Лужина она не любит и в принципе не может полюбить), причем сделать это она должна не ради собственного благополучия, а ради брата. Надо пожертвовать девочкой (дочерью), чтобы спасти сына — таков закон патриархального общества. Это свидетельствует о неустрашимом, извечном стремлении цивилизации ограничить чувственность (женственность) в угоду рациональности (мужественности). Ожидания в отношении рациональности и предпочтение мужчины за счет ограничения женщины сбылись в XX веке — войнами, тоталитаризмом, тупиками научно-технического прогресса, угрожающей ситуацией в экологии, феминизмом и т.п.

Если комплекс большого означающего, честолюбие, желание власти, перешедших от матери, не принимать во внимание, то как объяснить сон, в котором ребенок обливается слезами из-за невозможности исполнить... чье-то огромное желание. Отец в этом желании не принимает участия, хотя присутствует как свидетель, но не может переструктурировать желание, и тем изменить ситуацию для сына. Раскольников в свои

студенческие годы, когда мы застаем его размышляющим субъектом, пытается избавиться от остро переживаемой им неполноценности, унижения гордости. Он хочет преодолеть свою слабость, он желает суверенности, независимости, власти над людьми. В его мыслях о Наполеоне присутствует сладостный фантазм о том, что великая личность может посылать на смерть тысячи других, не только не испытывая угрызений совести, но даже не задумываясь об этих жертвах. Известно, что именно это презрение к цене, которая заплачена за победу, Толстой поставил в вину Наполеону в романе "Война и мир", так что рассуждения Раскольникова о Бонапарте характеризуют русскую ментальность, а не французскую или немецкую, например. Отождествляя себя с Наполеоном, Раскольников принимает примерную формулу: я хочу стать настоящим человеком. Невроз характеризует только чрезмерность этого желания: достичь цели любой ценой. Раскольников не хочет быть объектом своей жизненной ситуации, он желает во что бы то ни стало сделаться субъектом, поставить себя в центр мира.

Когда задаешься вопросом, почему Раскольников не может отказаться от своей цели (кстати, он несколько раз находится в ситуации радикального отказа, в частности, после своего сна о лошади), то ответ состоит в том, что отказаться — значит потерпеть поражение. Заметим, такова природа фантазма: он сначала создает желание, превышающие всякие возможности реальности, а потом удерживает сознание в своих границах, т. е. человек не способен отказаться от фантазма, ибо это бы значило потерпеть поражение. Так фантазм создает свой замкнутый круг, который невозможно разорвать, и сознание принуждено вращаться в нем вплоть до эксцесса — убийства, который, кстати, не разрушает фантазма, а вовлекает его в новый круг, изменяя объект желания. На короткий миг у Раскольникова возникает желание убить следователя Порфирия Петровича, чтобы избавиться от его точной критики, разоблачения фантазма. Желание убить следователя возникает на месте попадания в цель: он затронул существо фантазма Раскольникова — желание власти над другими. Раскольников не хочет расстаться со своим фантазмом, потому что даже после убийства старухи он остается для него средством избежать поражения (не признаться ни в коем случае) и тем подтвердить свое бытие сильной личности.

Сначала Раскольников не может перестать думать об убийстве старухи-процентщицы, потому что находится во власти своего фантазма, а его научная статья о праве на убийство остальных со стороны сильной личности, является рационализацией желания бессознательного, а потом он держится за свой фантазм, не желая признаться... Раскольников боится не признания в убийстве, он даже проговаривает свое преступление в беседе в трактире, — он не может признаться в том, что фантазм захватил в его сознание и бессознательное. Он не может проговорить фантазм, это вместо него делает следователь Порфирий Петрович, который выводит его к реальности. Стратегия поведения усваивается от родителей на бессознательном уровне, что определяет источник и содержание фантазма, но личность всегда вносит свой вклад в его реализацию, вписывает его (материнское имаго) в контекст личной жизни. Поэтому человек ответственен за свой фантазм.

Родион Раскольников много фантазирует, как если бы.., когда я стану великим человеком, и далее — пустота, обнаруживающая всю непродуктивность, принципиальную неконструктивность фантазма. Он не становится героем, спасителем сестры и матери, его вклад в их ситуацию совершенно случайный. Он прогоняет Лужина, жениха своей сестры, инстинктивно обнаруживая в нем непорядочного, пошлого человека, но не разрешает ее проблемы. Разумихин оказывается для нее подходящей фигурой в качестве объекта желания, скорее, по своим собственным причинам, нежели с помощью брата.

После убийства, нелепого и страшного, он обнаруживает свою полную неспособность распорядиться реальностью: ничего не доказано и не опровергнуто, муки фантазма продолжают.

Фантазм, навязанный матерью (мне было плохо, пусть сын добьется успеха, признания и власти), переносится с отца на сына, усваивается им и дочерью, и именно фантазм становится тираном семьи. Почему навязывание фантазма происходит как травма, как в данном случае, ведь все родители желают благополучия своим детям, почему столь рядовое событие семейного воспитания приобретает болезненный характер? На эти вопросы нельзя дать сколько-нибудь определенного ответа. Ясно только, что отношения в семейном кругу сложились для Раскольникова так, что он не может вступить с матерью и сестрой в открытый диалог, предполагая и совершенно справедливо, что его признание станет для них катастрофой. Невозможность откровенного диалога обнаруживается, когда сестра, получившая сообщение о брате от Свидригайлова, предпочитает убить своего собеседника, нежели знать правду и считаться с реальностью, а мать вообще предпочитает укрыться в безумии. То, что девушка хватается за пистолет, чтобы спасти свою честь, повод, конечно, уважительный, однако это не является действительным источником ее побуждения, ее бессознательное хочет убить Свидригайлова, исходя из его сообщения о том, что ее брат — убийца, которое ранит гораздо сильнее, чем угроза утраты невинности. Знать, что твоя жертва напрасна (согласие на замужество, данное нелюбимому человеку), что брат — просто уголовный преступник, а не великая личность — непереносимое для нее испытание. Это сообщение ставит под угрозу семейный фантазм, который они все так любят, и в котором вполне определенным образом устроились. Сестра Раскольникова, правда, остается из них троих самым "здоровым" человеком, способным к выходу к реальности: она переструктурирует фантазм. Причина этого (разоблачение брата играет периферийную роль) кроется в возможности иметь новый объект заботы и любви — другого мужчину. Мать же остается в плену семейного фантазма, что лишней раз доказывает, что это ее собственный фантазм, который развивается дальше в картину безумия. Как последовательно и настойчиво утверждает психоанализ, фантазм не разрушается и не исчезает, будучи реализованным в экстазе: бред ревности или мания преследования не прекращаются с убийством или иным устранением объекта, фантазм избирает новую жертву. В случае Раскольникова убийство старухи ничего не изменило в доминировании фантазма величия в бессознательном и отчасти сознании, что означает, что для того, чтобы избавиться от фантазма, его необходимо переструктурировать, перевести в другую психическую форму. Многие исследователи творчества Ф. Достоевского обращали внимание на ту роль, которую в судьбе Родиона Раскольникова сыграл следователь Порфирий Петрович. Он не столько произвел изобличение преступника, хотя этот детективный момент имеет место в романе, сколько обнаружил и сформулировал фантазм субъекта, вывел на сцену сознания манеры бессознательного — желание господствовать, подчинять, свойственное слабым, безвольным людям.

Все мечты Раскольникова об идентификации с Наполеоном обнажились, показав свою несостоятельность, бесчеловечность и пошлость. Злодейство, замысленное маленьким, пошлым человеком, маленьким по своим человеческим масштабам, заканчивается пошлостью, все равно как человек, решившийся на самоубийство, бросается вниз головой с лестницы, кроме разбитого носа и конфуза, как правило, больше ничего не случается. Мало сказать, что Раскольников пошлый человек. Достоевский пытается понять, может ли он не быть пошлым и ведет его к покаянию. Об его союзе с блудницей, вполне достойном евангельского сюжета, написано достаточно, чтобы повторяться.

Однако позволю себе усомниться в том, что встреча Раскольникова с Сонечкой является поворотным моментом в его жизни. Полагаю, что ключевой фигурой в разрушении фантазма и его переструктурировании является следователь Порфирий Петрович. Он выполняет роль Отца в отношении Раскольникова, т.е. вводит его, наконец, в стадию психического развития или становления личности, которая в психоанализе называется эдиповой. Следовательно, он переструктурировал материнский фантазм, доказав с исключительно мужской логикой (логика Аристотеля с ее законами — это логика реальности), что с убийством старухи для Раскольникова жизнь не закончилась, что надо продолжать жить, работать, чтобы потом совершить много хороших дел. Нужно научиться понимать людей, а не просто жалеть их (Раскольников способен пожалеть, это "материнское" в нем, но не способен понять людей), Порфирий Петрович посылает его в реальность, т.е. делает то, что в сне Раскольникова не смог сделать отец.

Родители для ребенка являются тем Другим, с которым производится первичная идентификация, при этом идентификация с матерью на стадии первичного нарциссизма обеспечивает "систему кормления"; когда ребенок подрастает, связь с материнским комплексом ограничивается, чему служат разные формы инициации мальчиков, и сын переходит к идентификации с отцовским миром. Это обычный путь становления личности: от отождествления с матерью через разрыв с нею и выход на идентификацию с отцом, поэтому Другой для ребенка всегда имеет второе лицо, он поворачивается к нему другой своей стороной. Другой — это всегда предатель, в определенном смысле, потому что вместо уютного и мягкого материнства, он оборачивается системой, которая требует послушания, которая запрещает и наказывает — отцовский мир культуры, согласно З.Фрейду. Мать, которая ласкает и кормит, неожиданно для ребенка присоединяется к требованиям отца или его заместителя (sibling) и наказывает его. Однако общий путь в становлении индивидуальности прерывается, и личность развивается по нарциссическому типу, т.е. ребенок не преодолевает стадию первичной идентификации с матерью, и остается в лоне материнского комплекса, что зачастую уводит все дальше от реальности жизни с помощью фантазмирования. Таков путь Раскольникова — путь нарциссического ребенка, где все члены семьи играют в то, что ему уготована великая будущность, успех на научном или юридическом поприще и т.п. Фантазм настолько разрастается, что однажды герою приходится выбирать между реальным действием и семейным фантазмом. Всякое реальное действие подвергает существование общей иллюзии, и он отказывается от продолжения обучения в университете (отказ от реальности), чтобы сосредоточиться, замкнуться в своем фантазме. Достоевский последовательно описывает, как Раскольников утрачивает связи с реальностью, действительное общение пресекается, фантазм заполняет все пространство сознания, оно перестает быть отражением действительности. Ситуация отягощается тем, что одержимость будущим величием сына и брата — это их общий семейный фантазм, который они избрали. Теперь они вынуждены друг перед другом играть спектакль о том, что Родя — великая личность, что он будущий гений, поэтому ему позволительны многие странности, например, бросить родных в чужом городе без помощи и отказать во встречах матери. Мать же в это время читает его статью в научном журнале — весьма обычное занятие для провинциальной женщины с соответствующими ее сословию и образованию духовными возможностями. Сестра же готовится выйти замуж, чтобы на деньги мужа учить брата в университете. Воистину среди них нет нормальных людей, они все невротичны, галлюцинируют, бредят.

Если люди справляются со своими фантазмами, любя их, умеют с ними жить, да пусть себе, да и кто может позволить себе претензии к матери, желающей сыну великого будущего, или к сестре, согласной ради этого на жертву. Иное дело Раскольников,

который, ради того, чтобы мысль разрешить, убивает человека, его фантазм нуждается в разоблачении, переструктурировании. С таким фантазмом величия и права на жизнь других, пожалуй, и не остановиться, пока не начнешь убивать.

Задача "излечения" состоит в том, чтобы довести Раскольникова до конфликта эдиповой стадии, т.е. отождествления с отцом, формирования опорного объекта либидо, как писал З.Фрейд, т.е. до любви к женщине. Следователь Порфирий Петрович обнаруживает бедность и пошлость фантазма Раскольникова, как его убийства, так и его запираательства, молчания и т.п., он сталкивает его с реальностью, он дразнит Раскольникова (дескать, и деньгами-то старухинными распорядиться не сумел, и держать-то себя не умеет, нетерпелив, горяч), т.е. доводит ситуацию до переноса (трансфера). Родион ненавидит Порфирия и желает убить (т.е. сделать все то, чего он желал в отношении старухи), также как, впрочем, своим молчанием запирательством мечтает возвыситься над следователем, быть господином ситуации. Он страстно желает устранить влияние следователя, потому что признание его правоты грозит депрессией. Устранить следователя психологически — это значит бороться против призрака депрессии. По существу, это отчаянная и последняя борьба за свой фантазм. Надо отметить, что Раскольников борется долго и с упорством отчаявшегося, которому нечего терять.

Психологи и психоаналитики знают, что в ходе диалога с невротичной личностью из-за вскрытых маневров субъекта, невротик может впасть в глубокую депрессию или агрессию. Поскольку состояние психотичной личности характеризуется амбивалентностью, то замена депрессии агрессией производится достаточно скоро, в течение одного дня они могут следовать одна после другой, сменяя друг друга. После убийства, как, впрочем, и до него, Раскольников несколько раз впадал в состояние то депрессии, подавленности, то в состояние чрезвычайного раздражения, агрессии. С введением фигуры следователя ситуация радикально меняется: Порфирий Петрович становится объектом переноса. Раскольников доверяет ему и боится его, не может скрываться от него и лжет из самолюбия, т.е. проходит все состояния, характерные для отношений отца и мальчика. С переходом на эдипову стадию фантазм, связанный с матерью, навязанный ею его бессознательному, разрушается, переструктурируется, реальность вступает в свои права, происходит формирование нормального объекта либидо. Раскольников, наконец, испытывает эротическое желание в отношении женщины, т.е. ведет себя как мужчина, тогда как до стирания фантазма его желание было инфантильным, что характеризует нарциссический комплекс. Раскольников в тюрьме или ссылке — это уже не тот субъект, поглощенный своим фантазмом, которого мы застали в начале романа, это человек, вышедший к реальности, который, в частности, понял, что уважение людей, как и любовь Сони нужно заслужить. То, что в материнском мире даруется, дается ни за что, то в отцовском мире необходимо заслужить, научиться примиряться с его требованиями, ограничениями, понимать людей, а не навязывать миру свои желания, иллюзии, фантазии.

Всякая литература больше, чем литература, в особенности, хорошая, потому что она дает образец человеческой жизни, которая нуждается в понимании. Поскольку Раскольников не является все-таки представлением конкретного случая, то психоаналитическое прочтение не затрагивает никого слишком интимно, чтобы вызвать болезненные переживания, и каждый волен сказать, Я — не Раскольников, и ничего подобного со мною не может быть.

ОТКРОВЕНИЕ ИВАНА КАРАМАЗОВА

Александр Бокшицкий

"Послушайте, любите вы музыку? Я ужасно люблю. Я вам сыграю что-нибудь,
когда к вам приду".
Ф.М.Достоевский, "Подросток"

ПРЕДИСЛОВИЕ

Для понимания образа Ивана Карамазова и его поэмы о великом инквизиторе, которое приблизило бы нас к авторскому замыслу, очень важны рассматриваемое Бахтиным слово у Достоевского как "двуголосое слово" и появившееся в переработанной книге о Достоевском разграничение "внешнего композиционно выраженного диалога", "микродиалога" и "объемлющего их большого диалога романа в его целом". Основа для этого разграничения была заложена уже в первом издании книги о Достоевском: "Повсюду — пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев. Повсюду — определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному. Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз проведение темы по многим и разным голосам, принципиальная, так сказать, неотменная многоголосость и разноголосость ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому.

Идеи в узком смысле, то есть воззрения героя как идеолога, входят в диалог на основе того же принципа. Идеологические воззрения, как мы видели, также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне монологическую форму выражения. Таков знаменитый диалог Ивана с Алешей в кабачке и введенная в него "Легенда о великом инквизиторе". Более подробный анализ этого диалога и самой "Легенды" показал бы глубокую причастность всех элементов мировоззрения Ивана его внутреннему диалогу с самим собою и его внутренне полемическому взаимоотношению с другими. При всей внешней стройности "Легенды" она, тем не менее, полна перебоев; и самая форма ее построения как диалога великого инквизитора с Христом и в то же время с самим собою и, наконец, самая неожиданность и двойственность ее финала говорят о внутренне диалогическом разложении самого идеологического ядра ее. Тематический анализ "Легенды" обнаружил бы глубокую существенность ее диалогической формы"¹.

Но мы не находим в "Проблемах творчества Достоевского" ни "более подробного анализа этого диалога", ни "тематического анализа "Легенды" — цитата взята нами с последних страниц книги. В "Проблемах поэтики Достоевского" также в конце книги почти дословно повторяется первый абзац приведенной цитаты³, но второй абзац сокращается до 4-х строчек и оказывается совсем в другом месте (ПпД, 1979, 290).

Почему же Бахтин, разгадав (по нашему предположению) поэму о великом инквизиторе, не поделился своим открытием с читателями? Один из возможных ответов мы видим в следующих словах Бахтина: "Не принимает Достоевский и таких мировоззрений, которые признают право за высшим сознанием брать на себя решения за низшие, превращать их в безгласные вещи.

Я перевожу на язык отвлеченного мировоззрения то, что было предметом конкретного и живого художественного видения и стало принципом формы. Такой перевод всегда неадекватен"⁴. Весьма примечательно, что эта запись была сделана Бахтиным в 1961 г. — когда он занимался доработкой книги 1929 г. для нового издания.

Итак, просматривая тексты Бахтина, мы убедимся, что исследование поэмы о великом инквизиторе он не занимался и не сказал непосредственно о поэме ничего нового. Если же мы будем читать те же самые тексты и читать внимательно, то убедимся, что на самом деле о поэме сказано все — все, что мог сказать исследователь поэтики Достоевского. Он нашел для этого вполне адекватный язык. Среди жанровых источников творчества Достоевского Бахтин называет "сократический диалог", в основе которого лежало сократическое представление о диалогической природе истины и человеческой мысли о ней. Двумя основными приемами "сократического диалога" являлись синкриса и анакриса. "Под анакрисой понимались способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставлять его высказывать свое мнение, и высказывать до конца. Сократ был великим мастером такой анакрисы: он умел заставить людей говорить, облекать в слово свои темные, но упрямые предвзятые мнения, освещать их словом и тем самым разоблачать их ложность или неполноту; он умел вытаскивать ходячие истины на свет божий" (ПпД, 1979, 127).

Собственно о поэме Бахтин говорит очень мало, провоцирующе мало, но если мы учтем, что слово Бахтина диалогично и живет по тем же законам, что и слово Достоевского, то мы увидим в "Проблемах поэтики Достоевского" не только внешний композиционно выраженный диалог", который ведут Бахтин и Достоевский, но и "большой диалог", требующий активного подключения к нему читателя. У последнего предполагается наличие способности увидеть в текстах не лежащие рядом друг с другом вещи, но смыслы, которые должны внутренне соприкасаться, взаимоориентироваться и взаимооплотняться. Чтение в этом случае превращается из процесса считывания готовых смыслов в процесс рождения новых смыслов.

Достоевский: "Я никогда еще не позволял себе в моих писаниях довести некоторые мои убеждения до конца, сказать самое последнее слово... Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, говорит, что "Мысль изреченная есть ложь".

Бахтин: "Ответственность возможна не за смысл в себе, а за его единственное утверждение-неутверждение. Ведь можно пройти мимо смысла и можно безответственно провести смысл мимо бытия"⁴.

Слово может быть несказанным, но может быть и нескáзанным — по тем или иным причинам, подобным спрятавшемуся ребенку, — будет радоваться, если найдут не сразу и обидется, горько заплачет, если вообще не найдут и забудут.

"СТОЛИЧНЫЙ ГОРОД". ПРОЛОГ

События романа "Братья Карамазовы" разворачиваются в городе, который называется Скотопригоньевск. Поэму о великом инквизиторе Иван рассказывает в трактире "Столичный город".

Достоевский не любил Петербург, считал его "мертвым", "умышленным". "Преступление и наказание": "Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина".

"Подросток": "Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: "А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь вместе с туманом и исчезнет как дым, и

останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?(...) мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: "Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет".

Не-любовь к городу переходит в не-любовь к его жителям. Или наоборот? Раскольников: "Одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им все более и более почти с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, — гадки были их лица, походка, движения".

"Петербургские сновидения...": "Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!" Герой этого "фельетона" встречает на улице недавно умершего старичка, "нового Плюшкина": "После смерти Соловьева, умершего на лохмотьях, посреди отвратительной и грязной бедности, найдено в его бумагах 169 022 рубля серебром..." Живые мертвецы — бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть, ни возродиться обновленными, — появляются во всех произведениях Достоевского. Чаще всего они скрываются под различными масками, но могут и по-карнавальному отбросить всякий стыд, "заголиться и обнажиться" ("Бобок").

"Люди на земле одни — вот беда!(...) Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!" ("Кроткая").

Мертвый город населяют мертвецы. Почему же именно с Петербургом связана (в символическом плане романа) поэма о великом инквизиторе? Идею этой поэмы Достоевский вынашивал долгие годы; степень ее важности была соизмерима для него со всем романом; поэма общепризнанно является вершиной творчества Достоевского; Алеша называет поэму "хвалой Иисусу"... Кто же ошибается?

"ИВАН-МОГИЛА..."

Во время разговора с Алешей в трактире Иван дважды характеризует свое слово как исповедальное; объявляет о своей задаче "как можно скорее" объяснить ему свою "суть"; говорит о желании "исцелить" себя Алешей. Действительно, его речь здесь как никогда откровенна, предельно откровенна, и мы ощущаем этот предел — не позволяет что-то назвать его речь исповедью.

О многом сказал Иван: о зверствах турок; о "спектакле", поставленном генералом-помещиком; о казне Ришара; о лошади, которую мужик у Некрасова сечет "по кротким глазам"; о семилетней девочке, которую интеллигентные родители секут прутьями с сучками ("садче будет"); о "мире Божьем", в котором это все происходит и о "гармонии", на вход в которую Иван возвращает свой билет.

Как-то не так он исповедуется, это больше похоже на суд великого инквизитора, который считает, что "искушен во всем, кроме греха". Кроме своего греха. В мире Достоевского вообще все "как-то не так", все здесь раздражает, дразнит, сердит, истязает; среди героев, кажется, одни неумехи, "идиоты" и преступники, так что нет ничего удивительного в том, что когда "неумехи" пытаются исповедоваться, это у них не выходит. Тема исповеди у Достоевского заслуживает отдельного разговора, поскольку она присутствует почти во всех его произведениях и превращается в тему неумелой, безумной исповеди.

Иван Карамазов давно уже стал классической фигурой нигилиста, бунтаря и богоборца. Но эти характеристики ощущаются лишь как нечто легко прочитываемое и данное, внешнее по отношению к образу, который стал ключевым для всего романа, а, может быть, и для всего творчества Достоевского. Есть в Иване и нечто заданное-загаданное. "Иван — загадка", — сказал о брате Алеша.

В романе Иван не единственный утративший веру герой. Смердяков еще подростком обнаружил "ошибку" в Книге Бытия и до сих пор с гордостью и со злорадством сообщает о своей находке. Веру Федора Павловича "пошатнул" анекдот о святом. Неверие Ивана не похоже ни на самолюбование брата, ни на самооправдание отца; его неверие — болезнь, причиняющая ужасные страдания и мучающая постоянно. Но Иван не осознает свою болезнь как неверие. Напротив, он говорит Алеше: "...принимаю Бога и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его...". Но заканчивает Иван свою здравицу, на первый взгляд парадоксально: "Я не Бога не принимаю (...) я мира им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять".

Перед этим Иван признается, что "никогда не мог понять, как можно любить своих ближних (...) Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних (...) Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть покажет лицо свое — пропала любовь (...) По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. Правда, Он был Бог. Но мы-то не боги".

Любовь для Ивана невозможна еще и потому, что она непосредственно связана с верой в бессмертие. Поскольку же современный человек не верит ни в Бога, ни в бессмертие свое, "злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения..." и т.д. вплоть до "антропофагии" (Маркиз де Сад какой-то!)

А вот как отвечает на это Ивану Зосима: "Блаженны⁵ вы, коли так веруете, или уже очень несчастны!" Несчастье Ивана Зосима видит в том, что тот сам не верует в бессмертие своей души. Но это неверие не есть собственно болезнь, но — причина ее. Иван осознал, что ведь и другие так же как и он не верят в свое бессмертие, следовательно, неспособны на любовь и могут кончить антропофагией. Иван почувствовал ответственность за этих одиноких, несчастных маленьких людей, ощутил потребность сделать их счастливыми, осознал, что должен принять участие в строительстве Нового Иерусалима (Ах, как приятны такие мысли в 23 года! Сколько сил сразу обнаруживает в себе человек! "Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем" ("Человек из подполья").

"У Ивана Бога нет. У него идея... Я думаю, он масон", — говорит Алеша в романе. Сам Достоевский называет Ивана "анархистом" и "социалистом": "... мой социалист (Иван Карамазов) — человек искренний, который прямо признается, что согласен с взглядом "Великого инквизитора" на человечество...". Черт напоминает Ивану о его близости к каким-то "новым людям", которые "полагают разрушить все и начать с антропофагии".

Можно попытаться доказать, что Иван анархист, социалист, масон (а по этой иерархии — великий инквизитор, ответственный за принятие в Орден новых членов); можно даже найти в его философии нечто общее с философией либертинажа.

Достоевский показывает Ивана в кризисный момент его жизни и его "болезни". Он — на пороге. Поиск своего слова, пути, места в жизни, мучительное желание определиться. Страдания Двойника ("души правдивой", как его называет Голядкин),

принужденного примерять "не свое платье". Обнаружение всего спектра возможностей — от "идеала Мадонны" до "идеала Содомского".

Житийная основа образа Ивана, связанная с замыслом "Жития великого грешника" (1869 г.). Вся жизнь "великого грешника" — от начала до конца — просматривалась под знаком приятия и открытия в конце концов ее наивысшей ценности, что давалось путем великих испытаний и искусов. Здесь были всякого рода нравственные эксперименты над собой и над окружающими; искушение соблазнами, предлагаемыми современным обществом и цивилизацией; испытанием для него является идея накопления, философские идеи Конта, "проза жизни" в доме пьяных и развратных стариков; опыты самоутверждения в крайней ординарности или в своеволии и т.д.

Все это позволяет более внимательно отнестись к атеизму Ивана и к его богоборчеству (в которых ощутимы даже элементы сатанизма), и так же внимательно прочитать поэму о великом инквизиторе.

QUI PRO QUO

Иван рассказывает свою поэму, и когда он доходит до того места, где инквизитор обещает Пленнику сжечь его, Алеша перебивает: "Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? (...) прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?"

Весьма любопытно здесь то, что инквизитор, который сжег перед Его приходом чуть не целую сотню еретиков, собирается осудить и сжечь Пленника, т.е. Христа, а Алеша называет это всего лишь "ошибкой", недоразумением. Но попробуем пойти по этому, предложенному Достоевским пути, и будем рассматривать поэму с точки зрения ошибки, а не преступления или атеизма инквизитора (какой уж тут атеизм!).

Начинает Иван поэму такими словами: "— Ведь вот и тут без предисловия невозможно, то есть без литературного предисловия..."⁶. Он объясняет, что действие поэмы происходит в XVI в., а тогда как раз было в обычае сводить в поэтических произведениях на землю горние силы"; вспоминает Данта, "Собор Парижской Богоматери" Гюго, где рассказывается о представлении "Милосердный суд пресвятой и всемилостивой Девы Марии", "где и является Она и произносит свой *bon jugement*"; говорит, что "в Москве, в допетровскую старину, такие же почти драматические представления из Ветхого завета особенно, тоже совершались по временам"; рассказывает о "монастырской поэмке" "Хождение Богородицы по мукам", в которой Богоматерь посещает ад, ужасается страданиям грешников и падает пред престолом Божиим, прося всем во аде помилования. "Ну вот и моя поэмка, — говорит Иван, — была бы в том же роде, если бы явилась в то время".

Автор указывает на жанровые истоки поэмы, подчеркивая, что без этого предисловия "невозможно...". Что именно "невозможно", не говорится, но догадаться о том, какое дальше слово должно стоять, почему-то несложно.

Во всех перечисленных в предисловии произведениях на землю или "во ад" сходят "горние силы" — вершить свой "милосердный суд". Упоминаются и "такие же почти" представления из Ветхого завета, которые ставились в Москве. Эти представления, очевидно, были связаны с древнееврейским новогодним праздником Йом Киппур⁷. Другое его название — Праздник Труб. Звуки труб (шофаров) означали, что в Иерусалим входит Яхве.

В Книге Иова Яхве отдает Иова в руки сатаны именно в новогоднее время: "Когда круг пиршественных дней совершался, Иов посылал за ними (за детьми) и освящал их, И, вставая рано утром, возносил всесожжения по числу всех их. Ибо говорил Иов: может

быть, сыновья мои согрешили, и похулили Бога в сердце своем. Так делал Иов во все такие дни" (Иов, 1:5). Отдавая Иова в руки сатаны, Яхве, фактически, отдает тому свою власть. Разумеется, на время, и, очевидно, это время было ограничено 10-ю днями — с 1-го по 10-е Тишри.

Новый год евреи отмечают по лунному календарю, и он наступает в 10-й день 7-го месяца Тишри. Не 1-го, а 10-го числа. Это объясняется тем, что в древнейшие времена в календаре евреев еще не было 13-го месяца и високосного года, координирующих солнечный и лунный год. Для координации просто добавляли 10 дней к предыдущему году. Вероятно, эти дни ощущались как своего рода раз-рыв, пере-рыв во времени, когда мир пере-ворачивался, раз-ворачивался (раз-ворот — раз-врат; в талмудической легенде о строительстве Иерусалимского храма Асмодей назван "демоном гнева и похоти"). Время карнавала. Время инициации. (Страдания Иова отчасти можно объяснить с помощью инициации, точнее, используя символ инициации, а не сам ритуал в его изначальной форме. Ср. историю рождения Исаака, который появился на свет после того как Шаддай дал Авраму и Саре новые имена).

В историческое время новогодний праздник древних евреев известен как день очищения (искупления), исповеди и покаяния, как день суда Бога над миром, как день, в который устанавливается судьба человека. Именно в 10-й день Тишри Иезекиилю было видение будущего Храма и Нового Иерусалима (Иез.40,1).

Это был единственный день в году, когда Первосвященник входил в Святая Святых храма. К этому событию он готовился в течение недели: приносил ежедневные жертвоприношения, окроплял кровью, следил за огнем. В торжественный день Первосвященник вел службу в храме в золотом облачении: золотыми были диадема, мантия и колокольчики, висевшие по краям мантии; на его груди — драгоценная гемма. Собственно Йом Киппур начинался с того, что Первосвященник снимал все свое золотое облачение и переодевался в белое льняное одеяние простого священника. После этого Первосвященник исповедовался, каясь в собственных грехах, в грехах священнослужителей и всего израильского народа. После этого Первосвященник поднимался к алтарю, наполнял кадило углями и наливал фимиам в золотой ковш. С кадилом в правой руке и с ковшом в левой он медленно шел в Святая Святых, проходил между двумя занавесями и оставался один во мраке Святая Святых, слабо освященной горящими углями кадила. Первосвященник ставил кадило на Камень основания и лил фимиам, затем возвращался и возносил молитвы следующему году... и т.д.

В поэме Он появляется в Севилье, где как раз накануне великий инквизитор сжег разом "чуть не целую сотню еретиков". Он исцеляет слепого, воскрешает ребенка, и в это время появляется инквизитор. "О, он не в великолепных кардинальских одеждах своих, в каких красовался вчера перед народом, когда сжигали врагов римской веры, — нет, в эту минуту он лишь в старой, грубой монашеской своей рясе". Инквизитор все видит и велит стражам взять Его. "Стража приводит Пленника в тесную и мрачную сводчатую тюрьму в древнем здании Святого Судилища и запирает в нее (...) Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик, великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму. Он один, дверь за ним тотчас же запирается".

После этого следует монолог инквизитора, его суд над Пленником, что в общем-то естественно, ибо действие происходит в тюрьме, в здании Святого Судилища.

Дослушав поэму до конца, Алеша вскричал: "Но... это нелепость! (...) Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того"⁸. Опять Алеша не хочет верить своим ушам. В начале поэмы, когда он спросил об "ошибке старика", Иван ответил: "Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все 90 лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все 90 лет молчал". И в конце поэмы Иван пытается защитить

своего двойника: "...предположи, что нашелся хотя один из всех этих желающих одних только материальных и грязных благ — хоть один только такой, как мой старик инквизитор, который сам ел корни в пустыне и бесновался, побеждая плоть свою, чтобы сделать себя свободным и совершенным, но однако же, всю жизнь свою любивший человечество и вдруг прозревший и увидевший, что невелико нравственное блаженство достигнуть совершенства воли с тем, чтобы в то же время убедиться, что миллионы остальных существ Божиих остались устроенными лишь в насмешку ..."

ДИАЛОГ ИВАНА И ЗОСИМЫ

Является ли слово инквизитора монологическим? Иван предполагает, что речь инквизитора "просто бред, видение 90-летнего старика перед смертью"; Алеша предполагает, что инквизитор не верует в Бога. Тем не менее, речи инквизитора свойственно острое ощущение собеседника, напряженнейшее отношение к предвосхищаемому чужому слову.

"Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другому его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения. О нем нельзя говорить, — можно лишь обращаться к нему. Те "глубины души человеческой", изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма "в высшем смысле", раскрываются только в напряженном обращении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него... Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и "человек в человеке", как для других, так и для себя самого." (ПпД, 1979, 293)

"Иван Карамазов — масон" — пример нейтрального анализа. Масоном называет Ивана Алеша после того, как тот, закончив свою поэму и улыбнувшись, говорит о тайном союзе, устроенном для хранения тайны. Слово, провоцирующее разгадку, сказано, "платье" примерено — оказалось чужим; мы спешим со своим анализом, а героя здесь уже нет — он в другом месте примеряет новое "платье", но и это не в пору: "рукава лезут вверх, талия почти на затылке" ("Двойник"); мы спешим за героем, а он, голенький, "улыбнувшись", выскальзывает из ненужного костюма, оставляя его в наших руках.

Исповедь Ивана обращена к Алеше, но не только к нему: вместе с братьями "за ширмами" в трактире сидит еще кто-то. Первые слова Ивана: "...я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомиться", — обращены и к Алеше, и к этому "третьему". Рассказав несколько "анекдотиков" из своей "коллекции" о том, как может быть жесток человек, "так артистически, так художественно жесток", — Иван говорит: "Мучаю я тебя, Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь". Эти слова так же обращены к "третьему". Алеша отвечает: "Ничего, я тоже хочу мучиться". Но после истории о генерале, приказавшем затравить мальчика собаками, он "с надрывом горестно воскликнул": "Для чего ты меня испытываешь?(...) скажешь ли мне, наконец?" Иван: "Конечно, скажу, к тому и вел, чтобы сказать. Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме".

Слово Ивана "испытывает", "мучает", провоцирует ответное слово. Когда он говорит, что возвращает свой билет на вход в "гармонию", и Алеша произносит: "Это бунт", — Иван отвечает: "Бунт? Я бы не хотел от тебя такого слова (...) можно ли жить бунтом, а я жить хочу". Когда Алеша назвал брата масоном, ему показалось, что Иван

смотрит на него с насмешкой. Это не издевательская, а провоцирующая верную разгадку насмешка.

Имя Зосимы звучит в разговоре братьев дважды. Уже на пороге трактира, прощаясь, Иван напоминает о старце Алеше и "третьему".

СОДОМСКИЙ ИДЕАЛ. ЭПИЛОГ

Тема Содома появляется в исповеди Дмитрия: "Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут(...) Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил(...) Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей".

Дмитрий перед этим каялся в том, что ему "случалось погружаться в самый глубокий позор разврата"; он сравнивает себя со сладострастным насекомым, — поэтому у нас есть все основания полагать, что "содомский идеал" имеет отношение к сфере бытовой морали. Однако, мы не увидим в Достоевском Достоевского, если ограничимся только этой сферой.

Тема Содома удивительным образом сближает тексты Достоевского и маркиза де Сада. Хотя мы и вправе предположить, что Достоевскому могли быть известны, если не тексты, то хотя бы идеи Сада, нас больше занимает неизбежное влияние идей Достоевского на тексты Сада.

Автор "120 дней Содома", очевидно, останется в истории как создатель одной из фантастических философий — философии либертинажа. В центре этой философии, объединяющей вокруг себя членов "Общества друзей преступления", лежит потребность в господстве. Полная сексуальная свобода (фантазия Сада здесь безгранична), естественная при инициации либертенанеофита, обязательна для него и после посвящения, что одновременно маркирует и его десоциализацию, выраженную в отказе от законов этого мира, и как бы оставленность в "иношнем", в том мире, символом которого является Содом. Сад, по сути, создает карнавальный, вывернутый наизнанку мир, в котором погрязшим в грехе... веры в Бога "Содомом" становится мир людей, а либертены считают себя призванными уничтожить этот мир.

"Вы не любите людей, не так ли, принц?" — спрашивает Жюльетта. — "Они мне ненавистны, — отвечает Сен-Фон, — не бывает момента, чтобы я не вынашивал против них самых коварных планов. В самом деле, нет более ужасной расы... Какая низость, какая ничтожность, какая мерзость!" — "Но вы, — прерывает Жюльетта, — вы и в самом деле думаете, что вы тоже из людей? О нет, нет, когда властвуешь над ними с такой энергией, невозможно быть из их породы". — "Она права, — говорит Сен-Фон, — да, мы боги".

Отсюда мечты о катаклизме, способном разрушить всю природу, или — о механике, который изобретет машину для превращения вселенной в пыль. Сцены кровожадности следуют одна за другой. Повторения бесконечны, неправдоподобны. Часто за один сеанс каждый либертен успевает замучить, вырезать 400-500 жертв; на завтра он начинает

заново, опять царит возбуждение, и гекатомба следует за гекатомбой. Сен-Фон предлагает Жюльетте план, чтобы опустошить голодом две трети Франции; правители Венеции требуют от Дюран вызвать эпидемию чумы.

Вся эта фантастическая "антропофагия" объясняется достаточно просто: убийство, искушение, вкушение живого — дело, оказывается, нехитрое, быстро приедается и для того, чтобы хоть как-то пощекотать свои железные нервы "человекобога" либертен нуждается в количестве жертв.

Аппетит либертена сравним разве что с аппетитом Пантагрюэля, который еще в колыбели при каждом приеме пищи высасывал молоко из 4600 коров; кашу ему подавали в огромном колоколе, но однажды он отгрыз зачем-то от этой посуды порядочный кусок; он был так силен, что его пришлось приковать к люльке, но однажды с люлькой на спине он прошел в помещение, где Гаргантюа давал пир, а так как руки его были привязаны, он высунул язык и мигом все слизал со столов.

Несколько слов о библейском сюжете гибели Содомы. В истории есть один, не выраженный явно момент, выводящий эту историю в символический план и делающий ее для нас очень интересной. Мы имеем в виду данный Лоту запрет оглядываться, когда он будет выходить из Содомы. Во многих мифологиях такой запрет получают герои, выходящие из преисподней. Лот получит этот запрет, когда Содом еще не был разрушен.

Царство мертвых древних евреев — Шеол (возможно, "вопрошающий", "неисследимый") — во многом похоже на загробные миры других древних народов, но у него есть и некоторые особенности. Согласно Талмуду, Шеол находится не под землей, а как бы в ином пространстве, за "горами тьмы", так что из Шеола виден рай, и наоборот ("Эрубин" 32). Богопротивниками темные силы Шеола овладевают еще при жизни, на них набрасывается "первенец смерти" и низводит их к "царю ужасов" (Иов, 18,13). Все эти представления привели к созданию устойчивого образа грешника как "живого мертвеца"; этот образ неоднократно встречается как в Ветхом, так и в Новом заветах.

Все в мире Достоевского живет на самой границе со своей противоположностью, поэтому все и всё должны знать друг друга и друг о друге, должны сойтись лицом к лицу и заговорить друг с другом, и, очевидно, не для того, чтобы в этом разговоре признать относительность содержания познания или установить равный онтологический статус добра и зла.

В мире Достоевского никто не чувствует себя уютно, все ощущают себя изгнанными — кто из ада, кто — из рая; любая попытка найти точку в пространстве, в которой можно было бы успокоиться, осознается здесь как ошибка. Осознание Царствия Небесного как осуществимой на земле реальности, по Достоевскому, может закончиться лишь строительством Вавилонской башни. Осознание слова Пленника о Царствии Небесном, возможном "внутри вас" как последнего однозначного слова, так же чревато ошибкой, ибо может завести человека во внутренний тупик гордыни, "во ад" "уединения". Очевидно, символ Царствия провоцировал мысль Достоевского на путешествие, на ожидание события, со-бытия. Точка как перекресток, место встречи и — продолжение пути. Исповедь как возможность продолжения пути.

Почти в каждом произведении Достоевского можно встретить героев, вставших на путь исповеди, но не сумевших пройти по нему до конца. Везде исповедальное слово корчится под предполагаемым попрекающим или насмешливым взглядом другого, а сама исповедь вызывает у героев ощущения, прямо противоположные тем, что на самом деле исповедь вызывать может: сладострастие "в сознаниях и позорах" у героя из подполья; провоцирование похвалы другого: "Да и познают ли правду эту люди, оценят ли, почтут ли?" ("Таинственный посетитель"); стыд и страх, ненависть к другому как к свидетелю: Таинственный посетитель возвращается после исповеди, желая убить Зосиму: "Теперь,

думаю, он единый связал меня, и судия мой, не могу уже отказаться от завтрашней казни моей, ибо он все знает. И не то, чтобы я боялся, что ты донесешь (не было и мысли о сем), но думаю: "Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?" И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват".

Исповедующийся герой ненавидит другого и в то же время не может без него обойтись. Говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону: на слушателя, свидетеля, судью. Он верит в необходимость исповеди и стыдится этой веры, хочет показать полную независимость от чужого взгляда и слова, хочет сохранить за собой последнее слово. В результате исповедь превращается в кошмар, стремится к дурной бесконечности слов и оговорок, оглядок, уловок, и все это без всякого продвижения вперед.

Мысль, слово Достоевского были обращены к русской интеллигенции — и к тем, кто стремился к преобразованию мира на разумных основаниях, и к тем, кто на тех же разумных основаниях этот мир продолжал строить. На "Бесы" обиделись только "левые", "правые" предпочли не заметить, что в романе достаточно ясно указывается, откуда эти "бесы" вышли: исповедь Степана Трофимовича, часть 3, гл.7. Впрочем, и "левые" это как будто "не заметили". Пожалуй, это единственная у Достоевского исповедь "по правилам", и примечательно, что Степан Трофимович говорит здесь о России. Чаще же всего исповедальное слово у героев Достоевского сродни слову Ставрогина, об исповеди которого Тихон сказал: "Не стыдись признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?"

Стоит обратить внимание на то, что ощущающие потребность в исповеди герои Достоевского так же встают и на путь проповеди. Исповедь, переходящая в проповедь, для христианской традиции не является чем-то необычным. Проповедь в исповеди может состояться, если человек осознал внутреннюю готовность к покаянию, готовность не только увидеть новый мир, но и себя увидеть в этом мире новым, обновленным.

У Достоевского же герои, как и Ставрогин, боятся покаянного креста, но не столько из-за гордыни, не позволяющей сильному человеку вдруг оказаться незащищенным и слабым, "один пред всеми", а, скорее, потому что, сильные и умные, они не верят в чудо нового слова, новой мысли, потому что влезть на крест для них — забава среди прочих, таких же скучных забав, не обещающих ничего нового. "Мы знаем что знаем", — говорит Иван Алеше в трактире. Уже было замечено, что "герои Достоевского с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью наличного смыслового материала". (ПпД, 1979, 288)

Достоевский понимал, что научить быть нельзя. Но можно — быть, и это означало единственно возможное для Достоевского прохождение вместе со своими героями по всем их ошибочным путям, по всем кругам ада, все ниже и ниже, до конца.

В Первом Соборном Послании Апостол Иоанн Богослов обращается к тем, кто ошибочно полагает, будто Кровь Христа очищает от греха всякого, независимо от того, исповедует он свои грехи или нет: "Если говорим, что не имеем греха, — обманываем самих себя, и истины нет в нас" (1 Иоан.1,8). И дальше: "Возлюбленные! пишу вам не новую заповедь, но заповедь древнюю, которую вы имели от начала..." (1 Иоан.2,7).

Возможна диалогическая связь между этими словами и словами Послания к Евреям, которые, будучи неправильно поняты, и могли явиться соблазном для многих, в том числе и для великого инквизитора: "Таков и должен быть у нас Первосвященник: святой, непричастный злу, непорочный, отделенный от грешников и превознесенный выше небес, который не имеет нужды, как те первосвященники, приносить жертвы сперва за

свои грехи, потом за грехи народа; ибо Он совершил это однажды, принеся в жертву Себя Самого" (Евр.7,26-27).

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л.,1929,с.238-239.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.,1979,с.310.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.,1979, с.313.
4. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник: 1984-1985. М., 1986, с. 115.
5. "Блаженный" по Далю — и "благополучный, счастливый, угодник Божий" и "блажной, шалун, повеса, проказник; юродивый, божий человек". Наше знакомство с Иваном начинается с того, что мы узнаем о написанной им статье о церковном суде: "...многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка".
6. У поэмы есть еще одно "предисловие", добавляющее к портрету "блаженного" Ивана новый штрих: когда Иван предлагает Алеше рассказать поэму, тот спрашивает: "Ты написал поэму?" "О нет, не написал, — засмеялся Иван, — и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал. Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель".
7. Москвичам XVI в. некоторые элементы этого ритуала были хорошо знакомы и по церковной службе, проходившей в дни Рождества, Богоявления и крещения (Новый год отмечали тогда 1-го сентября). При очевидном сходстве элементов древнееврейского ритуала и русского церковного праздника Богоявления, мы можем рассматривать это сходство не как результат перехода (через Византию) живой традиции, но как результат использования чужой знаковой системы. В день Богоявления, во время хода на реку, стряпчие несли государево платье, которое он переодевал после освящения воды "Иордани". Мало кто тогда знал, что это переодевание является контаминацией двух древнееврейских ритуалов, но слова "Днесь ветхих риз греховных совлачимся и в новые ризы нетленные облачимся" (Потребник. М., 1625, л.67) были знакомы многим. Смена риз понималась как смена сущности; крещение — как переодевание ветхого человека: "Елицы во Христа креститесь — во Христа облекостесь" (Минея служебная. М., 1768, 7 янв., л.122).
8. После слова "хула" поставлено многоточие. О значащей пунктуации в "Двойнике": ПпД,1979,254. Говорит Бахтин и о паузе, которой "не следует быть в монологически уверенной речи" /ПпД,1979,258/.

УСАДЬБА И СТОЛИЦЫ: ПОРТРЕТ С.П.ДЯГИЛЕВА В ИНТЕРЬЕРЕ

Александр Ласкин

Детство много значит вообще, но для людей первой волны эмиграции его значение — особое. По сути в нем соединяется все: воспоминание о родине, о близких людях, о впервые прочтенных и ставших любимыми книгах. Так это и останется теперь навсегда, как оно было увидено чуть расширенными от удивления глазами ребенка: родовое имя с его нескончаемыми играми и первая поездка в столицу, обозначившая начало взрослой жизни. Между двумя этими отправными точками и располагается мир Детства — России.

Прошлое настолько удалено от настоящего, настолько не связано с ним, что в нем легко разглядеть законченный сюжет. С разными вариациями этот сюжет повторяется в судьбах людей, родившихся в 1870-1880 годы: история поколения начиналась с благополучной жизни в родовых усадьбах. Совпадают не только обстоятельства, совпадают и интерьеры: чаще всего это вместительный дом, окруженный парком. Здесь, невдалеке от больших городов и живут будущие первые лица российского зарубежья, не подозревая о том, насколько скоротечны их радости.

История Дягилевых начиналась так же, как история многих и многих. Дом — полная чаша, дружное семейство, в котором подрастают дети разных возрастов. Тут устраивают спектакли домашнего театра, играют на виолончели, организуют концерты на поляне... Вот картина этой жизни, нарисованная Е.В.Дягилевой-Панаевой в неопубликованной истории семьи: "Прямое потомство жителей Бикбарды (пермское имя Дягилевых — А.Л.), пишет мачеха Сергея Павловича, — состояло из четырех сыновей и четырех дочерей вместе с их женами, мужьями и детьми это составляло до 50 человек. Вообразим себе один из тех случаев, когда они, если не все целиком, то хотя бы почти все в сборе, а это случалось нередко.

Действие происходит на милом бикбардинском балконе, действующие лица — Дягилевы и какой-нибудь совершенно посторонний человек, приехавший в Бикбарду, предположим, в первый раз по делу и неожиданно попавший в семью помещика... Издали доносятся до него гул голосов и взрывы хохота... все громче, громче, и вот ошеломленный гость останавливается среди шумной пестрой толпы, которая, по-видимому, веселится. Нарядные дамы, дети, штатские, военные, студенты, гимназисты — беготня, возня, поцелуи налево, поцелуи направо... мелькают в его глазах. Он старается догадаться, чему тут радуются — свадьбе ли, именинам? Крестинам?.. Ему отвечают со смехом, что сегодня будни, и единственный здесь гость — он сам, все остальные — только свои... Озадаченный, он пятится назад, чтобы не попасть под ноги скачущему верхом на стуле молодому офицеру или под руку высокому штатскому, неистово дирижирующему воображаемым оркестром, который сам же он изображает, распевая какую-то увертюру с непогрешимой верностью... Но вот в зале раздались звуки фортепиано... Семья музыканта, в которой маленькие мальчики, гуляя, насвистывают квинтет Шумана, приступила к священнодействию..."¹

Типично не только начало этой жизни с ее культурными развлечениями на лоне природы, типичен и крах, разоривший семейство. Как этого и следовало ожидать, победу одержали те, кто на скрипках не играл, домашних театров не организовывал, но зато вел счет убыткам. Но прежде чем Дягилевы разорились, произошло событие, давшее толчок к последующему.

В этой истории есть своя метафизика, свои тайные знаки, свои косвенные мотивы. Одним из таких знаков является устав Пермского музыкального кружка. В нем говорится

о вещах сугубо внешних, касающихся исключительно распорядка: "Во время исполнения музыкальных произведений запрещается курить табак".² А вот пункт, имеющий отношение к судьбе: "Непозволительные поступки членов кружка обсуждаются на общем собрании".³

Ни утверждавшее этот устав Министерство внутренних дел, ни даже близкие Дягилевым люди, не могли предполагать, какие последствия могут иметь эти слова. Ведь цельными натурами правила принимаются для всей жизни: если решено вести себя так в кружке, следовательно, также надо вести себя и за его пределами. И вот результат, навсегда нарушивший заведенный порядок: "1884, — говорится в приложении к книге Дягилевой-Панаевой, — Павел Павлович (отец Сергея Павловича, глава семейства. — А.Л.), складывает с себя звание старшины благородного собрания и возвращает свой членский взнос. Все члены Пермского гарнизона следуют его примеру. Причина — драка в стенах собрания двух членов, которых не исключают за непримерное поведение".⁴

Люди дягилевской складки не могли даже в мелочах поступиться главным. Рыцари нематериального, и здесь они должны были предпочесть благородный жест его возможным последствиям. Последствия не заставили себя ждать: потеря прочного положения в обществе подтолкнуло Дягилевых к разорению. Вскоре они прочли в "Русских ведомостях" набранное петитом извещение о конце своего пермского счастья: "1890 года октября 9 дня, по определению окружного суда, Полковник Павел Павлович Дягилев признан и объявлен несостоятельным должником".⁵

Если взглянуть, эта история вплоть до деталей, отразилась в судьбе Сергея Дягилева. Он тоже выбирал в конфликте с дирекцией Императорских театров, а затем читал в газете извещение о своем увольнении по "третьей статье". И дальше тоже было кочевье, только теперь оно гнало прочь не домочадцев и родственников, а группу лучших русских артистов...

Что еще можно сказать о предыстории дягилевской биографии? Каждый год заграничной жизни, в годовщину свадьбы своего отца и мачехи, он отправляется в концерт русской музыки. Все те же Глинка, Бородин, Чайковский возвращали его в детство. В ту самую пору, когда на любительских, не претендующих на известность подмостках родительского дома разыгрывались темы его будущей судьбы.

Начало петербургской карьеры Дягилева связано с кружком мирискусников — "невских пиквикианцев", как они сами себя называли. Совсем молодые люди, соученики по петербургской гимназии К.И.Мая, были, в первую очередь, едины в теме. Если бы это была только тема культуры, ее значение было бы исключительно школьное, ученическое. Картины мирискусников: фольварки, парки, стриженные сады были видениями тоски по поводу невозможных потерь жизни. Под крышу "Мира искусства" молодых людей собрало открывшееся им знание о возможном конце дорогих для них ценностей. Когда перечисляют эти ценности, вспоминают праздничное Замоскворечье Кустодиева или опаленный простор древней Руси на полотнах Рериха. Вместе с тем, для каждого из мирискусников существовала куда более близкая тема: само созданное ими художественное объединение было своеобразным "воспоминанием" о "культурных гнездах" прошлого века.

Мирискусников и их многочисленных родичей, владельцев больших и малых поместий, сближало своеобразное усадебное мышление. Свое петербургское существование с его неизбежной "специализацией" они пытались организовать по законам тех почти феодальных крепостей, в которых десятилетиями владычествовали Дягилевы, Сомовы, Бенуа. Это был действительно мир, или можно сказать, мирок, вращавшийся вокруг фигуры старейшины рода. "Синтез искусств", о котором деятели

объединения только помышляли, здесь утверждался самой логикой усадебного бытия. Да и как могло не быть "синтеза" в этих домах-театрах, домах-клубах, где все — и малые, и большие — были участниками некоего бесконечного действия.

Журнал, созданный художественным объединением, впитывал в себя уроки усадебных "автономий". Каждый месяц к подписчикам приходило не только хорошо иллюстрированное издание, но некое свидетельство жизни и творчества группы. Мирискусники выносили на всероссийское обозрение статьи, прозу, иллюстрации, разнообразные "мо", которые регулярно публиковал отдел "Хроники". Возникал образ единства, где нет и не может быть разделения между творчеством и жизнью, между человеческим и художническим лицом участников объединения.

Как известно, образ этот просуществовал недолго. Несмотря на грозные призывы и гневный пафос А.Н.Бенуа, равновесие расшатывалось, единство сохранить не удавалось. Все больше и больше становилась пропасть между жизнью и творчеством, все дальше уходили участники кружка от ими же заявленных принципов. Не вдаваясь подробно в эту трудную, не до конца изученную историю, скажем только, что конец журнала обозначил и конец этой идеи. И в этом тоже была своего рода честность объединения: внутренние раздоры не давали права на существование "коллективной трибуны".

В 1905 году Дягилев создает свою великую "Историческую выставку". Перед посетителями, пришедшими в Таврический дворец, представляли портреты вельмож времен Елизаветы и Екатерины, украшенные похоронным крепом. Эти старинные холсты, стараниями Сергея Павловича собранные со всех уголков России, имели торжественный и печальный вид поверженных знамен. Выставка в Таврическом была первым опытом в области "молчащего" искусства. Так Дягилев отметил конец журнала и начало нового этапа в своей жизни. С тех пор главным его оружием стало не слово, а выразительный жест.

... Хотя Дягилева и принято представлять победителем, многое в его жизни определено чередой утрат. Конец родительского дома в Перми, а потом мирискуснического "дома искусства", заставил его думать о том, как уберечь и сохранить "нематериальные создания культуры.

Подводя итоги "Исторической выставки", Дягилев сказал: "Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории?.. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. Конец быта здесь налицо".⁷ Но речь эту Дягилев завершил все же на высокой ноте: "... без страха и недоверья я поднимаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов... и единственное пожелание, какое я как неисправимый сенсуалист могу сделать, чтобы предстоящая борьба не оскорбила эстетику жизни и чтобы смерть была так же красива и так же лучезарна, как и Воскресение!"⁸.

О "Воскресении" сказано не для красного словца. Уже в период исторической выставки Дягилев замыслил воскресение дорогого для себя быта в неожиданном для него образе "Русских сезонов". Это уникальное театральное предприятие должно было стать моделью жизни, практически не зависящей от посягательств истории или судьбы. В отличие от Дома Дягилевых, не устоявшего перед дуновением случайности, или от "Мира искусства", разрушенного внутренними противоречиями, "Русские сезоны" в течение двух десятилетий высоко держали флаг своего искусства. История шла буквально по их следам, но маленький кочевой театр вовремя уходил в сторону.

Существующая в узком промежутке временного благоприятствования, буквально между войной и революцией, эта театральная антреприза проявляла удивительную способность к выживанию. Только лишь ощутив в воздухе запах опасности, Дягилев собирал труппу и отправлялся в другой город. Мимо, мимо истории, прочь от ее ударов!

В этой способности слышать гул задолго до приближения самих событий и есть смысл дягилевской миссии. Так ему удалось уберечь свою труппу, это уникальное созвездие танцовщиков, хореографов и художников от надвигающегося XX века. По отдельности каждый из участников его дела, не смог бы устоять против давления, но все вместе они были настоящей силой.

Зависимые художники XX века, связанные обстоятельствами самого разного рода — от поденщины до прямой невозможности "высказать себя" — имели все основания завидовать дягилевской антрепризе. В ситуации "Русских сезонов" искусство словно распрямлялось, становилось равным самому себе.

Страх мирискусников, еще на самом рубеже XX века буквально затрубивших об опасности, не был беспочвенным. Можно перечислить все, что сделал каждый из них для спасения культуры. Еженедельные "проповеди" Бенуа в защиту искусства со страниц "Речи". Деятельность журнала. Благотворительные выставки. Но то, что сделал Дягилев, есть единственное, что можно сопоставить с действительной угрозой. Организованные им почти двадцатилетние гастроли группы художников были невиданным в истории экспериментом. Ценой трудной кочевой жизни, лишенной сколько-нибудь устойчивого быта, Дягилев заплатил за право самовыражения своих артистов. Да, у большинства из них не было семей, дома, кроме всегда шумной и всегда волнующейся "коммуны" "Русских сезонов". Но зато в их жизни искусству принадлежала та роль, которую оно и должно занимать в жизни художников.

В XX веке профессиональное искусство неизбежно теряло привилегии искусства любительского. За "профессионализацию" оно должно было платить самой разнообразной данью. Горькие итоги этого процесса подвел в своей известной статье Е.Замятин: "Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни — в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во "Всемирной литературе", несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве".⁹

Из этих слов видно, что быт, еще недавно (вспомним дом Дягилевых!), представлявший собой естественную среду, стал едва ли не полем битвы. Быт превратился в понятие нарицательное, появился быт — монстр, несущий реальную угрозу и человеку и культуре. Само собой, перестали существовать "любительские объединения", как грибы расплодившиеся на рубеже веков. Конец "кружковой" деятельности обозначал искажение внутренних пропорций или, иначе говоря, самой нормы жизни.

Ностальгическое чувство, которое рождает сегодня воспоминания Елены Валерьяновны, связаны с нашими проблемами. В жизни Дягилевых современного человека удивляет равновесие составляющих. Здесь всему — и музыке, и пению, и шуткам — принадлежит свое место. Казалось бы куда проще: быт не заслоняет творчество, а творчество естественно вплетено в каждый момент жизни... Но именно потеря этого качества определила горестный вывод уже цитированной дягилевской речи.

Есть понятия нематериальные, но вместе с тем, определяющие. К ним относятся изящество и внутренняя пропорциональность жизни. Там, где это есть, там будут и "музыкальные кружки" и "любительские спевки", и дети, щегольски насвистывающие шумановский квинтет. Там, где этого нет... дальше мы все уже знаем.

Великий импресарио, человек, призванный восполнять пустоты, в том числе и такие, как "экологические ниши", принял сигнал опасности. Но не обошлось тут и без легендарного "нюха". Чуткий коллекционер, буквально на расстоянии улавливающий запах редкости, не в силах был устоять перед соблазном "музеефикации". Все, что стало раритетом, должно было принадлежать только ему. Но в данном случае он имел дело не с картинами или мебелью, а с самой жизнью, которая обретала способность к кочевью и становилась частью зрелища "Русских сезонов". Европейский и американский зритель имел возможность увидеть не только спектакли, но и некую особую — почти отовсюду исчезнувшую — форму жизни. Это был момент величайшего — более чем зрительского или коммерческого — успеха Дягилева. Он воплощал в жизнь один из самых распространенных мотивов "Мира искусства": мотив ожившего прошлого. Мотив жизни, волшебным образом продолжившейся за собственные пределы, так, как это было представлено, к примеру, в "Павильоне Армиды".

Этот балет, новинка и сенсация сезона 1907 года, вместил в себя и мирискуснические иллюзии, и мирискуснический сарказм. В своеобразном "зазеркалье", в царстве ожившего гобелена, виконта ждало разочарование: в конце балета он вновь возвращался туда, откуда прибыл. И только шарф Армиды, чудесным образом выпавший из этого сна, таинственно лежал на часах...

Всю жизни мирискусники пытались проникнуть туда, куда попасть невозможно, и где, быть может, даже ничего и нет. По известному сказочному совету они "шли туда — не знаю, куда", искали "То — не знаю, что". И в самые "материалистические" годы, с трудом приспособленные для воспарений духа, они продолжали ломиться в открытую дверь, пытаясь запечатлеть уходящее время. Не случайно свои стихи о "Мире искусства" А.Кушнер начал так: "Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа // Могли себя найти на Прустовской странице".¹⁰

Речь, конечно же, не только о "Содоме и Гомере", на страницах которого — это при жизни всех персонажей! — появляется Дягилев со своей свитой. Дело в необычайной остроте переживания прошлого, которое мирискусники пытались вернуть современности в виде собственных разнообразных "стилизаций".

Задолго до Пруста с его мотивами преклонения перед стремительно уходящей жизнью, они заявили главную для себя тему. Их ретроспективные мечтания, в круг которых входила и Франция семнадцатого столетия и Россия восемнадцатого, были рождены чувством исторической перспективы. В самые первые годы двадцатого века, которые с высоты последующих кажутся едва ли не идиллическими, они начали составлять свой мартиролог. Кажется даже, что в их поминальной деятельности была своего рода система, определявшаяся тем, что у всех членов группы была своя область прошлого, а, следовательно, свой перечень потерь.

Когда Дягилев объединил мирискусников в "Русские сезоны", пригласив к ним на помощь Фокина, Нижинского, Павлову, Больша, — он рассчитывал на симфоническое звучание темы. Спектакли антрепризы сливались в коллективный плач по дорогим для объединения ценностям. Каждый сожалел о чем-то своем. Но вместе они являли собой знак грядущего исторического обвала, надвигающегося крушения и ломки.

Этим чеховским интеллигентам, книжникам и поклонникам изящного дано было право первыми угадать будущее. На несколько умозрительном языке ностальгических медитаций они говорили о трудной судьбе Отечества. Художники имели право гордиться: задолго до того, как "наука расставанья" стала главной, и, можно сказать, фундаментальной областью знания всего человечества, они уже начали прощаться. Одни — с Древней Русью, другие — со старой Францией, третьи — с культурными гнездами конца прошлого века. Не успел завершиться этот поминальный обряд, кульминацией

которого стали парижские гастроли Дягилева, как разразилась мировая война. Из России за границу поехали уже не картины и предметы декоративного искусства, а солдаты. Не частные, а государственные "Русские сезоны" были окрашены кровью, пролитой на полях сражений.

В период, начавшийся в четырнадцатом году, голос антрепризы звучал, как отличное от общепризнанного, мнение частных лиц. Государства воевали, а "Русские сезоны" были заняты тем делом, которому его лидеры посвящали себя еще в девятисотые годы: они подсчитывали потери. В непривычной для "чистого искусства" ситуации войны дягилевские сезоны выполняли функцию, близкую той, что возложил на себя "Красный крест". В новых исторических условиях "ретроспективные метания" мирискусников звучали как никогда свежо: ведь в четырнадцатом году Версаль и Петергоф оказались под прицелом не в переносном, а в прямом смысле.

Дягилевцы приезжали в Европу, которая была буквально охвачена их темой, ставшей к тому времени темой самой жизни. Они давали мощный толчок искусству, которое вело подсчет не предполагаемым, а реальным утратам. Еще раз вспомним: "Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа // Могли себя найти на прустовской странице". В этих строчках важна не только идея, но и последовательность, которая "пальму первенства" отдает все же не Прусту, а Нижинскому и Бенуа.

Дягилев не был бы Дягилевым, если бы долго оставался в кругу открытой его группой ностальгической темы. Еще не были сосчитаны все убитые, не выплаканы все слезы, а антреприза вступала в новый для себя этап.

Этот этап был явно несвоевременен в непосредственной близости от окопов и полей мировой войны. Но впередсмотрящий "Русских сезонов" уже думал о том, как жить в мирное время. Это мирное время будет отягощено бесконечным списком потерь, зиянием невосполнимых пустот. Дягилевское искусство — раз уж оно решило быть выше действительности! — предлагало свою модель будущего, свой план еще не наступившей жизни.

Новый дягилевский эксперимент только в последнюю очередь может быть отнесен к экономической сфере. Тут скорее не экономика, а жизнестроительство. По сути дела великий антрепренер был занят решением "фаустовского вопроса"; его "Русские сезоны" должны были стать воплощением "нескончаемой молодости". Это что-то вроде изобретения "вечного двигателя", который сможет остановить только смерть изобретателя. Так в конце концов и получилось: 19 августа 1929 года "Русских сезонов" не стало.

Переживший вместе со своими товарищами кризис "Мира искусства" Дягилев придумал, как продлить счастливый момент взлета идеи. То, что он сделал, хорошо известно: он поставил "Русские сезоны" в жесткую зависимость от публики, вкусов, настроений момента.

Меня балетмейстеров и танцовщиков, отказываясь от сотрудничества с недавними лидерами труппы Дягилев объявил войну неумолимой логике жизни. Он не давал публике горького права увидеть закат когда-то любимых художников. Художники старились где-то за пределами "Русских сезонов". Здесь же, в его пределах, царила вечная молодость.

Волевым и единоличным решением Дягилев превращал зарубежные гастроли "Мира искусства" в центр мировой культуры. Это требовало не только решимости, но и хладнокровия: позади открывателя "новых земель" оставался значительный период личной судьбы. С точки зрения Бенуа, это было чем-то вроде разорения семейного гнезда: круг "Мира искусства" редел, места Левушки, Шуры и Миши переходили к Браку, Пикассо, Ру...

Казалось, вот она — первая измена Дягилева идее "круга". Ни отец, ни мачеха, окажись они рядом, спроси Сергей Павлович их совета, не одобрили бы этой смены лидеров. Тем более, что все эти лидеры были им хорошо знакомы чуть ли не с детства. И все-таки попытка преодолеть реальность и увидеть жизнь с новой дистанции, — типично дягилевское занятие.

Есть очевидная опасность в размышлениях о том, в каких отношениях новая дягилевская модель — его последний, наиболее выразительный жест — находится с реальной историей. Ведь жизнь без утрат под силу только "второй действительности", первую же неизбежно обременяют утраты. Но все же натяжка напрашивается сама собой. Вплоть до второй мировой войны казалось все потерявшая Европа жила с невиданным доселе разнообразием страстей, чувств, начинаний. Тут прочитывается словно бы дягилевский ход. Поэт прав: "что путанней судьбы, что смерти безопасней"¹¹.

... Когда "Мир искусства" только зарождался, Бакст придумал эмблему, которая впоследствии украшала их издания: горный орел на высокой скале. В присущей мирискусниками манере, которая проникала даже в письма, а, следовательно, и в отношения участников группы, Бакст писал Бенуа: "... "Мир искусства" выше всего земного, у звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой, и в данном случае — это "орел полночных стран" ..." ¹².

Выспренный тон, к которому никто из исследователей всерьез не относился, считал знаком времени, скрывал их подлинное кредо. То самое кредо, которому они не изменяли, когда были вместе, и тогда, когда оказались по отдельности. И даже тогда, когда с точки зрения мирискусников Дягилев изменил группе, этому самому орлу он продолжал хранить верность. И на своем новом повороте искусство "Русских сезонов", как горный орел, царило выше жизни. Ибо оно — по подсказке Дягилева — обладало счастливым даром угадывания исторической судьбы.

В 1929 году Сергея Павловича посетили новые страхи. Никогда не обманывавшийся в своих предчувствиях, он и к этим страхам отнесся серьезно. Было бы не по-дягилевски не заметить сигналов и не попытаться подготовиться к неизбежному. В данном случае это означало бы поддаться болезни, растеряться перед приближающейся смертью.

Поняв значение страхов и относясь к ним чуть отстраненно, Дягилев кардинально изменил систему жизни. Он все меньше появлялся среди артистов, передоверив дела своему директору, а сам целиком посвятил себя собиранию пластинок и книг. Это и было то самое дело, в разгаре которого он собирался встретить финал. Хорошо бы с новым фолиантом в руках, слушая очередную понравившуюся ему запись. Но не на репетиции, не во время спектакля, не на пути на очередные переговоры. "Русские сезоны" в контексте его новой заботы стали чем-то таким, что может только отвлечь, смазать величие задуманного ухода.

Дягилев не только переменился сам, но и свои апартаменты перестроил, прибавив для вящей убедительности пыли и бумаг. Теперь это была не комната первого человека балетного мира, а кабинет библиофила и меломана, предпочитающего уединение летучим театральным радостям. Да и сам он — "Варламушка", по собственному определению, — как-то погрузнел и чаще всего находился в горизонтальном положении, при этом демонстративно оставаясь в сапогах.

Книги, со всех сторон окружавшие Сергея Павловича, были для него удовольствием традиционным, испытанным многократно и во всех возможных вариациях. Зато грамофон сулил новые и неожиданные ощущения. Эта чудесная машина способна была возобновить прошлое с того места, на которое указывала игла. Зная свои пластинки чуть ли не наизусть, Дягилев любил поиграть мгновениями, временами, этапами жизни. Откликаясь на касание иглы, раструб пел голосом Шаляпина, голосом сезона седьмого

года и его первой настоящей победы. Стоило же переменить пластинку, как грамафон забирался еще дальше по шкале времени, — до самого детства, до песен за столом дягилевского дома.

Раньше Сергея Павловича интересовало текущее, сегодняшнее: успех премьеры, шум репетиции. Но теперь он был внимателен только к тому, что перешагнуло через время. "Пластиночки" и "книжечки" — перешагнули, и это определило то, что он стал их собирать. Только их компанию он признавал, никого не пуская в квартиру в минуту рассматривания фолиантов или прослушивания новых записей.

Сергей Павлович не отказался от своего балета, а просто перестал им интересоваться. Ибо антреприза, ее заботы и хлопоты, располагались не в том пространстве, где находился он. Между тем и этим пространством началась борьба: несколько раз к Дягилеву являлись представители труппы и пытались перетянуть его на свою сторону. Но руководитель "Сезонов" оставался безучастным: может быть, только улыбнется, махнет рукой, переставит или перевернет запись. Как бы ответит своим просителям музыкальной фразой Моцарта, которому, так же, как и ему самому, нет дела ни до чего невечного. Кажется, Шаляпин на пластинке интересовал его больше Лифаря на сцене, ибо Шаляпин только радовал и возвышал, а Лифарь напоминал о непоплаченных долгах.

Еще несколько лет назад при мысли о новых обязанностях Дягилев загорался, внутренне подтягивался и приготавливался действовать. Но тогда он думал о завтрашнем дне, а сейчас — только о прошлом. Не о прошлом вообще, столь же необозримом, как и будущее, а о его конкретных мгновениях и минутах. Например, он вспоминал свои первые годы, но опять же находил в них нечто особенно его притягивающее. Больше всего его интересовало не то детство, где уже были книги и разговоры, а бессловесное детство запеленутого плачущего малыша. Как огромные колышущиеся тени над ним склоняются его близкие: радостные, опечаленные, насупленные. Будучи взрослым, Сергей Павлович различал каждого из склонившихся мысленно называл по имени благодарил...

Не слишком ли мы упростили жизнь Дягилева, втиснув ее в прокрустово ложе периодов и этапов? Возможные тут упреки легко опровергнуть, вспомнив о том, что больше всего на свете Сергей Павлович любил каталоги. Этот парижский сноб был не только поклонником красоты, но еще и поклонником схем, которые, в отличие от красоты, он создавал самолично. Какую-то другую работу он мог передоверить помощникам, а вот тут засучивал рукава, брал в руки ножницы и клей. Трудился он ровно столько, сколько нужно было для того, чтобы добиться порядка. Счастливого момента единства реальности и цифр, жизни и отражения этой жизни.

Что-то влекло Дягилева к этим схемам, которые принимали вид то картотеки, то каталога, то описи картин. Что-то заставляло его приниматься за самую что ни есть техническую работу, отставив глобальные, для всех необходимые дела. Вместо того, чтобы указывать пути искусству, пролагать новые художественные дороги, Дягилев сидел за письменным столом, держа лупу перед глазами. Но зато и результат оказывался замечательным, схемы такими, каких никто до него не создавал. Среди его творений в этой области особенно выделялся гигантский каталог Исторической выставки в пяти толстых томах. А каталоги мирискуснических экспозиций! А единственная в своем роде опись картин Левицкого, впоследствии изданная отдельной книгой!

Но самой грандиозной его схемой были "Русские сезоны", почти двадцатилетие существовавшие по предначертаниям своего вождя. В данном случае схема не подводила итог, а ему предшествовала, определяя день и месяц будущих свершений, суть и причину

триумфов. Все это Дягилев продумал, рассчитал, записал в записную книжку, где рядом с фамилиями предполагаемых кумиров значились суммы расходов. Петровское "быть по сему" чудится во всех этих мечтаниях, которые сбывались с поразжающей воображение точностью.

Впрочем, даже если бы не было результата, а были бы только наброски плохим почерком и огромные полотнища с перечнем цифр, Дягилев сказал бы обо всем. О жизни, которую он хочет видеть прекрасной, то есть расчисленной и гармоничной. О месте человека в ней, которое неизменно и обязательно, как место персонажа в романе. О собственной роли художника-вождя, планирующего действительность, а затем следящего за осуществлением плана. О скрытой поэтичности своей деловитости и тайной мечтательности своих купеческих жестов.

Поэтому, говоря об этих схемах, меньше всего думается о деньгах, о славе, о власти. Вспоминается "список кораблей" у Гомера, стройный ряд строчек, запечатлевших размеренное движение и порядок: "Рать бестийских мужей предводили на бой воеводы: // Аркесилай и Леит, Панелей, Профоенор и Клоний..."¹³.

Что главное в этих строках, которые только бесчувственному могут показаться простой описью? Выявленный порядок мироздания, очевидное и превращенное в картину доказательство того, что у всего в действительности есть свое место. Ясный знак гармонии, которая раскрывается по мере прохождения кораблей, так что наблюдателю остается только не сбиться, называя по именам их предводителей.

Впрочем, может быть Дягилев думал не о Гомере, а совсем о другом авторе, том самом, что тоже поместил в свою книгу картину удивительного порядка. На сей раз это порядок не природы, а истории, увиденной через равномерную смену поколений, через стройное и торжественное движение от старшего к младшему. Тут тоже, как у Гомера, торжество описи, поддерживающей, скрепляющей и даже образующей жизнь: "... Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова, Иаков родил Иуду и братьев его..."¹⁴.

Открывая свой рассказ этой описью, апостол Матфей вынес в начало главное в жизни — ее стержень и суть. Он показал, на чем она держится, что представляет собой ее основу и почву. Этот зачин определил и пафос прихода на землю человека, призванного на "нарушить", а "Исполнить", продолжить дело предшественников и возвести в закон.

... Можно себе представить, что обо всем этом размышлял и Сергей Павлович Дягилев. Не все же он рыскал в поисках фактов, клеил гигантские полотнища с очередной схемой. Одну из них он создавал у последней черты: лежа в своей обычной позе, с ногами на валике дивана, он писал "фишки", а затем отправлял их в картотеку. По мере ее заполнения он успокаивался, ибо с каждой карточкой из мира уходила случайность. Вокруг человека на диване расширялась небольшая вселенная, где все было расчислено и включено в схему...

Помимо таких проблем как красота, стройность, ритм, которые Дягилев решал для всего мира, существовали проблемы судьбы. Не привыкший ничего оставлять без присмотра, он думал о будущем: какой знак, окончательно уйдя из жизни, ему предстоит оставить там? Не надгробие же с выбитой на нем фамилией, которое водрузят на кладбище Сан-Микеле?

Не выходя из комнаты, слушая пластинки и рассматривая книжки, разрешить этот вопрос было невозможно. Тем более, что черта, которую он подводил под своей жизнью, должна быть зримой, видной издалека. Тут было не обойтись без новых переговоров, без сокрушающего наповал дягилевского оружия: его неотразимой улыбки, заранее предупреждающей возможные возражения.

Другими словами, речь шла о стационарном театре для его труппы, который возведут в Венеции, где по завещанию будет располагаться и его могила. Дягилев опять

же все расчислил, продумал до мелочей: всего полчаса ходьбы и небольшое путешествие на гондоле свяжут прошлое и настоящее его антрепризы.

Дягилевские соратники восприняли его новую идею неоднозначно: одни объясняли ее желанием не оставлять Лифаря без наследства, другие — возрастом своего руководителя. На самом же деле это был его последний жест, явно обозначающий конец путешествия, некогда предпринятого его родителями.

В конце своей жизни, так же, как и в ее начале, бывшему бикбардинскому жителю виделся Дом. Конечно же, не реальная усадьба, вроде их родового имения, а усадьба — символ, смахивающая на средневековую крепость. Дягилев и предполагал ее строить на острове, со всех сторон окруженном водой и связанном с противоположным берегом системой подъемных мостов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Дягилева Е.В. Семейная хроника Дягилевых // ИРЛИ (Пушкинский Дом). Отдел рукописей, ф.102, ед.хр. 3, л.7.

2. Устав Пермского музыкального кружка. Пермь, 1874, с.4.

3. Там же, с.5.

4. Дягилева Е.В. Семейная хроника Дягилевых // ИРЛИ (Пушкинский Дом). Отдел рукописей, ф.102, ед.хр.3, л.3007

5. Русские ведомости. 1890, ь 5451, с.4.

6. О судьбе Дягилевского семейства рассказано в моей документальной повести "Неизвестные Дягилевы или Конец цитаты". (См.: Ласкин А., "Русские сезоны В.П.Дягилева" // "Мир"(Филадельфия). 1992, ь 405, 18-24 декабря, с.8.; 1993, ь 407, 1-7 января, с.9; ь 408, 8-14 января, с.9, с.42.

7. Дягилев С. В час итогов: Речь на обеде, устроенном деятелями культуры Москвы в честь Дягилева // Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью: Переписка. Современники о Дягилеве: В т.2 М., 1982; т.1, с.193.

8. Там же, с.194.

9. Замятин Е. Я боюсь! // Дом искусств. 1921, ь 1, с.44.

10. Кушнер А. Стихотворения. — Л.: Худож.лит., 1986, с.131.

11. Там же.

12. Бенуа А. Возникновение "Мира искусства". Л., 1928, с.42.

13. Гомер. Илиада. Одиссея. / Пер. Н.Н.Гнедича. — М.: Худож.лит., 1967, с.51.

14. Евангелие от Матфея, глава 1,2.

Посвящается великому петербуржцу
МАРИУСУ ИВАНОВИЧУ ПЕТИПА

ПУТЕШЕСТВИЕ С КОММЕНТАРИЯМИ

Павел Гершензон

"Господи, господи!.. что за город!.. Какая блестящая шутка! непереносимо! Но я ему принадлежу... весь. Он никому уже не принадлежит, да и принадлежал ли?.. Сколько людей — и какие это были люди! — пытались приобщить его к себе, себя к нему — и лишь раздвигали пропасть между Градом и Евгением, к нему не приближаясь, лишь от себя удаляясь, разлучаясь с самими собой... Вот этот золотистый холод пробежал по спине..."

Андрей Битов "Пушкинский дом"

ПУТЕШЕСТВИЕ

Когда в Петербурге, в сезоне 1885/86 годов закрыли наконец Большой Театр¹, труппа осталась на месте, на Театральной площади. Никольский морской собор остался рядом. Крюков и Екатерининский каналы остались на месте. Балетная труппа пересекла лишь плац. На другой его стороне был Мариинский театр². Можно сказать, что ничего не произошло. Факт переезда история петербургского балета фиксирует как-то невнятно. Художественными событиями он не сопровождался и остался почти незамеченным³. Петербургские балетные артисты ежедневно совершали один и тот же повторяющийся ритуал: переезжали с Театральной улицы (урок, репетиции) на Театральную площадь (спектакль). Существовал специально оборудованный экипаж и двигался он по раз и навсегда установленному маршруту⁴.

Мариус Петипа (1818-1910) стал петербуржцем, когда Город⁵ сложился (1847). Его визуальная оболочка в дальнейшем менялась, в деталях, в частности, но структура была уже стационарной. Скелет оформился. Каркас был возведен. Город, созданный в один момент, очень короткий, и — навсегда. В этом его сила и трагедия также...

Ключевые "слова" города постоянны, как постоянны связи между словами. Улица, площадь, монумент, река. Площадь — пересечение улиц⁶. Монумент узаконивает площадь⁷. Маленькая улица вливается в проспект⁸, и весь город сбегает к Адмиралтейству⁹. Адмиралтейство связывает город с водой. Вода прекращает город¹⁰.

Петипа ежедневно наблюдал этот стабильный порядок. Менялись настроения, менялись периоды жизни — удачные и наоборот — но ежедневный его маршрут оставался постоянным. Он проживал один и тот же город. То же делала его балетная труппа. Она все время менялась; уходило старшее поколение и приходили молодые. Но все учились в одной Школе на Театральной улице, в россиевых корпусах. И все совершали одно путешествие, ежедневный ритуал.

Балеты Петипа — путешествие по городу. Гран па — метафоры городских структур. В основе большинства сюжетов — приближение и изучение этих структур¹¹. Дон Кихот во сне посещает классическое Гран па. Скучающий и томящийся Дезире обнаруживает Гран па неожиданно¹² в лесных кущах. Потрясенный Солор видит его в наркотическом угаре.

Гран па — познание, исследование одной, константной структуры. Она — вне времени, вне мод и пристрастий¹³. Вне изменений, Она — сама по себе.

Абсолютно сложившийся ордер: evitree — адажио (вариации) — кода. Представление, развитие, разрешение пластической и пространственной темы¹⁴.

Кордебалет — носитель пространства¹⁵.

Солисты — "монументы", пластические фигуры — пространство фокусируют 16.

Жесткий ранговый порядок, ясно выраженные ступени технологического и художественного мастерства¹⁷.

Идея тотальной иерархии пронизывает все¹⁸. Но как иначе? Петербург — имперский город.

Мариус Петипа и его танцовщики пятьдесят лет познавали Петербург. Это — XIX век. Конструкции стояли прочно и менялись редко.

КОММЕНТАРИЙ:

1. ... ЗАКРЫЛИ, НАКОНЕЦ, БОЛЬШОЙ ТЕАТР...

Большой (Каменный) театр (1775-1886) — гигантский саркофаг с приставным ионическим портиком, грузными Дианой, Латоной (матерью Аполлона), собственно Аполлоном Кифаредом, Гениями, Славами, знаками Зодиака, четырьмя большими водохранилищами с насосами под крышей, а также громоотводом в виде копьей Минервы — инженерными чудесами и пышнотелыми красотоми одряхлевшей екатерининской эпохи, расставленными там и сям, снаружи и внутри, спереди и сзади — эта блистательная историческая иллюстрация к теоретическим изысканиям Роберто Вентури по поводу определения архитектуры как крова с символами и по поводу других оправданий банального символизма в архитектуре, — открылся 24 сентября 1783 года оперой "На луне" и был построен для казенных оперных (итальянских) и балетных (русских) представлений в полумифическом квартале Коломна (излюбленном урбанистическом сюжете мирискусников) как квинтэссенция его (квартала) бредовых архитектурных фантазий (заброшенный Литовский рынок, покинутая Новая Голландия, вдруг брэнчащая Никольская колокольня) и в качестве надзирателя за его беспокойными литературными призраками.

Неспешная (сто лет) череда традиционных пожаров, надстроек, улучшений и модернизаций превратила сию цитадель ампирных триумфов Дидло в увенчанный большой железной трубой* (в нее, вероятно, превратилось копьей Минервы) слепой каменный амбар с отваливающимся восьмиколонным портиком (те же ионики, но без Аполлона Кифареда), любопытными глазницами-люкарнами слуховых окон и пристроенным где-то сзади г-ном Кракау* залом для электрических машин, плюс Пушкин с Истоминой, граф Толстой с Нильсон, Вронским и его кухней, движением плеч опустившей поднявшийся лиф платья, с тем, чтобы как следует быть вполне голою, когда выйдет на свет газа и на все глаза, плюс что-то еще, столь же литературное, — одним словом, все это удивительное предприятие, грозящее быть бесконечным и бесконечно провоцировать уютные карамельные мемуары Шурочек Бенуа, внезапно исчезло**, оставив после себя две-три поражающие воображение стеклянные фотопластинки и страшную черную трубу котельной (то самое копьей Минервы), спрятанную в грязном чреве бездарного партикулярного изделия департамента по делам строительства, которое, подобно оципанной птице Феникс, восстало из груды каменных останков (горсть пепла) и на старых фундаментах.

2. ... МАРИИНСКИЙ ТЕАТР НА ДРУГОЙ ЕГО СТОРОНЕ...

1. Невнятность павильон-жарденных фасадов[†] (все старательно вырезано из купленного в писчебумажной лавке где-нибудь неподалеку на Казанской тонкого зеленого картона) — огромный плохо подогнанный макет, в последующем тщетно исправляемый еще более усугубившим ситуацию пристроен-надстроено-полупортиком-фойе-вестибюлем; унылый эффект объемно-пространственной беспомощности с лихвой, впрочем, искупается достойным vis-a-vis фантому Литовского замка — энергичным задним фасадом, который, погружаясь в стоялые воды канала, не оставляет и смутной надежды на перспективы территориальных экспансий, как правило, спасающих гипотетических реконструкторов: здание может расти только вверх — больше некуда — и оно растет! вдохновенно превращая досадный утилитаризм сценической коробки в материализацию общеевропейского архетипа муниципальной башни и в очередную блистательную реализацию персонального словаря зодчего (см. Альдо Росси, реконструкция Оперы Карло Феличе в Генуе). Похоже, это — удачная отсылка и намек, тем больше, что другой, совершенно неотъемлемый элемент его (Альдо Росси) вокабюлера — труба (или копье Минервы, см. ком.1) — хоть вне поля зрения, но — рядом)... итак, невнятность фасадов скрывает самый лирический и, безусловно, самый полихромный балетный зал мира: Адажио с Розой, Розовый вальс, роман Бутона Розы, Голубая птица, Оживленный сад, вариация феи Сирени и т.д., и никакие плафонные экстравагантности Дворца Гарнье — удачливого соперника Мариинки — ситуацию изменить не в силах.

2. Бывший Императорский конный цирк и, несмотря на все, происшедшее здесь позже (серия великих балетных премьер: весь Чайковский, Глазунов, Прокофьев), сохраняет стойкую (букв. генетическую) предрасположенность к цирковому типу представления — достаточно услышать характер звучания оркестра на рядовых балетных спектаклях.

3. ...ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ СОБЫТИЯМИ ОН НЕ СОПРОВОЖДАЛСЯ И ОСТАЛСЯ ПОЧТИ НЕЗАМЕЧЕННЫМ...

... что, впрочем, не совсем так: Па "теней" производит грандиозное впечатление и сейчас, с участием тридцати двух танцовщиц кордебалета. На премьере, на сцене СГОРЕВШЕГО петербургского Большого театра, их было в два раза больше — шестьдесят четыре, что почти невозможно вообразить. Переноса "Баядерку" на сцену Мариинского театра, Петипа уменьшил кордебалет наполовину, и, по-видимому, поступил разумно" и т.д. (В.Гаевский).

Этим пассажем, кажется, начинается большая охота эссеистов за эстетикой балетных чисел. "Двойки", "тройки", "четверки", "шестерки", тридцать два (4 линии по 8 в каждой или два "каре" 4 x 4), шестьдесят четыре Мариуса Петипа; баланчинские "квадраты" "Концерто-барокко", сорок семь бежаровских самураев и его же тригонометрические построения на сценическом планшете, восемь тысяч (8000) гвоздик Пины Бауш... цифрами зачарованы, в числах лихорадочно ищут логику ускользающих, мало поддающихся рефлексии балетных красот, доходя порой до экзальтации: вот и банальная, в духе поздних Романовых, разборка петербургского Большого Театра (см. ком.1) превращается в грандиозный ПОЖАР, коим "кончился египетский период в творчестве Петипа"; худые балетные критикессы с вечно простуженными голосами доверительно делятся в антрактах "Спящей красавицы" феноменальными наблюдениями за композиционными просчетами Федора Лопухова, фактом расположения феи Сирени — Балерины, фигуры высшей иерархической пробы — в линию пяти солисток,

[†] Гаевский называл их партикулярными и вокзальными.

действительно смещающим смысловой, знаковый центр Адажио в Pas de six Пролога относительно центра геометрического и нарушающим тем самым беспрекословную симметрию Мариуса Петипа (см. ком.17). В кулуарах балетного театра решается нечто подобное старинной искусствоведческой задаче о нечетной (пятой или седьмой) колонне античного периптера.

4. ... СУЩЕСТВОВАЛ СПЕЦИАЛЬНО ОБОРУДОВАННЫЙ ЭКИПАЖ И ДВИГАЛСЯ ОН ПО РАЗ И НАВСЕГДА УСТАНОВЛЕННОМУ МАРШРУТУ ...

К сожалению, установить точный маршрут экипажа не представляется возможным. Его пассажиров уже нет с нами. Но сам он мелькнул недавно в кинохроникальных кадрах: группа воспитанниц Театрального училища в момент посадки в экипаж.

Тамара Карсавина: "Обычно мы репетировали в Училище, но в случае надобности отправлялись в театр. Огромные экипажи, называемые "допотопными ковчегами", вмещали шесть человек. Когда нас бывало больше, мы ехали в сопровождении двух классных дам, горничной и швейцара, сидевшего на козлах. В торжественных случаях нам подавали старинный рыдван на пятнадцать мест, очень длинный, с окошком в задней стенке. У театра были свои конюшни, и кареты заезжали за артистами, а также отвозили их домой после спектакля. У балерин были собственные экипажи..." — они есть у них и сейчас.

5. ... ГОРОД...

NN объявила, что уезжает в город. На вопрос, в какой? — удивленно разъяснила, что "Город" — единственно есть ПЕТЕРБУРГ.

6. ... ПЛОЩАДЬ — ПЕРЕСЕЧЕНИЕ УЛИЦ...

Этот изначальный, полузабытый смысл понятия нечаянно вскрыло единственное в своем роде название — "Пять углов".

7. ...МОНУМЕНТ УЗАКОНИВАЕТ ПЛОЩАДЬ...

Если монумент (собор, обелиск, скульптура и т.п.) узаконивает площадь, то петербургская Сенная перестала существовать, когда снесли Успенскую Церковь (1961) — акт "раззаконивания", проще — беззакония.

8. ...МАЛЕНЬКАЯ УЛИЦА ВЛИВАЕТСЯ В ПРОСПЕКТ...

В темном коридоре узкой улицы убыстряют шаг — хочется проскочить быстрее. Тамара Карсавина для прогулок веселую Морскую предпочитала мрачной Казанской. Впрочем, Казанская все равно выходит на Проспект — "променад". Здесь, по Гоголю, "средство" превращается в "Цель".

9. ...ВЕСЬ ГОРОД СБЕГАЕТ К АДМИРАЛТЕЙСТВУ...

Адмиралтейство — главный монумент, смысл, основная пластическая фигура — задает не столько пластическую работу тела, сколько пластическую работу глаз. Городские пейзажисты не очень жаловали это суперсооружение — оно никак не вмещалось в лист. Для публикации его фасада всегда требуется специальный вкладыш-развертка — так он длинен. Но в конце прошлого века грандиозность стала пугать — времена меняются, мельчают, да и парадов явно поубавилось — и несмотря на то, что захаровский фасад едва ли не лучший образец петербургского ампира, перед ним разбили парк. Теперь увидеть его целиком практически невозможно.

10. ...ВОДА ПРЕКРАЩАЕТ ГОРОД...

"Или, может, Васильевский остров оторвался и уплыл?.." — Андрей Битов, "Пушкинский дом".

11. ... В ОСНОВЕ БОЛЬШИНСТВА СЮЖЕТОВ — ПРИБЛИЖЕНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ЭТИХ СТРУКТУР...

Быть может, потому так энергичны слова Акима Волынского и Андрея Левинсона в защиту Классического балета, что говорились они в дни художественной нестабильности, подвергшей сомнению абсолютную ценность "петербургской" театральной модели ...[‡] (см. также ком. 17, 18)

12. ... ОБНАРУЖИВАЕТ ГРАН ПА НЕОЖИДАННО В ЛЕСНЫХ КУЩАХ...

неожиданно... внезапно... вдруг...

Просматривая запись балета "Корсар" и обращая внимание известного балетного критика на некоторую нелепость монтажного стыка сцены в гареме со знаменитым ансамблем *Le jardin animee*, отсутствовавшим у Перро и буквально втиснутым сюда Мариусом Петипа (Тамара Крсавина: "Хореографический апогей балета "Корсар" наступает в III акте, в картине, называемой "Оживленный сад". Занавес опускается после сцены в гареме султана и через минуту поднимается снова, открывая взорам зрителей роскошный сад с цветочными клумбами..."), мы получили совершенное в своей исчерпанности объяснение -

"Уже пора..."

"Уже пора..." — "При Дидло мы требовали от балета, чтобы в нем были драматический интерес, завязка, поэзия. Теперь мы сделались гораздо снисходительнее. Нам нужны картины, декорации, музыка, роскошь, великолепие, а о содержании балета мы и вовсе не заботимся... Да и к чему оно ?.." (Р.Зотов, заведующий репертуаром Дирекции Императорских театров.)

"Уже пора..." — и целые тома исследований по сценарной драматургии, тщетных и смешных в своих попытках интеллектуализировать "драматические переживания действующих лиц балета, несложных, но сильных" (А.Левинсон), не в состоянии прояснить логику длительности и смены периодов "танцевания" и "нетанцевания".

"Уже пора..." — прелестное лукавство балетного театра, его эстетический принцип и великий композиционный прием.

13. ... ГРАН ПА — ПОЗНАНИЕ, ИССЛЕДОВАНИЕ ОДНОЙ, КОНСТАНТНОЙ СТРУКТУРЫ. ОНА — ВНЕ ВРЕМЕНИ, ВНЕ МОД И ПРИСТРАСТИЙ...

"Гвоздики" в *Tanztheater* Пины Бауш: Полуобнаженная аккордеонистка расскажет зрителям о том, что скоро придет весна — зазеленеет травка, потом придет лето — вырастут деревья, потом — осень — опадут листочки, потом — зима — станет холодно, потом снова придет весна и т.д. При этом все атмосферные и растительные метаморфозы мира она изобразит руками. Потом зазвучит вечный армстронговский "Блюз Западной окраины", и к пластике рук добавится элементарный, совсем не балетный шаг: шаг — весна — травка, шаг — лето — деревья, шаг — осень — листочки... Шаг за шагом присоединяется вся труппа. Хрипит "Блюз Западной окраины". На лицах сияют улыбки.

[‡] Предпринимая попытки, в качестве иллюстрации, сделать некоторые выписки из известной книги Андрея Левинсона, мы оставили это занятие, поняв, что цитировать придется чуть ли не половину книги. Отсылаем к ней целиком: Андрей Левинсон, "Старый и новый балет", Издательство "Свободное искусство", Петроград, февраль 1917.

Мариус Петипа поставил "Тени" в 1877 году: шаг на глиссад — арабеск — port de bras. Пина Бауш придумала "Гвоздики" в 1984. У Бежара в "Мальро..." (1986) тоже есть акт "Теней" (Испанский эпизод): шаг-хлопок. Сюжет вечен. Кто следующий?.. Зима — весна — лето — осень — зима — и т.д.

14. ...АБСОЛЮТНО СЛОЖИВШИЙСЯ ОРДЕР: ENTREE — АДАЖИО (ВАРИАЦИИ) — КОДА; ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, РАЗРЕШЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСОЙ И ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ТЕМЫ ...

Сложение ордера Гран па растянулось на столетие и составило главный балетный сюжет XIX века.

В Гран па "Сильфиды" есть уже все: сольный танец, дуэт, "тройки", "четверки" и т.п. Но последовательность танцев диктуется извне. Гран па имеет фабулу: Сильфида с приятельницами развлекает Джеймса. Либреттист задает ход танцевальных событий. Зрители усердно шелестят "роскошными" программами с разговорными диалогами. Литература заботливо помогает хореографу рассказывать историю опасной беготни за "идеалом".

"Баядерка" — на перевале. Отсюда ее двойственность: Гран па теней откровенно и грубо выключено из страстного романтического повествования. Змея, скрытая в корзине цветов, сделала свое дело. Несчастливая баядерка Никия мертва. Литература иссякла. Разворачивается невиданный, непередаваемый в словесные (лишь в графические, визуальные) формулы сюжет — отстраненное смотрение-переживание созданной актом коллективного ансамблевого танцевания чреды пластических фигур и пространственных положений. Разворачивается архитектурная композиция, где ФОРМА — способ взаимодействия структурных элементов (дефиниция Луиса Кана)[§], пластически отработанная логика работы и отношения частей (тектоника) — и есть тот единственный текст, сюжет, фабула.

Впрочем, есть и побочный сюжет. Внутри Гран па не все просто. В Entree есть замечательный момент: "Тени" появляются из бесконечности и заполняют бесконечность — романтическое пространствопонимание (диагональ виллис в "Жизели" также уходит в бесконечность). Томительная смена поз — время бесконечности — и кордебалет расходится в две линии вдоль кулис. Ясная геометрия канонического каре. Чисто сработанное классицистское пространство. В предельно сжатый момент времени, в крайне декларативной форме зафиксирована смена балетных эпох.

Дальше сюжет Гран па "теней" и сюжет "эпохи Петипа" развивается в классицистических формах.

"Спящая красавица".

[§] Античные фриз, архитрав, фронтон, колонны — все эти адажио, вариации, коды, в живописном (т.н. "сюитном") беспорядке рассыпанные писателями, поэтами, оперными тенорами по строительной площадке "Сильфиды" вдруг монтируются в архитектурную композицию: капитель воспринимает тяжесть антаблемента и передает колонне; все сооружение становится суммой частей, каждой из которых отведена специфическая роль в структуре целого: кордебалет задает элементарные пластические и пространственные темы, подхватываемые "корифейками", в свою очередь передающими их, словно эстафетный факел, далее — Балерине (Федор Лопухов строит аналогии с сонатным аллегро — музыкальным образчиком абсолютной архитектоники). Инсценируется фундаментальная (и в некоторых частных случаях — архаичная) иерархия некой идеальной балетной труппы. Инсценируется колоссальная работа по коллективному накоплению технологического и художественного мастерства.

15. ... КОРДЕБАЛЕТ — НОСИТЕЛЬ ПРОСТРАНСТВА...

"Понятие синтеза пространства и массы означает не что иное, как сочетание начала динамического и статического, т. е. априорный, октологический постулат всякого творчества вообще".

Александр Габричевский.

"Entree Теней" в балете "Баядерка" — иллюстрация процесса взаимопроникновения пространства и массы.

Элементарная порция "массы" — каноническая фигура "классической" балерины: белая пачка с добавлением легкого вуаля в руках.

Элементарный цикл продвижения "массы" — шаг на арабеск.

Объект экспансии — пустое черное пространство сцены. Практически в каждом балетном спектакле есть момент, когда сцена пуста

Уже первое столкновение пространства и массы драматично: шаг на арабеск сменяется отклонением назад корпуса и рук. Вектор арабеска прерван паузой. Силы сопротивления пространства, его плотность влекут назад продвигающуюся танцовщицу и *port de bras* — графический знак этих сил.

Таких столкновений будет тридцать два — по количеству танцовщиц кордебалета (64 — как было в Большом Петербургском театре, см. ком.3); произойдут они последовательно — одно за другим, и каждый раз пространство с неизбежностью отступит под натиском умножающейся массы танца, и каждый раз глаз с неизбежностью вернется к той единственной точке черного пространства, где появляются мерцающие фигуры.

А когда весь кордебалет окажется на сцене, наступит волнующий момент: чуть трепещущие массы танцовщиц и пространственные пустоты между ними обретут состояние чувственного равновесия. Этот момент — зыбкий, неустойчивый, как всякое равновесное состояние, очень важен для Пети́па. Он бесконечно продлевает его во времени, он закрепляет в нашем сознании визуальное, да и сущностное единство пространства и массы. (Легкие вуалевые шарфы сыграют не последнюю роль — размоют очертания танцовщиц. Воздух не только между — он входит в них.)

Здесь-то и происходит удивительная метаморфоза. Физическое пространство сцены перестает иметь значение. Кордебалет освоил его и одновременно означил специфическую емкость — сферу деятельности танца.

В финале *entree* кордебалет в две линии расходится к кулисам (см. ком.14). Продолжительная пауза. И "тройка" солисток вступает в пространство, уже освященное танцем.

* * *

Архитектурные аналогии возможны: знаменитую историю о сокращении кордебалета "теней" при переносе "Баядерки" на Мариинскую сцену (см. ком.3) проще всего объяснить фактором, навязанным извне. Но не будем его преувеличивать.

Конечно, Мариинская сцена оказалась менее глубокой, чем сцена Петербургского Большого — пришлось уменьшить количество танцовщиц и, вероятно, увеличить интервалы между ними. Зато появился воздух, появилось пространство. Это — не механический акт, исходящий из диктата геометрии — сознательная художественная работа, тонкая, точно взвешенная корректура, обдуманная визуальная поправка.

Но и афинский Парфенон весь построен на поправках-курвурах: "Дорические колонны в Парфеноне придвинуты друг к другу значительно ближе, чем это нужно на основании расчета конструкции..." (Н.Брунов)

Одна из эффектных концепций, объясняющих этот факт — гармоническое равновесие архитектурных масс и пустот, которое восходит к античным представлениям о "космической гармонии" и воплощено в греческом периптере. В нем архитектурная масса "вдыхает" в себя пространство Космоса. В балете можно увидеть не просто это равновесие — но процесс его достижения.

16. ...СОЛИСТЫ -"МОНУМЕНТЫ", ПЛАСТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ — ПРОСТРАНСТВО ФОКУСИРУЮТ...

Михаил Фокин: "Теперь странно даже представить себе, до какой степени артисты, вернее постановщики балетов боялись показать спину публике... конечно, это идет от придворного балета, где пятились назад, чтобы неизменно быть лицом к сидящим в публике высочайшим особам. Весь танец старого балета строился на учтивом обращении к зрителю. Обращение артиста лицом к публике — это вообще недостаток театра, а не только балета. Сами слова лицедей, олицетворение и т.д. говорят о том, что артист лицом своим более всего обращается к зрителю ..." — и далее см. ком. 17.

17. ... ЖЕСТКИЙ РАНГОВЫЙ ПОРЯДОК, ЯСНО ВЫРАЖЕННЫЕ СТУПЕНИ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА...

Симметрия в Петербурге (фрагмент).

Зал Мариинского театра, как, впрочем, и все залы, бывшие в ведении Дирекции Императорских театров, замыкается Царской ложей. Смысловая цепь — "сцена — зал — Царская ложа" — пространственно упорядочена, посажена на ось симметрии. Ось держит композицию балетного спектакля: "Дисциплина масс, движущихся симметрично по общему ритму — одна из основных задач "классического балета..." (Андрей Левинсон).

Два полюса оси — Prima-balerina assoluta и Ложа. Между ними крепкая связь в прямом и переносном смысле. Имеются в виду как известные внесценические отношения Балерины с обитателями Царской ложи, так и ненавистную многим и абсолютно великолепную манеру поведения Балерины на сцене.

"Кшесинская в ударе. Царская ложа была наполнена молодыми великими князьями, и Кшесинская старалась, причем самый вульгарный номер в третьем действии бисировала четыре раза. Знай наших. Редко мне приходилось видеть такое торжество пошлости и банальности, начиная с самой Кшесинской, ее короткого костюма, толстых развороченных ног и раскрытых рук, выражающих полное самодовольство, призыв публики в объятия". (Теляковский). Сказано энергично и с чувством, сказано о фрагменте из балета "Талисман".

Оставим эмоции за бывшим Дирктором Императорских театров, к тому же — вот другое мнение: " В коде 3-го действия есть момент — несколько коротких хореографических фраз — вызывавший неистовство всего зала. Кшесинская должна была исполнять этот пассаж шесть раз. Эта короткая цепь стремительных движений была лишь формой для небывалого вакхического опьянения пляской, для огромного темперамента, плеснувшего через край. Над прямым торсом и высоким взлетом в сторону ног горело восторгом бледное лицо..." — Андрей Левинсон.

Что точнее? "Кшесинская старалась ...молодые Великие Князья..." или "горело восторгом бледное лицо..."? — и то, и другое, тем более, что одно без другого не существовало.

В угаре полемики с т.н. "старым балетом" радители бытовой нравственности (Теляковский) и нравственности художественной (Фокин, см. ком.16) упустили — и за неимением известной исторической перспективы не могли не упустить, — что необходимость "быть лицом к высочайшим особам" вызвала не только весьма специфическую манеру сценического поведения, но манеру композиционного строения танцевального пространства — шире — поэтику балетного театра XIX века (как, впрочем, и XVIII и XVII), культивировавшегося на придворных подмостках. "Лицом к публике" — для Фокина — этический порок театра, требующий решительного искоренения (и он боролся, и тщетно...), сегодня — лишь одна из спектра завершенных эстетических схем, абсолютно ценная...

Есть еще одна симметрия Императорского театра. Обязательные "Живые картины"-апофеозы с амурами, фонтанами, монархами и т. п.

Большие танцевальные композиции Grand Pas classique — основное дело Петипа. Они симметричны. Но симметрия Гран па не в догме элементарных правил геометрии, безусловно соблюденных. Идея симметрии Гран па — ориентация на художественный абсолют. На Балерину. Она — кульминация — ось... не разделяющая целое — напротив — синтезирующая все, что расположено по обе стороны и "ниже", но, также — опыт, навыки, школу. Петербургские театральные мемуары сообщают, каким притягательным и мучительно недостижимым казался этот идеал, и как много биографий сломалось на пути к нему. А в больших танцевальных композициях Петипа все покойно и бесконфликтно: выход кордебалета — выход "корифеек" — выход Балерины.

Вот — конструкция (или ордер — порядок) самого классицистски чистого Гран па — сцены "Теней". Никаких движений внеранговой очередности. Цикл "кордебалет — корифеи — солисты" возобновляется с постоянством смены времен года. Конфликт — исключен, как угроза архитектурному целому. Потому, вероятно, Петипа столь энергично вычленил Гран па из фабульных пространств своих балетов.

18. ... ИДЕЯ ТОТАЛЬНОЙ ИЕРАРХИИ ПРОНИЗЫВАЕТ ВСЕ...

Кстати сказать, сейчас совершенно ясно — "фокинская реформа" в условиях Мариинского театра была невозможна. И не в силу, как любят объяснять (Фокин в том числе), инерции, рутины и патологической интригомании, но в силу того, что художественный феномен "Императорской Мариинки" (а он, со всеми оговорками, кроме концепции балетного Дома, включает моделирование на театральных подмостках иерархии монархической пирамиды) совершенно несовместим с художественной концепцией фокинского "Нового балета", для реализации которой лишь космополитическая антреприза Сергея Дягилева могла быть идеальным местом.

МЕДНЫЙ СИДЕНЬ

Дмитрий Бобышев

Многое рухнуло в империи в тот симметричный по своему написанию 1991 год: прежде всего, она сама, — начиная с отваливающихся окраин и кончая пустым дуплоподобным центром. Причем, и сейчас развал все продолжает нарастать. Дольше всего, наверное, продержится имперская мифология и, в особенности, ностальгия по ней, потому что въелось силопоклонничество не только в низы нашего характера, но и в самые высокие возгласы духовности и культуры. Особенно это чувствуется на почти перешедших в стихи "гранитных берегах" Невы, в символическом средоточии бывшей Империи, в ее былой столице.

И все-таки произошли в Городе два обнадеживающих события, каждое из которых на свой лад выравнивает затянувшиеся исторические неблагополучия и перекосы, как бы "уссиметривая" их. Эти события тесно связаны между собой символически, поскольку они касаются самой сущности Города: его имени и его Отца-основателя.

Именно из-за их символизма воспользуемся обратной перспективой и назовем последнее событие первым: возвращение городу "прекрасно-страшного", как звала его Зинаида Гиппиус, имени Санкт-Петербург. А мы-то десятилетиями, стыдясь навязанного силком прозвища, старались заменить его то фамильярным "Питер", то высокопарным "Петрополь". Ведь даже предреволюционное переименование в "Петроград" с его славянщиной было ошибочным. Оно оказалось предпочтением земного, пусть и царского, покровительства — покровительству небесному, свято-апостольскому. Такая словесная безвкусица и создала прецедент: если можно звать город именем одного властителя, можно называть и именем другого. И тут уж произносит свое заклятие Петрограду поэтесса-ведунья Гиппиус:

...Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг!
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк!

Теперь оба заклятия сняты, Город расколдован, и вот они, ранние намеки на возможное возрождение: уйма диких уток остались зимовать в прудах и каналах, питаюсь не теми ли червями болотными? Люди вдруг запели на улицах, в садах заиграли свирели, на площадях загарцевали ряженные всадники, и зареяла в воздухе, вместе с трехцветными флагами, какая-то надежда: Нет, не быть сему месту пусту!

Второе событие произошло в конце июня, да и по символической сущности оно должно было случиться раньше: воздвижение новой статуи Петра Великого в самой сердцевине города, в той умозрительной точке, куда, видимо, становилась ножка циркуля его первостроителя, напротив стен Петропавловского собора в крепости. Если не считать многочисленных бюстов, это будет третьим полномерным памятником императору в его столице, причем памятником необыкновенным во многих отношениях. В отличие от фальконетовского тяжелозвонко скачущего медного всадника или мерно цокающего растреллиевского кесаря, этот сиднем сидит даже не на троне, а в обычном прямом кресле.

Более того, без всяких имперских причиндалов, вроде скипетра и державы, и не только без короны, но без парика, устало стянув его с маленькой лысой головы, сидит

этот верховный истукан России с выражением гневной брезгливости, изнеможения и властной ненависти на темном лице...

Если расстрелиевский кесарь являл образ победителя в зените незыблемой славы, а фальконетов — имперского преобразователя, революционного самодержца, исполненного вулканической энергии, то третьего мы видим в его поражении. Это уже не столько император, сколько старый голландский Питербаас, корабельный прораб России, в тот воображаемый момент, когда его верфь, скажем, сгорела по нерадению, корыстолюбию и лености подчиненных исполнителей, а то и еще хуже: подожжена, чтобы скрыть хищения, да и концы в воду.

На цоколе сидящей фигуры, если склониться, видна необычная надпись (воспроизвожу по памяти): "Создателю города Санкт-Петербурга от итальянского скульпора Карло Растрелли и русского художника Михаила Шемякина. Отлито в Нью-Йорке в 1991 году".

Здесь необыкновенно само утверждение о сотрудничестве двух, отстоящих по времени друг от друга почти на три столетия, авторов: Карло Растрелли, итальянско-русского современника Петра Великого, его придворного ваятеля, и нашего современника русско-франко-американского художника Михаила Шемякина...

При чем же тут великий итальянец? И почему нельзя было надписать просто, в духе барона фон Клодта: "Лепил и отливал М.Шемякин"? Да потому, что Растрелли, действительно, имеет прямое отношение к шемякинскому Петру.

Замечательный исследователь и историк искусств Всеволод Петров в своей русско-английской книге "Конная статуя Петра работы Карло Растрелли" (изд. "Аврора", Л., 1972) приводит запись того времени: "Растрелли до 1719 года был у дела модели персоны его императорского величества, сидящей на великом коне". И далее он сообщает: "Стремясь передать точное портретное сходство, Растрелли в 1719 году снял с Петра гипсовую маску".

Эта маска, снятая с живого лица, вернее даже гипсовая голова, хранящаяся теперь в Эрмитаже, является документально подлинным слепком. Но, несмотря на то, что ее черты выглядят царски значительно, она, конечно, ни в коем случае не является портретом. Для создания образа всадника "на великом коне" Растрелли придает его лицу величие и силу, сделав глаза огромными, а лоб высоким. Саму голову скульптор лепит пропорционально крупнее натуры, а грудь — шире.

Однако, вскоре после смерти Петра в 1725 году Растрелли создает уникальную, странную и страшную фигуру, сидящую в креслах, так называемую "восковую персону". Для придания натуралистически-точного сходства с умершим императором скульптор использует все ту же маску, одевает фигуру в подлинную одежду Петра и снабжает ее двигательным устройством, которое заставляет "персону" внезапно вставать с кресел, распрямляться во весь рост и делать приветственный жест рукой.

Вот эти-то растреллиевские выдумки: сидящая "восковая персона" да маска с живого Петра и являются его вкладом в "соавторство" с Михаилом Шемякиным. Художник использовал в своем замысле и то, и другое, но, конечно, внес в фигуру бронзового императора свое пропорциональное видение и свою психологическую, даже можно сказать, историософскую трактовку человека и императора Петра Великого.

Трудно без обмеров судить о сидящей фигуре, но на глаз похоже, что она создана в натуральный двухметровый петровский рост. Однако, голова его, — вероятно, и так небольшая при колоссальной длине туловища и не столь уж широких плечах, — кажется уменьшенной, голой из-за отсутствия парика. Лядвии его массивны, и кажется, что сидит он крепко, но к голням ноги утончаются, в особенности по контрасту с большими ступнями, обутыми в длинные с обрубленными носами башмаки. Такие пропорции

придают, во-первых, монументальность этому сравнительно небольшому памятнику, сидящему на низком цоколе, а во-вторых, особую шемякинскую гротескность, столь характерную для его живописных и графических работ.

Особенно выразительны руки, лежащие, как у "восковой персоны", на подлокотниках кресла. Однако, спруты пальцев почти шевелятся, как бы продолжая разминать теплый воск России и пытаясь извлечь из ее бесполезной мягкости что-то путное. В этих кистях, пожалуй, больше всего выразился Шемякин, уже без какого-либо "соавтора", — их изящно-зловещую, удлинённую вычурность можно вполне назвать автопортретом художника-скульптора, — настолько они присущи его индивидуальной манере. А вот трактовка головы и лица, как мне кажется, имеет еще одного, литературного, "соавтора" — великолепного, полузабытого ныне прозаика Юрия Тынянова с его замечательной повестью "Восковая персона"(журнал "Звезда" Л.,1932, ь 1-2). Язык повести, ее стиль, воспроизводящий петровскую эпоху и внезапное психологическое проникновение в сущность своих героев — агонизирующего Петра и его ваятеля Растрелли — удивительно созвучны бронзовому языку шемякинских линий и форм. Более того, когда глядишь на монумент и вспоминаешь одновременно повесть Тынянова, и то, и другое превращается во взаимную иллюстрацию: кажется, будто Тынянов описывает монумент Шемякина.

Вот голове и костюме: "Колпак сполз с его широкой головы, голова была стриженная, солдатская, бритый лоб. Камзол ... давно строен, сроки прошли, и обветшал."

Или: "Ах, если б малую сухую голову проняла бы фонтанная прохлада!"

Вот о конечностях: "Рукам его снилась ноша. Он эту ношу таскал с одного беспокойного места в другое, а ноги уставали, становились все тоньше и стали под конец совсем тонкие."

Кажется, что Тынянов сам превращает фигуру Петра в шемякинский бронзовый гротеск. Вот он говорит голосом Растрелли: "Но посмотрите, какие ноги! Такие ноги должны ходить, ходить и бегать, стоять они не могут... Это одни сухожилия..."

Далее Растрелли усаживает своего воскового Петра в кресла и обувает его в ..."старые штиблеты. Чтоб все видели, как он заботился об отечестве, был бережлив и не роскошен. И эти штиблеты, если на них смотреть прилежно, — изношенные, носы загнуты, скоро подметку менять — и сейчас топнут."

Так же поступает и Шемякин со своей бронзовой персоной.

И вот сидит он на стуле перед Комендантским домиком, уже умирающий, но все еще грозный император, глядит прямо перед собой на возвышающийся собор Петра и Павла, где находится его могила, мокнет под дождем и сохнет, темнея лицом под солнцем. Обдувает его сивериком от шведов и мокряком с болот, а то и третьим из местных ветров — чухонским поперечнем. И думает он совсем по-тыняновски: "Каналы недоделаны, бечевник невский разорен, неисполнение приказа. И неужели так, посреди трудов недоконченных, приходилось теперь взаправду умирать?"

Подходят к нему иностранцы, которых он всегда любил. Подходит и местный люд — подданные, которых он держал строго, которых не жаловал за то, что увиливают, не радеют и норовят стащить из казны. И еще — между собой перешептываются о нем: "Бороды бреет... Срамота! Кот с усами, Антихрист!"

Эти, теперешние, тоже недовольны, — говорят: "Совсем не похож. Голова лысая, и ноги тощие. Какой же это император?" И хочется им ответить: — А те, конные кесари в тогах и венках из лавров, разве похожи? А Суворов в виде красавца Александра Македонского? И, кроме того, интересно, как бы здешняя публика восприняла раздетого, предположим, Достоевского, — так же ли, как парижане голого роденовского Оноре де Бальзака? Впрочем, дело не в экстравагантности, ведь шемякинский сидень по крайней

мере одет, — кроме, разве что, головы... Дело, думается, в том, что толпе импонирует герой, властелин, победитель, она отворачивается от побежденных. Так был отвержен, отставлен на задворки гениальный андреевский Гоголь, в этом смысле родной брат шемякинского Петра.

Таков инстинкт толпы, но и специалисты находят свой критический угол зрения на монумент, как это сделал академик Борис Свинин в № 1 "Санкт-Петербургских ведомостей" за 4 сентября 1991 года. Примечательный выпуск, между прочим, — 3 сентября эта газета была еще "Ленинградской правдой"! Свинин говорит в интервью: "...Всегда считалось недопустимым использовать маску один к одному, не перерабатывая ее в художественный образ. Это профессиональная этика... В наше время это не преступление. Рамки допустимого стали шире."

Нет, смею заметить, что этические укоры Шемякину, слепившему, отлившему, привезшему из-за океана и передававшему этот щедрый подарок родному Городу, сами по себе неэтичны. А если касаться профессиональных вопросов, то достаточно сравнить лицо шемякинского Петра с гипсовой расстрелиевской головой, хранящейся неподалеку, наискосок через Неву. Голова непсихологична, черты лица выражают разве что недовольство, скуку и нетерпение от ожидания, когда же наконец, застынет гипсовая масса... А лицо шемякинского Петра психологично, хотя и предельно близко к натуре. Лишь чуть-чуть (но это-то и есть большое искусство!) оно отличается от подлинного слепка, создавая образ в совершенно других, новых, теперешних перспективах. Да и кроме этого "чуть-чуть" пропорции целой фигуры не могут не повлиять на восприятие отдельных ее частей. Переходя от реалистической головы к гротескным конечностям, художник-скульптор мастерски имитирует технику коллажа, но все же сам стилистический переход делает совершенно незаметным.

И, по крайней мере, еще одно утверждение Свинина нуждается в поправке: то, что Шемякин задумал Петра, якобы, как садовую скульптуру для себя. Здесь уже я могу сам свидетельствовать о другом. В канун 1986 года я побывал у Шемякина в его нью-йоркской мастерской на Вустер Стрит в Сохо. Много лет зная и ценя его живописные и графические работы, я был поражен, увидев целый ряд больших бронзовых рельефов редкой красоты: натюрмортов и голов, частично повторяющих в металле мотивы его живописи. Но были и новые темы. Когда я спросил, как водится, о его планах, он ответил, что собирается отлить памятник Петру Великому и установить его в нашем родном Санкт-Петербурге. Это изумило меня еще больше, причем во многих отношениях. Прежде всего в чисто ремесленном: ведь от рельефа до полноценного объемного монумента существует значительное расстояние, и чтобы одолеть его, нужны либо годы работы или развития, либо невероятное творческое усилие для единого прыжка. Кроме того, в политическом отношении, Петербургом в те времена и не пахло (хотя между собой мы именно так называли родной Город), а Перестройка той поры вызывала лишь смешанные чувства скепсиса и надежды.

Тем не менее, на мои недоверчивые реплики художник спокойно ответил, что литьем занимается уже давно и что у него есть значительная коллекция материалов о Петре, которые он намерен использовать. В ранние годы, когда Михаил работал такелажником в Эрмитаже, он ухитрился снять копию с расстрелиевской маски и вывезти ее с собой за рубеж. Там он пополнил свою "петровскую" коллекцию уникальными экспонатами и находками; среди них — отреставрированный им собственноручно прижизненный портрет императора. Все эти материалы и должны были пригодиться для создания монумента.

И, наконец, на мой вопрос, как же ему поступить с памятником, если дар будет отвергнут, Шемякин ответил: "Тогда я поставлю его в своем саду".

Вот как, а не наоборот, обстояло дело.

Но мое охотное согласие вызывают другие утверждения — в особенности, параллель с опальным памятником Александру III работы Паоло Трубецкого. Действительно, как ни бранили, как ни высмеивали это гениальное произведение, — оно оказалось подлинным пророчеством о последнем столетии великой Империи. Его тяжесть, его чудовищная идея голой силы имеют отношение не только к предпоследнему царю, но даже большее — ко всем кесарям послереволюционной поры! Потому, видимо, этот памятник и был отправлен в ссылку на боковой дворик Русского Музея...

Однако, сейчас мне кажется особенно очевидной правота другого академика — Дмитрия Лихачева: "Эпоха избрала Михаила Шемякина." Наша эпоха — это конец, причем, не только века, но и тысячелетия, что не может не вызвать известного трепета в глубине наших душ, трепета перед поступью Истории. Вот и Империя наша, казалось бы, вечная, приказывает долго жить... Я не уверен, движется ли История по спирали или избирает другие траектории, но знаю по опыту, что некоторые свои дуги она замыкает в круги. Одним из таких трехвековых кругов, соединивших начало и конец великой Империи, и является соавторство Карло Растрелли, ваявшего Отца-основателя Города и державы в самом начале, и нашего современника и земляка питерского парижанина и нью-йоркца Михаила Шемякина, вылепившего образ, замыкающий собою как Империю, так и всю Эпоху.

Им стал пугающий, хотя и не очень страшный бронзовый сидень, которого я бы все-таки переставил на единственное место, ему присущее, да и задуманное его создателем: перед входом в так называемый "Домик Петра Великого", бережно отодвинув один из мешающихся там бюстиков.

Вот тогда он превратится в истинный символ конца, медно брюзжащий и ненавидяще глядящий на все новое, как и положено любому ветерану, — в императора-пенсионера.

Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.

Только не "новой", как у Ахматовой, а уже состарившейся, обветшалой, запущенной, но все еще поблескивающей кое-где позолотой.

Эта отставная, как и ее создатель, столица вполне уже созрела, чтобы стать пышным имперским надгробием конца эпохи. Но — кто знает? Может быть, ей еще суждено пребывать мегаполисом следующего, неведомого нам тысячелетия.

© Д. Бобышев, 1993