



Л. И. Сазонова

ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ

Наследие Средневековья и барокко

в русской литературе Нового времени



Выпускница Ленинградского университета Лидия Ивановна Сазонова после окончания аспирантуры ИРЛИ (Пушкинский Дом) работает в ИМЛИ РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник. В сфере ее научных интересов — литература русского Средневековья и раннего Нового времени в славянском и европейском контексте. Значительное место в ее исследованиях занимают вопросы исторической поэтики. Она автор монографий «Карион Истомина. Книга Любви знак в честен брак» (1989) «Поэзия русского барокко» (1991), «Литературная культура России. Раннее Новое время» (2006). Осуществила научное издание крупнейшего памятника русской поэзии XVII в. «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого (1996—2000) (совместно с А. Хипписли). Написала цикл работ о внутренних связях между культурной традицией Средневековья и барокко и литературой Нового времени. В качестве приглашенного профессора преподавала в университетах Германии и Италии.

ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ

Л. И. Сазонова



STUDIA PHILOLOGICA

ISBN 978-5-9551-0516-1



9 785955 105161 >

S T U D I A P H I L O L O G I C A



УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО РАН

Л. И. Сазонова

ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ

Наследие Средневековья и барокко
в русской литературе
Нового времени



РУКОПИСНЫЕ ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ РУСИ
МОСКВА 2012

УДК 316.7
ББК 83.3(2Рос=Рус)
С 12



Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 11-04-16195

Ответственный редактор — член-корреспондент РАН

А. Л. Топорков

Сазонова Л. И.

С 12 Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени / Учреждение Рос. акад. наук. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. — М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2012. — 472 с.: ил. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 978-5-9551-0516-1

В книге изучаются многообразные типы связей между культурным наследием Средневековья, барокко и русской литературой Нового времени. Рассмотрены семантические формы, в которых совершается сохранение и передача памяти культуры: цитата, символ, топика, эмблема, мифологема, мифологический сюжет и другие смысловые и художественные комплексы. Семантика культурных символов, идущих из Средневековья и получивших применение в новом историческом и культурном контексте, прослеживается на примерах произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, М. А. Булгакова, поэзии Серебряного века. Историко-литературные и историко-культурные сюжеты данного исследования являются результатом прочтения произведений литературы Нового времени глазами медиевиста.

Книга адресована не только представителям гуманитарных наук, но и всем интересующимся историей русской литературы и культуры.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использована картина
А. В. Лентулова — «Звон» (Колокольня Ивана Великого) 1915 г.*

ISBN 978-5-9551-0516-1

© Рукописные памятники Древней Руси, 2012
© Сазонова Л. И., 2012
© Учреждение Российской академии наук.
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Содержание

Введение.....	7
Глава I. «Слово о полку Игореве» в поэтической культуре XX века.....	19
Глава II. Из символики сада: от Средневековья до Серебряного века.....	67
Глава III. Эмблематические мотивы в русской классической литературе.....	127
Глава IV. Библиизм «Сердце царево в руце Божией»	187
Глава V. Освоение языка куртуазности и науки галантного поведения (Carte du Tendre).....	197
Глава VI. Русь — птица-тройка Гоголя: сакральные основания национальной мифологемы и ее отражения в литературе.....	249
Глава VII. Средневековая новелла о художнике и повесть Гоголя «Портрет»	293
Глава VIII. Демонологический миф в памяти литературы XX века (роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»).....	319
Глава IX. Риторика как проводник литературной традиции: Барокко — авангард	377
Глава X. Три сюжета	417

1. Мотив пути как символическая метафора	417
2. Панегирическая топика в «Молитве русского народа» В. А. Жуковского	431
3. От изображения к поэзии: иконографический сюжет «Семь Скорбей Богородицы»	439
Заключение	445
Список иллюстраций	450
Список сокращений	452
Указатель имен и произведений	453

Введение

Данное исследование входит в ту отрасль современной гуманитарной науки, которая, начиная с последней трети XX в., обратила пристальное внимание на проблемы памяти культуры и сделала их предметом междисциплинарных исследований. Разрабатываются философские, психологические, социологические теории памяти. В исследованиях философской школы «истории идей» *искусство памяти* рассматривается как особый феномен, оказывающий значительное воздействие на развитие культуры, прослеживается общий путь его истории в европейской цивилизации: «Греки открыли искусство памяти, которое подобно другим было передано Риму и вошло затем в европейскую традицию. Это искусство памяти использовало технику запечатления в памяти неких “образов” и “мест”»¹.

По словам Д. С. Лихачева, «память — основа культуры» и одна из основ «эстетического понимания культурных ценностей»². Еще в первом издании «Поэтики древнерусской литературы» ученый писал о том, что «в отличие от общего движения “гражданской” истории, процесс истории культуры есть не только процесс изменения, но и процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом, накопления культурных ценностей»³.

Вместе с тем память — не просто хранилище воспоминаний, она служит не только реставрации прошлого, это сложный и

¹ *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997. С. 6 (первое изд.: *Yates F.* The Art of Memory. London, 1966).

² *Лихачев Д. С.* Раздумья. М., 1991. С. 82.

³ *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 364.

порой самостоятельно действующий инструмент, обладающий мощными креативными возможностями. Превысивший художественный опыт припоминается и используется творцами, сообразно новому историческому контексту, для «новых художественных решений»⁴. Д. С. Лихачев размышляет: «Каждый культурный подъем был связан с обращением к прошлому. Сколько раз человечество, например, обращалось к античности? По крайней мере больших, эпохальных обращений было четыре: при Карле Великом, при Палеологах в Византии, в эпоху Ренессанса, в конце XVIII — начале XIX века вновь. А сколько было “малых” обращений культуры к античности — в те же средние века, долгое время считавшиеся “темными”. Каждое обращение к прошлому было “революционным”. То есть оно обогащало современность, и каждое обращение по своему понимало это прошлое, брало из прошлого нужное ей для движения вперед... Ведь каждое обращение к старому в новых условиях было всегда новым»⁵.

В культуре происходит аккумуляция знаний, относящихся к разным ее периодам, при этом «ничто не исчезает бесследно» — именно такими словами завершил свое исследование «Повести временных лет» И. П. Еремин: «Не подлежит сомнению, что рецидивы этого (то есть летописного. — Л. С.) стиля — в виде модификаций или рудиментов — можно проследить и в литературе нового времени, ибо в искусстве ничто не исчезает бесследно»⁶.

⁴ См.: *Софронова Л. А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 689.

⁵ *Лихачев Д. С.* Раздумья. С. 80—81.

⁶ *Еремин И. П.* «Повесть временных лет». Проблемы ее историко-литературного изучения. Л., 1946. С. 92.

Впоследствии эту идею развивали Б. М. Эйхенбаум (Черты летописного стиля в литературе XIX века // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 545—550), Д. С. Лихачев (см. главу «Судьбы древнерусского художественного времени в литературе новой» на примере творчества И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина в книге: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 312—350).

Культура располагает готовым запасом устойчивых форм, повторяющихся в новых трансформациях, — топикой. Следует особо подчеркнуть значение работ А. М. Панченко, предложившего понятие «национальной топики», эволюция которой протекает, по его определению, «в пределах “вечного града” культуры... старые ценности, выработанные многовековым народным опытом, только оттесняются на задний план, но не покидают “вечного града”»⁷. Ученый писал, что «взгляд на искусство как на “эволюционирующую топику” прямо-таки завещан нам фольклором и древнерусской письменностью»⁸. Размышляя о фольклоре и поэзии Блока, о «победах на грани поражений» (Куликово поле, Бородино), А. М. Панченко отмечает характерную для национальной топики особенность: в ней «нераздельно слиты аспект поэтический и аспект нравственный»⁹.

Locī communes, соединяющие «старину» и «новизну», наблюдаются, однако, не только в рамках национальной традиции, они действуют также поверх каких-либо границ — временных, пространственных, национальных. Знаменитый труд Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» (1-е изд. — 1948 г.), показал, сколь живучи в литературе на протяжении многих веков некоторые топосы, темы, идеи¹⁰.

Культура представляет, по мысли Ю. М. Лотмана, «коллективный интеллект и коллективную память, т. е. надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти»¹¹. Ученый обратил внимание

⁷ Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. М., 1984. С. 203.

⁸ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 236.

⁹ Там же. С. 246.

¹⁰ Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 10. Aufl. Bern; München, 1984 (первое изд.: 1948 г.).

¹¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 200.

на семантическую актуализацию историко-культурных фактов, идущих из далеких эпох, при их взаимодействии с новым контекстом: «Прошлые состояния культуры постоянно забрасывают в ее будущее свои обломки: тексты, фрагменты, отдельные имена и памятники. Каждый из этих элементов имеет свой объем “памяти”, каждый из контекстов, в который он включается, актуализирует некоторую степень его глубины»¹². Более того, каждая культура нуждается, по словам Ю. М. Лотмана, «в пласте текстов, выполняющих функцию архаики». Одним из наиболее устойчивых элементов, хранителей памяти культуры, являются, по мысли ученого, символы и мотивы, восходящие к архаическим мифам: они «переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой»; символ «не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее»; символ выступает «как посланец других культурных эпох (= других культур), как напоминание о древних (= вечных) основах культуры»¹³.

А. В. Михайлов указывал на постоянную «неизбежную повторяемость знаков, какие вообще встречались в процессе (развития культуры. — А. С.), — раз появившись, они, можно предполагать, раз и навсегда входят в мифосемантический фонд, знаки и мотивы которого едва ли по-настоящему забываются»¹⁴.

В исследовании «Предистория литературы у славян. Опыт реконструкции» (1998) В. Н. Топоров показал, что совпадения отдельных славянских литературных и фольклорных традиций друг с другом определяются во многом общим фондом сюжетов, героев, образов и стилистических приемов, сформировавшихся еще в праславянский период.

¹² Лотман Ю. М. Память культуры // Язык. Наука. Философия. Вильнюс, 1986. С. 203.

¹³ Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 192.

¹⁴ Михайлов А. В. Из истории характера // Человек и культура. Индивидуальность в истории характера. М., 1990. С. 45.

Изучению эволюции отдельных художественных форм на материале русского фольклора и словесности в аспекте исторической поэтики посвящена монография И. П. Смирнова «Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов» (1981)¹⁵. В книге Р. Лахманн «Память литературы» (1990) разрабатывается теоретическая проблематика интертекстуальности на примерах из русской литературы XIX—XX веков; речь идет о том, что художественный смысл литературного текста конституируется в горизонте памяти литературы, при изучении его в связи с другими текстами¹⁶.

Продолжая направление исследований А. Н. Веселовского, посвященных поэтике сюжета и мотива, появились работы о «вечных» сюжетах в русской литературе на протяжении нескольких веков от Средневековья до современности¹⁷. Для изучения памяти культуры представляют интерес также работы по мифопоэтике¹⁸, о литературных универсалиях и архетипах¹⁹.

Основной целью данного исследования является осмысление идеи, акцентированной М. М. Бахтиным в ряде его работ о том, что существует такой феномен, как память литературы и культуры, и что в культуре между отдаленными эпохами

¹⁵ См.: Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener slawistischer Almanach. Wien, 1981. Sonderband 4.

¹⁶ См.: Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Mein, 1990.

¹⁷ См.: «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие // Сб. науч. трудов / Отв. ред. Е. К. Ромодановская и В. И. Тюпа. Новосибирск, 1996; Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 2003. Вып. 1; 2006. Вып. 2; 2008. Вып. 3. Ч. 1; 2009. Вып. 3. Ч. 2.

¹⁸ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб., 2003; Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX—начала XX века. М., 2008.

¹⁹ Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. М., 2001.

происходят совпадения. Предлагаемое исследование направлено на изучение преемственных внутренних связей между культурной традицией Средневековья, барокко и русской литературой Нового времени. Средневековье и барокко не остались замкнуты границами собственных историко-культурных эпох. Свойственные им символы, сюжеты, мотивы, образы, пройдя через многие века, вошли составной частью в память культуры и продолжили свою жизнь в русской литературе Нового времени. Открывается возможность не только установить переключки между произведениями разных эпох и разных авторов, но и своеобразие функционирования названных словесных форм, знаков культуры.

Преемственные связи древнерусской литературы и русской литературы Нового времени рассматривались по преимуществу на уровне прямого контактного влияния текста на текст²⁰. Между тем теория влияний и прямой текстуальной зависимости одного произведения от другого не может быть применена ко всем проявлениям схождения между произведениями, принадлежащими к разным пластам культурного развития. Эта теория не способна объяснить всех случаев сложного взаимодействия и совмещения разных контекстов

²⁰ См., например: *Кусков В. В.* Осмысление поэтических образов древнерусской литературы в цикле стихотворений А. Блока «На поле Куликовом» // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1980. № 6. С. 12—17; *Николаева Е. В.* Древнерусские литературные традиции в становлении жанра народных рассказов Л. Н. Толстого // Литература Древней Руси. М., 1981. С. 127—139; *Державина О. А.* Древняя Русь в русской литературе XIX века. Сюжеты и образы древнерусской литературы в творчестве писателей XIX века. М., 1990; *Дергачева И.* Литературная история Синодика в XVII веке и использование его мотивов в русской классической литературе XIX века (Н. В. Гоголь и Н. С. Лесков) // *Дергачева И.* Становление повествовательных начал в древнерусской литературе XV—XVII веков (на материале Синодика). Мюнхен, 1990. С. 51—98; *Вигзелл Ф.* Блудные сыновья или блуждающие души: «Повесть о Горе-Злочастии» и «Очарованный странник» Лескова // ТОДРА. СПб., 1997. Т. 50. С. 754—762; *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000; *Маркова Е. И.* Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. М., 2000.

(древних, средневековых и новых), поскольку связи культурных эпох осуществляются не только на уровне прямого влияния текста на текст, но также, к примеру, на основе архетипического символа, мифологемы, мифа, топики, некоторых общих типологических принципов конструирования художественного мира, на библеизме и др. Так, миф устойчив, погружен в культуру и отражается во многих произведениях литературы и искусства, генетически не зависящих друг от друга. Для изучения проблемы памяти культуры, вынесенной в название монографии, значение имеет не только собственно древнерусская традиция, но и общеевропейское христианское наследие в целом, переданное Новому времени культурой Средневековья. Следует подчеркнуть также, что речь идет в книге не только об установлении прямого *влияния* текста на текст, но и о дающих о себе знать на многовековом пространстве культуры явлениях сверхличной памяти культуры при передаче смысловых комплексов без контактного влияния текста на текст.

Примеры подобного подхода, заключающегося в изучении «сходства без контакта», находим и в некоторых исследованиях последних лет. Так, анализируя повесть Н. В. Гоголя «Рим», Дж. Броджи Беркоф указывает на то, что «поиски барочного подтекста, благодаря плюрализму прочтения, который подразумевает барочная культура, могут помочь лучше понять не только особенности этого произведения, но и всего творчества Гоголя, вероятно, самого многогранного и загадочного писателя в русской, а возможно, и восточнославянской литературе»²¹. С. Г. Бочаров, анализируя феномен литературного «припоминания», предложил расширительное толкование этого феномена как проявления особого рода памяти, «работающей» в самом материале литературы во многих случаях более или менее независимо от прямых литературных влияний или от сознательных целей писателей.

²¹ *Броджи Беркоф Дж.* Барочными маршрутами повести Н. В. Гоголя «Рим» // Гоголь и Италия / Материалы Международной конференции «Николай Васильевич Гоголь: между Италией и Россией». М., 2004. С. 64.

Ученый полагает, что можно в подобных случаях говорить о «генетической памяти» литературы²².

В большом пространстве культуры наблюдается многообразие типов связей и переключек и своеобразное функционирование элементов памяти культуры. XX век выработал тип слова, возвращающегося к своим мифориторическим основаниям. При этом имеется «в виду “миф” не в школьном понимании и, скажем, в романтическом истолковании XIX в., и не как “миф” мифологии как знания и науки, но прежде всего миф как само греческое слово *mythos* в его историческом развитии — от гомеровского *mythos eipe* («говорить слово») (...) *Готовое* слово риторической культуры — и целая речь, целое высказывание, и сюжет, и жанр, как форма, в которую отливается мысль, и самое мелкое единство смысла (пусть например, имя собственное), если только это происходит из фонда традиции и заранее дано поэту или писателю, если только это заведомо для него готово»²³.

Такое «мифориторическое» слово соединяет литературу XX века с предшествующими пластами культурного развития. Для словесности риторического типа, простирающейся от века Аристотеля до рубежа XVIII—XIX веков, особую роль играет установка на *готовое слово* (термин А. Н. Веселовского), на образцы, устанавливающие произведение в русле литературной традиции. Риторические механизмы выступают как проводники традиции, значение их «невозможно переоценить (а оно, в свою очередь, все еще иногда недооценивается): благодаря традиции, передаче образца из рук в руки и от поколения в поколение, в этой литературе слагаются и длиннейшие стилистические линии, и каноны жанров, и постоянство образного строя и т. д.»²⁴. В передаче через многие века смысловых и художественных комплексов, их воспроизведении и сохранении принимают участие библейско-литургические тексты; они относятся к культуре *готового слова*, сохраняющей

²² См.: Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 539—550.

²³ Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 510—511.

²⁴ Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М., 2008. С. 45.

свое значение от раннего Средневековья до поэзии XX века (Вяч. Иванов, А. Белый, М. Цветаева и др.). Библия и богослужебные книги обладают статусом прецедентного текста, имеющего сверхличностный характер, и входят в культурный тезаурус всех носителей данной культуры.

Задача настоящего исследования — выявить типы связей, соединяющих разновременные пласты литературного развития, установить содержательные элементы и формы, в которых совершается сохранение, поддержание и передача смысловых и художественных комплексов.

Актуализация диахронической памяти словесных форм и знаков, идущих от средневековой литературы и барокко и нашедших применение в новом историческом и культурном контексте, наблюдается в текстах, отмеченных использованием цитат, символов, топосов, эмблем, литературных мифологем, мифологических сюжетов. Они выступают как устойчивые элементы — носители и хранители литературной памяти. По мере дальнейшей разработки данной темы и расширения круга анализируемых источников перечень элементов, участвующих в передаче культурной информации во времени, и повторяющихся семиотических знаков, как можно полагать, увеличится.

Филологические сюжеты данной книги возникли как результат прочтения на глубину традиции произведений новой русской литературы глазами медиевиста. Предлагаемый в монографии анализ призван продемонстрировать проявления культурной памяти на историко-литературном материале разных эпох, при этом учитываются как сознательные обращения авторов Нового времени к предшествующей традиции, так и неосознанные. Наиболее важные наблюдения, связанные с избранной темой, продемонстрированы на материале отдельных репрезентативных текстов и литературных явлений. Семантика культурных символов, идущих из Средневековья и барокко в Новое время, прослеживается в творчестве В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, М. А. Булгакова, в поэзии Серебряного века. Предпринятая в этой книге попытка проанализировать внутренние

художественные связи между такими эпохами, как Средневековье, барокко и Новое время на примере произведений из русской литературы разных эпох неизбежно остается фрагментарной в перспективе дальнейших исследований столь обширного предмета.

Разработка избранной проблематики служит более глубокому осмыслению значения литературного и культурного наследия прошлого. Созданные с использованием предшествующего художественного опыта культурные ценности Нового времени могут быть восприняты во всей своей полноте, если известно не только их происхождение, «процесс их созидания и исторического изменения», но и заложенная в них «культурная память»²⁵. Изучение памяти литературы, культуры способствует углубленному восприятию и постижению значительных художественных произведений, позволяя выявить в сменяемости исторических эпох целостное всеединство культуры.

И в заключение хотелось бы выполнить приятную обязанность поблагодарить своих коллег, оказавших разнообразную помощь в работе над книгой: В. В. Калугина, Е. К. Ромодановскую, С. И. Субботина, А. Ф. Строева, сотрудников Сектора русской литературы XVIII века Пушкинского Дома. Глубоко признательна итальянским славистам Серджо Бонацца, Донателле Феррари Браво и покойной Симонетте Синьорини, научный диалог с ними послужил импульсом для разработки некоторых сюжетов монографии. При работе над этой книгой продолжилось мое многолетнее сотрудничество с английским славистом Энтони Хипписли.

Самую искреннюю благодарность выражаю члену Британской Академии, филологу-слависту Вильяму Ф. Райану за содействие в работе с замечательным собранием эмблемати-

²⁵ Лихачев Д. С. Раздумья. С. 97.

ческих книг в библиотеке Института Варбурга Лондонского университета.

Замысел данной книги вряд ли был бы осуществлен без постоянной помощи М. А. Робинсона, моего мужа, первого читателя и критика.

Монография выполнена по плану Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН. На заключительном этапе работа над рукописью велась в рамках проекта РГНФ 2007 г., № 07-04-00274 а.

Глава I.

«Слово о полку Игореве»

в поэтической культуре XX века

В данном разделе мы попытаемся продемонстрировать как сознательные, так и неосознанные обращения поэтов XX в. к древнейшему памятнику русской литературы «Слову о полку Игореве» и проанализировать на примере его цитирования феномен культурной памяти. Как проявление коллективной культурной памяти «Слово» выступает в художественных контекстах в роли претекста, подтекста, метатекста.

Задача настоящей работы отнюдь не сводится к указанию возможно большего числа реминисценций из «Слова» в творчестве поэтов XX в. и литературно-критической оценке стихов, созданных под его вдохновляющим воздействием. Гораздо важнее понять, в чем проявилось созвучие средневекового произведения настроением XX в., какие семантические структуры «Слова» были востребованы и каким образом память культуры соединила воедино тексты, удаленные друг от друга во времени.

Возникает проблематика интертекстуальности. Понятие интертекста связано, как отмечают исследователи, «с феноменом возвращения», однако интертекстуальная цитация (возврат или повтор) всегда сопровождается инновациями, семантическими трансформациями, приращением смысла¹. Изучение древнерусского произведения в аспектах интертекстуальном и историко-функциональном призвано выявить те его идейные и художественные черты, которые получили особую актуальность в новом историко-культурном контексте.

¹ См.: *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.

Открытое на исходе XVIII в. «Слово о полку Игореве» стало, начиная с эпохи романтизма, «ключевым текстом национальной культуры»². Семантическая полнота, которой обладает это произведение, сделала его универсально-значимым для русской национальной поэзии. Оно органически вошло в культуру и духовную жизнь Нового времени. «Слово» не только остается живым и современным, некоторые идеи произведения приобретают все более широкое значение и глубокое звучание. Содержание подлинно высоких произведений искусства всегда шире тех конкретных целей, которые ставит перед собой автор. Сохраняясь в литературе веками, мотивы, темы и образы произведения получают новое осмысление сообразно тому историческому и культурному контексту, в котором они воспринимаются.

В культуре Нового времени «Слово» воспринято не только как величайший памятник Средневековья, но как нечто живое, феномен эмоциональный и вневременной. «Слово о полку Игореве» — то культурное наследие, в отношении к которому были единоклассны все писательские поколения, представители самых разных эстетических установок и художественных систем, а также идейно-политических воззрений. Как выдающееся явление поэтической культуры «Слово» оказало глубокое нравственное и эстетическое воздействие прежде всего на поэзию. Много раз в соперничество с безымянным автором «Слова» вступали поэты-переводчики в стремлении передать средствами современного языка емкое идейное содержание, богатую символическую образность и сложный ритмико-интонационный строй памятника. Сегодня известны десятки таких переводов³. Ими

² *Смирнов И. П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 4. Wien, 1981. S. 176.

³ О переводах и переложениях «Слова» см.: *Шамбинаго С.* Художественные переложения «Слова» // Слово о полку Игореве. М.; Л., 1934; *Еремин И. П.* «Слово о полку Игореве» в русской, украинской и белорусской поэзии // Уч. зап. ЛГУ. Серия филолог. наук. Л., 1948. Вып. 13; *Стеллецкий В.* «Слово о полку Игореве» в художественных переводах и переложениях // Слово о полку Игореве / Под ред. В. Ф. Ржиги, В. Д. Кузьминой, В. И. Стеллецкого. М., 1961;

отнодью не исчерпывается литературная судьба «Слова» в Новое время.

В еще большей степени, чем переводы, современность древней поэмы и ее органические связи с поэзией XX в. подтверждают многочисленные отклики, отзвуки, переключки со «Словом», далекие и близкие, явные и неявные, у всех известных поэтов, представителей самых разных художественных систем и поэтических школ: символистов и постсимволистов — акмеистов, футуристов, представителей неокрестьянской поэзии. В первой трети XX в. к «Слову» обращались Г. В. Адамович, А. А. Ахматова, К. Д. Бальмонт, А. Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, И. А. Бунин, М. А. Волошин, С. М. Городецкий, Н. С. Гумилев, С. А. Есенин, Вяч. И. Иванов, Н. А. Клюев, М. А. Кузмин, О. Э. Мандельштам, В. В. Маяковский, И. Северянин, Вл. С. Соловьев, Ф. К. Сологуб, В. В. Хлебников, М. И. Цветаева, впоследствии — Н. А. Заболоцкий, Д. Б. Кедрин, во второй половине XX в. — Б. Ш. Окуджава, А. А. Тарковский, О. Г. Чухонцев и другие поэты. В их творчество вошли многие темы, мотивы, образы, реалии, строки, выражения, интонации «Слова» как результат сознательной или бессознательной установки авторов на воспроизведение древнего текста. Особенно показательны для изучения воздействия этого произведения на творчество и мироощущение поэтов Нового времени, и прежде всего XX в., аллюзии и реминисценции, внешне немотивированные, возникающие в контексте стихотворения, казалось бы, неожиданно, без прямой установки автора на создание поэтических вариаций на темы «Слова». Такие отзвуки и отражения «Слова» свидетельствуют о том, сколь органично вошло древнее творение в современное поэтическое сознание⁴.

Чуковский К. Высокое искусство. М., 1968. С. 276—286; *Дмитриев Л. А.* Литературная судьба «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. Л., 1985. 3-е изд. (Биб-ка поэта. Большая серия).

⁴ В иных аспектах и в значительной степени на других литературных источниках реминисценции из «Слова» изучались в работах: *Паньшьева Ю. В.* «Слово о полку Игореве в русской и украинской поэзии XIX — начала XX века // Уч. зап. ЛГУ. Серия филолог. наук. Л., 1939. Вып. 4; *Смирнов И. П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 176—210 [То же: *Смирнов И. П.*

Традицию восприятия «Слова о полку Игореве» и его образов в русской литературе XIX в., освященную именами А. Н. Радищева, В. А. Жуковского, Н. М. Карамзина, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, А. Н. Островского, А. К. Толстого, А. Н. Майкова, завершила юбилейная кантата И. Анненского «Рождение и смерть поэта» (1899), написанная к 100-летию со дня рождения Пушкина. Анненский соединил символической связью имена древнего княжеско-дружинного поэта Бояна, предшественника и вдохновителя автора «Слова о полку Игореве», и Пушкина. Боян выступает не в своем традиционном облике певца ратных подвигов и бранной славы, но как родоначальник русской поэзии, поэтому именно ему дано право первому возвестить о рождении Пушкина.

Для поэтической жизни «Слова» в XX в. чрезвычайно характерна следующая закономерность: интерес к произведению особенно обострялся в переломные и исторически ответственные моменты. Тогда сознание, народная память, культура тотчас же обращается к «Слову». В начале века К. Бальмонта и М. Волошина привлекает космичность пейзажей, огромная мощь природной стихии «Слова» и особенно описание грозы. Что это было — отражение пережитых тогда страной общественных потрясений или смутное предчувствие новых? В 1906 г. К. Бальмонт написал цикл стихов «Злые чары. Книга заклятий» и в эпиграфе к нему соединил строки, выбранные из разных мест «Слова», чтобы создать тревожно-грозовую атмосферу цикла: «Долго ночь меркнет; заря свет запала; мгла поля покрыла. Кровавые зори свет поведают, черные тучи с моря идут; хотят прикрыти четыре солнца; а в них трепещут синие молнии»⁵.

Цитирование как историко-литературная проблема: Принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами XIX — начала XX века: (На материале «Слова о полку Игореве») // Блоковский сборник. Тарту, 1981. Вып. 4 (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та; Вып. 535)]; *Романичева Е. С.* «Слово о полку Игореве» в ранней лирике И. А. Бунина // *Литература Древней Руси: Сб. науч. тр.* / Под ред. Н. И. Прокофьева. М., 1983. Вып. 4.

⁵ *Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост. В. Бальмонт. М., 1980. С. 230.

В сонете М. Волошина «Гроза» (1907) из цикла «Киммерийские сумерки» (Киммерия — старое название Крыма) соотнесенность со «Словом о полку Игореве», определяющая образный строй и стилистическую тональность всего стихотворения, подчеркнута введением в качестве эпиграфа цитаты из древней поэмы: «Див кличет по древию, велит послушати Волзе, Поморью, Посулюю, Сурожу...». Природа в стихах, как и в «Слове», одушевлена, вся в движении; символическое описание грозы образовано сцеплением образов мятежной природы, с которыми в «Слове» связано настроение тревоги, предчувствие беды и грозных событий: гудит земля, кличет в глухой степи таинственный Див (языческое мифологическое существо, по-видимому, восточного происхождения), беспокоятся птицы, меркнет свет. Для создания сугубо описательного эпизода, передающего атмосферу древности, мрака, чего-то темного, туманного, вызывающего настроение эмоционального напряжения, Волошин использует прямые цитаты из «Слова», причем даже в древнерусской форме, что подчеркивает актуальность для него лексической стороны памятника:

*И тутнет, гулкая. Див кличет пред бедой
Ардавде, Корсуню, Поморью, Посурожью, —
Земле незнаемой разносит весть Стрибожью:
Птиц стоном убуди и вста звериный вой.*

В «Слове»: «земля тутнетъ»; «ночь стонуци ему грозою птичь убуди» (стонали грозы, птиц пробудили); «свить звѣринь вѣста, збися дивъ — кличеть врѣху древа, велить послушати — земли незнаемѣ, Вльзѣ, и Поморию, и Посулюю, и Сурожу, и Корсуню»⁶. «Стрибожьими внуками» в «Слове о полку Игореве» именуется ветры, только здесь имеется единственное указание на их функцию, у Волошина же — свободное использование мифологии. Со строками из «Слова» «заря

⁶ Здесь и далее цитаты из «Слово о полку Игореве» приводятся по изд.: Слово о полку Игореве / Вступ. статья и подготовка древнерусского текста Д. Лихачева / Сост., статья и коммент. Л. Дмитриева. М., 1983.

свѣтъ запала» (зажглась заря), «трепещуть синии мльнии» перекликаются стихи:

*Запал багровый день. Над тусклою водой
Зарницы синие трепещут беглой дрожью*⁷.

Аллегория Девы Обиды («Обида вещая раскинула крыло / Над гневным Суροжем и пенистым Азовом»), воплощающей в «Слове», подобно мифологическим скандинавским валькириям, представление об ужасах войн, приобретают особое значение в поэзии XX в., которой суждено было отразить трагические моменты отечественной истории.

Начиная с А. А. Блока, «Слово о полку Игореве» включается в поэтические контексты, связанные с раздумьями поэтов об исторических судьбах России. Интерес поэта к «Слову» проявился еще в студенческие годы, когда он учился в Петербургском университете. Русскую древность здесь преподавали известные ученые-медиевисты А. И. Соболевский и И. А. Шляпкин. Под руководством последнего А. Блок писал свои первые научные работы. «Слово» занимало, по-видимому, определенное место в дискуссиях студентов, поскольку, когда им предложили самим составить темы для письменного государственного экзамена по профилирующему предмету — истории русской литературы, — они назвали среди прочих и тему «“Слово о полку Игореве” как памятник русской поэзии XII века»⁸. К студенческим годам относится первое обращение поэта к «Слову»: в стихотворении «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...» (1907) риторический вопрос «Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями?» приобретает смысл

⁷ Волошин М. Собр. соч. / Под общей ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. М., 2003. Т. 1. С. 92—93 (Здесь и далее в цитатах курсив мой, за исключением специально оговоренных случаев. — Л. С.) Ср.: «По существу дела при чтении сонета Волошина даже не возникает вопроса о том, какую реальность описывает поэт — текущую или давно прошедшую. Это именно любая реальность» (Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 184).

⁸ Кумпан К. А. Александр Блок — выпускник университета // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1983. Т. 42. № 2. С. 164—169.

исповедальный, личностный и, связываясь с раздумьями о жизненном пути, соединяется, как и в «Слове», с оппозицией жизнь — смерть:

Она зовет. Она манит.
В снегах земля и твердь.
Что мне поет? Что мне звенит?
Иная жизнь? Глухая смерть?⁹

Между двух революций, в канун столкновения двух исторических эпох, Блок много думает о России. Тема России, писал он, «не только *больше меня*, она больше всех нас; и она всеобщая наша тема»¹⁰. Тогда же поэт остро ощутил и переходность эпохи, которая, писал он, «лишает нас всех очарований, и на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево событий, которых мы все страстно ждем, которых боимся, на которые надеемся»¹¹. Эти пророческие строки появились в 1908 г., и тогда же был создан лирический цикл «На поле Куликовом». Напряженно вглядываясь в будущее страны и пытаясь предугадать его черты, Блок обратился к истории. Наблюдая во второй строфе этого цикла «общие для “старины” и “новизны” *loci communes*», А. М. Панченко отметил, что «в них нераздельно слиты аспект поэтический и аспект нравственный. Возможно, следует говорить не просто о топике искусства, а о национальной аксиоматике»¹².

⁹ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 93, см. также комментарий (С. 710). Впервые данная реминисценция отмечена: *Stelleckij V. I. A. Blok und das «Lied von der Heerfahrt Igers» // Zeitschrift für Slawistik. 1971. Bd. 16. H. 4. S. 566. См. также: Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 183.*

¹⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 8. С. 265 (из письма К. С. Станиславскому, 9 декабря 1908 г.; курсив Блока. — А. С.).

¹¹ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 8. С. 22 (статья «О театре»).

¹² Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 246.

Воссоздавая в символических образах Куликовское сражение, Блок опирался на древнерусские памятники — на «Слово о полку Игореве» и тесно связанные с ним произведения куликовского цикла конца XIV — начала XV вв. — «Задонщину», «Сказание о Мамаевом побоище». Далекие отсветы «Слова» падают на первое стихотворение цикла. Природа у Блока, как и в «Слове», антропоморфна, она предупреждает о предстоящих испытаниях. Стихотворение пронизывают грозные предзнаменования «Слова» — образы ночи, мглы, кровавых зорь, черных туч, претворенные в новые поэтические символы:

И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь ⟨...⟩
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!¹³

Степной ковыль, по которому развеялась радость Ярославны, вспоминается, когда читаешь стихи: «Летит, летит степная кобылица / И мнет ковыль», «Опять с вековой тоскою пригнулись к земле ковыли...»¹⁴ (ср. также: «уныша цветы жалобою, древо с тугою к земли приклонилось»). Образ «темного и зловещего Дона», тревожные крики лебедей и многие реалии степной ночи («Над вражьем станом, как бывло, / И плеск, и трубы лебедей») проникают в блоковский цикл из «Слова»: «Въстала Обида ⟨...⟩ всплескала лебедиными крылы на синѣм морѣ у Дону». С образностью «Слова» — «уже бо бѣды его пасеть птиць по дубию», «орли клеткомъ на кости звѣри зовуть» — соотносятся стихи:

И, чертя круги, ночные птицы
Реяли вдали ⟨...⟩
Орлий клетот над татарским станом
Угрожал бедой!¹⁵

¹³ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 170, 920.

¹⁴ Там же. С. 170, 172.

¹⁵ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 171.

Блоковская строка «Я слушаю рокоты сечи / И трубные крики татар» примечательна, в частности, выражением «рокоты сечи»; слово «рокоты» связано с поэтической традицией XIX в., воспринявшей его из «Слова о полку Игореве»: «славу рокотаху»¹⁶.

Реминисценции из «Слова» присутствуют в стихотворении Блока «Новая Америка» (1913), вдохновленном увлекавшей тогда поэта идеей индустриального развития России. Позднее в предисловии к поэме «Возмездие» (1919) Блок раскрыл содержание и значение образа, давшего название стихотворению. «Уголь превращается в алмаз», Россия — в Новую Америку; в новую, а не в старую Америку»¹⁷, — настоятельно подчеркивал он. В его понимании Новая Америка — это поэтический образ будущей России, «роковой родной страны», которой суждено пройти через «великое возрождение» на основе мощного развития национальной промышленности. Как и в цикле «На поле Куликовом», в «Новой Америке» проявилось своеобразие блоковского восприятия времен, позволившее сопоставить события из разных исторических эпох:

Подробно о творческом освоении Блоком поэтики древнерусских произведений, и, в частности, «Слова о полку Игореве», см.: *Левинтон Г. А., Смирнов И. П.* «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // ТОДРА. Л., 1979. Т. 34. С. 72—95; *Кусков В. В.* Осмысление поэтических образов древнерусской литературы в цикле стихотворений «На поле Куликовом» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1980. № 6. С. 12—17; *Усок И. Е.* Куликовская битва в творчестве Александра Блока // Куликовская битва в литературе и искусстве. М., 1980. С. 258—277.

¹⁶ Как отмечают исследователи, имеющий древнее происхождение глагол «рокотать», зафиксированный в различных говорах и устных произведениях, не встречается, однако, начиная со времени создания «Слова о полку Игореве» и до начала 1820-х гг., «ни в памятниках древней письменности, ни в языке художественной литературы». Слова «рокотать», «рокот» в поэтических значениях появились вскоре после открытия «Слова» в произведениях, использующих его мотивы, см.: *Евгеньева А. П.* Несколько замечаний к истории и употреблению в русском литературном языке слов «рокотать» и «трепатать» // ТОДРА. Л., 1969. Т. 24. С. 28—29.

¹⁷ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 3. С. 298.

Иль опять это — стан половецкий
 И татарская буйная крепь?
 Не пожаром ли фески турецкой
 Забуянила дикая степь?

Нет, не видно там княжьего стяга,
 Не шеломами черпают Дон,
 И прекрасная внучка варяга
 Не клянет половецкий полон...

Нет, не вьются там по ветру чубы,
 Не пестреют в степях бунчуки...
 Там чернеют фабричные трубы,
 Там заводские стонут гудки¹⁸.

Противопоставление настоящей, обновляющейся России ее прошлому основано на художественном контрасте, в создании которого участвуют реминисценции из древнего памятника. Знаменитая воинская метафора из «Слова о полку Игореве» «испити шеломом Дону» включена Блоком в отрицательный параллелизм («Не шеломами черпают Дон...»). Символическую картину противостояния двух эпох — древности и современности — дополняют и такие реалии стихотворения, восходящие к описанию в «Слове о полку...» похода Игоря в степь и к плачу Ярославны, как: «стан половецкий», «дикая степь», «княжий стяг», «половецкий полон», «бунчук», «внучка варяга». Образный строй стихотворения Блока становится средством «для проведения такой негативной аналогии между минувшим и настоящим, которая подчеркивала оригинальность, самоценность сегодняшнего дня»¹⁹.

Строфы «Новой Америки» с фигурой отрицательного параллелизма должны свидетельствовать о том, что прошлое стало лишь уделом истории, оно четко отграничено от текущей современности. Такой взгляд в известной мере контрастировал с идейными представлениями тех предшественников поэта, которые переносили минувшую эпоху в культурный контекст

¹⁸ Блок А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 182, 952—953.

¹⁹ Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 187.

настоящего. Есть такое прошлое, которое всегда современно. В блоковских строках с упоминанием «прекрасной внучки варяга» слышится полемика, например, со стихотворением К. К. Случевского («Ты не гонись за рифмой своенравной...», 1898—1902), утверждавшего:

А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене...²⁰

В «Скифах» (1918) Блока тревожное ощущение времени, предчувствие великих событий и роковых мгновений истории переводится в аллегорический образ крылатой Девы Обиды из «Слова» («Въстала обида въ силахъ Дажь-Божа внука, вступила дѣвою на землю Трояню, въсплескала лебедиными крылы на синѣмъ море у Дону»):

Вот — срок настал. Крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит,
И день придет — не будет и следа
От ваших Пестумов, быть может!²¹

Примечателен один из вариантов текста, где с прописной буквы написаны слова «Беда» и «Обида», что превращает метафоры в действующие мифологические одушевленные существа:

Вот — срок настал. Крылами бьет Беда,
И каждый день Обиды множит²².

«Слово о полку Игореве» вошло в творчество поэта вместе с расширением его исторического кругозора, но при этом «историческая тема никогда не превращается у Блока ни в мертвую ретроспекцию, ни в плоскую декорацию, ни в предмет

²⁰ Цит. по: Слово о полку Игореве (Биб-ка поэта. Большая серия). С. 375.

²¹ Блок А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1999. Т. 5. С. 77.

²² Там же. С. 273.

эстетической стилизации»²³. Использование поэтических приемов и реалий древнего памятника сочетается у Блока с творчески свободным к нему отношением. «Отрицание вечного кругооборота времени сопровождалось в творчестве второго поколения (символистов. — Л. С.) сомнениями в том, что чужой художественный опыт пригоден для применения к сегодняшнему дню (...) Представления о невоспроизводимости чужого слова в новой исторической обстановке вели к тому, что связи между авторским текстом и источником обеспечивались с помощью намека. Оригинал свертывался тогда до нескольких опорных (как правило, легко распознаваемых) извлечений, с которыми читатель должен был ассоциировать “ключевой” текст во всем его семантическом охвате»²⁴.

В контекст текущего времени переносит реалии «Слова» Н. С. Гумилев. В его стихотворении «Мужик», в котором Цветаева увидела образ Григория Распутина («вот в двух словах, четырех строках, все о Распутине, царице, всей той туче...»)²⁵, появляется языческий бог — Стрибог как знак самых темных и зловещих сил. Образ Распутина имеет у Гумилева расширительное толкование: это угаданный поэтической интуицией образ «грядущего хама», грозящего всему гибелью:

В диком краю и убогом
Много таких мужиков.
Слышен по вашим дорогам
Радостный гул их шагов.

Стрибог — древнерусское божество, управляющее ветрами («Съ ветри, Стрибожи внуци»), переосмысленное Гумилевым, — понадобился поэту, чтобы передать атмосферу, в кото-

²³ Орлов Вл. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976. С. 360.

²⁴ Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. С. 187.

²⁵ Цит. по: Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот текста и примеч. М. Д. Эльзона. Л., 1988. С. 579 (Биб-ка поэта. Большая серия).

рой вырос «мужик», и то языческое начало, которое несет он в себе, несмотря на внешние, противоестественные в данной ситуации, атрибуты принадлежности христианству: «И на груди молодецкой / Крест просиял золотой». Присутствие Стрибога в стихотворении подсказывает, что и другая реалья — ковыль — также восходит к «Слову»:

В чащах, в болотах огромных,
У оловянной реки,
В срубах мохнатых и темных
Странные есть мужики.

Выйдет такой в бездорожье,
Где разбежался *ковыль*,
Слушает крики *Стрибожьи*,
Чуя старинную быль²⁶.

Н. А. Клюев, для творчества которого важна народно-песенная основа текста, обращался к «Слову» как к источнику фольклорной поэтики. Отзвук «Слова» — не только в названии стихотворения «Обидин плач» (1908, 1919), но и в картине «поля грозного, убойного», явно навеянной описанием битвы на реке Немиге:

Из конца в конец я видела
Поле грозное, убойное,
Костяками унавожено.
Как на полюшке кровавоём
Головами мосты мощены...²⁷

Ср. в «Слове»: «На Немизѣ снопы стелють головами... кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни — посѣяни костьми русскихъ сыновѣ». Героическая тема вошла в стихотворение «Сказ грядущий» (1917) вместе с образами русских «батырей» (богатырей), среди которых и Всеволод Буй-Тур (родной брат

²⁶ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 259—260.

²⁷ Клюев Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. В. Г. Базанова, сост., подгот. текста и примеч. Л. К. Швецово́й. Л., 1982. С. 113.

Игоря)²⁸. Особенно дорог Клюеву образ Бояна, самого древнего у восточных славян эпического певца, как воплощение народного творческого начала: «Пустите Бояна — Рублевскую Русь» («Песнь Солнценосца», 1917)²⁹. «Велесов первенец» — так Клюев называет А. В. Кольцова (стихотворение «Где рай финифтяный и Сирин...», 1916 или начало 1917)³⁰, великого народного певца. Эта метафора, связанная с представлением о божественном происхождении поэтического дара, явно навеяна «Словом», где Боян — «Велесов внук»³¹. Стихотворение «Застольный сказ» (1917), посвященное теме творчества, поэт заключает строкой: «Где вы, вещи Бояновы сыны?», имея в виду тех, кто призван выразить самобытность русской культуры, отыскать «ключ от песни всеславянской и родной»³². Говоря о своем поэтическом мироощущении, Клюев противопоставил его скорбному плачу Ярославны, для чего использовал излюбленную народной поэзией и характерную для «Слова» фигуру отрицательного сравнения:

Не Ярослава рано *кычет*
 На *забороле городском*, —
 То богоносный дух поэта
 Над бурной родиной парит.
 («Я — посвященный от народа...», 1918)³³

Клюев близко к тексту «Слова» передал начало плача Ярославны, сохранив древнерусский глагол «кычет». В другом стихотворении употребил слово «загозынька», созвучное «зегзице» из «Слова» и означающее также кукушку:

Не кукуй, загозынька,
 Про судьбу мою!..

²⁸ *Клюев Н.* Стихотворения и поэмы. С. 342.

²⁹ Там же. С. 347.

³⁰ Там же. С. 329.

³¹ Велес — скотий бог в языческом пантеоне князя Владимира; связь поэзии с Велесом отмечена только в «Слове о полку Игореве».

³² *Клюев Н.* Стихотворения и поэмы. С. 340.

³³ Там же. С. 359—360.

(«Я надену черную рубаху...», 1908)³⁴

Определяя в статье «Ключи Марии» (1918) влечение Клюева к орнаментальности стиля, С. А. Есенин воспользовался одним из самых изысканных поэтических образов «Слова», изображающих гибель князя Изяслава Васильковича от литовских мечей: «изрони жемчужну душу изъ храбра тѣла чресь злато ожерелие». Перенятый из «Слова» образ Есенин соединяет с представлением о творческой судьбе Клюева: «...художник пошел не по тому лугу. Он погнался за яркостью красок и “изрони женьчужну душу из храбра тела чрез злато ожерелие”...»³⁵. Образность «Слова» Есенин включил в рассуждения о поэтическом творчестве. Говоря в «Ключах Марии» о «законах заставочной образности», он вспоминает зачин «Слова» и Бояна, которого сопоставляет с Гомером: «Вглядитесь в слова Гомера, ведь он до ясности подчеркивает в себе приобретенное мастерство от пернатых царевичей звуков (...) Наш Боян рассказывает так же, как и Гомер, целую эпопею о своем отношении к творческому слову (...) Сам он может взлететь соколом под облаки, в море сплеснуть шукою, в поле проскакать оленем, но мир для него есть вечное, неколебимое древо, на ветвях которого растут плоды дум и образов»³⁶. Рассуждая в статье «Быт и искусство» о мифологическом образе, поэт упоминает встречающегося в «Слове о полку Игореве» славянского языческого бога солнца — Дажьбога, обыгрывая внутреннюю форму его имени: «Мифический образ заключается и в уподоблении стихийных явлений человеческим бликам. Отсюда Дажьбог, дающий дождь»³⁷.

Текст неоконченного стихотворения самого Есенина «Не пора ль перед новым Посемьем...» (19 строк; ноябрь 1917 г.) весь пронизан реминисценциями из «Слова о полку Игореве»:

³⁴ *Клюев Н.* Стихотворения и поэмы. С. 104.

³⁵ *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 207.

³⁶ Там же. С. 198.

³⁷ Там же. С. 217.

Не пора ль перед новым Посемьем
 Отплеснуться вам, слова, от *Каялы*.
 Подымайтесь малиновым граем,
 Сполыхните сухояловый омеж,
 Скряньте настно белесые обжи,
 Оборотуйте коделом *Карну*.
Что шумит, что звенит за курганом,
 Что от нудыша мутит осоку?
 Распевает в лесу *лунь-птица*,
 Причитает над *тихим Доном*.
 Не зря оседлала вечер
Аксамитником алым, расшитым,
 Не туман во степи белеет <...>³⁸

Приведенные строки Есенина — один из первых стихотворных откликов на события Октября, в котором тема мятежа разрабатывается с привлечением образности «Слова». «Для Есенина старая Россия гибла в революции, чтобы возродиться в России вселенской, призванной обновить и спасти мир»³⁹, в стихотворении «революция становится фактом национального предания, мифологизируется»⁴⁰, что имеет непосредственное отношение к общей архаизирующей установке текста. Стихотворение «Не пора ль перед новым Посемьем» относится к периоду увлечения поэта диалектизмами, с которыми контаминируются элементы «Слова» — здесь и принадлежащие предметному миру восточнославянского эпоса вещественные, топографические, мифологические реалии («аксамитник», *Каяла*, *тихий Дон*, фантастическая «*лунь-птица*»⁴¹, напоминающая *Дива*), и свойственные тексту «Слова» ораторские приемы построения: риторический зачин стихотворения, строка

³⁸ *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 4. С. 273.

³⁹ *Панченко А. М., Смирнов И. П.* К интерпретации стихотворного текста Есенина «Не пора ль перед новым Посемьем...» // Русская литература. 1971. № 4. С. 144.

⁴⁰ Там же. С. 146.

⁴¹ *Лунь* — реально существующая хищная птица, все ее разновидности (*лунь болотный*, *лунь луговой*, *лунь полевой*, *лунь степной*, *лунь пегий*) относятся к семейству *ястребиных*; птица эта обитает преимущественно на полях, лугах, вдоль рек, в районах лесостепи и степи, но ни к лесу, ни к пению отношения она не имеет.

«Что шумит, что звенит за курганом», почти дословно воспроизводящая цитату из «Слова», а также ряд других элементов. Сочетая элементы «Слова» с диалектизмами, С. А. Есенин действовал в согласии с центральной идеей скифства, «которая заключалась в том, что крестьянство, отождествляемое со всей нацией, объявлялось хранителем некоей “древней Тайны”, утраченной в новое время». Чтобы раскрыть ее, «поэт должен обратиться к старинным памятникам, а также к диалектному слову, которое объявлялось рудиментом древности»⁴².

Для отношения Есенина к «Слову» показательна также его статья «Ярославны плачут» (1915), написанная во время первой мировой войны и посвященная творчеству женщин-поэтов военной поры. О стихах одной из них он пишет: «Она поет об оставшихся, плачет об ушедшем на войну и в этих слезах прекрасна, как “Ярославна”», она «плачет без слез, плачет сердцем, а сердце плачет кровью»⁴³. Поэт смело ставит Ярославну рядом с национальной героиней Франции: «Нам одинаково нужны Жанны д’Арк и Ярославны. Как те прекрасны со своим знаменем, так и эти со своими слезами»⁴⁴.

Стихотворение Н. Гумилева «Сестре милосердия», написанное в том же 1915 г., начинается эпитафией, в качестве которого использованы строки из плача Ярославны. Такое сближение привносит в образ Ярославны новый — героико-патриотический смысл. Характерно, что когда о Ярославне пишут поэты в мирное время, восприятие этого образа иное. Так, например, в известном стихотворении В. Брюсова «Певцу Слова» (1912) оно сугубо книжное:

Иль певец безвестный мудрый, тот, кто Слово спел,
Все мечты веков грядущих тайно подсмотрел?
Или русских женщин лики все в тебе слиты?
Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!⁴⁵

⁴² Панченко А. М., Смирнов И. П. К интерпретации стихотворного текста Есенина «Не пора ль перед новым Посемьем...». С. 145.

⁴³ Есенин С. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 176.

⁴⁴ Там же. С. 179.

⁴⁵ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2: Стихотворения. 1909—1917. М., 1973. С. 186.

Пытаясь понять возникший в далеких веках образ, Брюсов обратился к литературной традиции женских образов, созданных русскими классиками.

В творчество В. В. Хлебникова «Слово о полку Игореве» вошло как одна из многих литературных традиций, путем своеобразного синтеза которых поэт создал собственную систему поэтики, отличающуюся необычайной емкостью. Примечательна характеристика, данная ему Вячеславом Ивановым: «Он подобен автору “Слова о полку Игореве”, чудом дожившему до нашего времени»⁴⁶. Хлебникова, как известно, всегда тянуло к родной и чужой старине, к славянским древностям и мифологии, русской народной поэзии. В них он видел один из источников для создания нового поэтического языка, о чем писал в автобиографической заметке «Свояси»: «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое — свободно плавить славянские слова, вот мое новое отношение к слову»⁴⁷. С церковнославянским и древнерусским языком знаменательно соотнесены названия стихотворений Хлебникова «Дорози» (вторая палатализация), «Бех» (имперфект от глагола «быти»), форма звательного падежа: «Святче божий!», императив «рцы»:

И потемнели пустые дворцы.
Нет, это вырвалось «рцы»,
Как дыханье умерших...⁴⁸

У раннего Хлебникова «тяготение к общеславянским и древнерусским истокам» сопровождалось также обращением к мифологическому времени⁴⁹, знаковыми приметами которого стали реалии языческого пантеона: упоминаются «с косою двойною бог скота» («Хаджи-Тархан»), «Веле! Веле!» (Велес)

⁴⁶ Хлебников В. Собр. произведений / Под общей ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1928. Т. 1. С. 33, примеч. 1.

⁴⁷ Хлебников В. Собр. произведений. 1930. Т. 2. С. 9.

⁴⁸ Хлебников В. Творения / Общая ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова. М., 1986. С. 477.

⁴⁹ Иванов Вяч.Вс. Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова // Славяноведение. 1986. № 3. С. 63.

(«Война в мышеловке»), мифическое существо «Див стокий» («Синие оковы»)⁵⁰. При этом Хлебников «не ограничивался введением имен некогда существовавших славянских божеств. Он сам образует новые мифологические имена»⁵¹. Изобретенный им Жарбог — результат творческого экспериментирования с названиями древнерусских языческих божеств Дажьбог и Стрибог (последний известен только по «Слову»).

У Хлебникова-футуриста «никогда не было желания “сбросить с парохода современности” культуру прошлого. Он не отказывался от опыта тысячелетий, от наследства языка, мудрости сказаний и легенд, от образного мышления разных народов, приближенного к природным стихиям»⁵². В творческом мире Хлебникова «Слово о полку Игореве» выполняет роль значимой художественной доминанты, оно так органично внедрилось в его поэзию, что иногда образы и цитаты этой древней поэмы почти не вычленимы, хотя присутствие «Слова» явно ощущается. Объясняется это тем, что представители некоторых течений футуристического движения «изымали цитируемую речь из ее смысловой и исторической среды, стирали ее реминисцентный оттенок, превращая прежний художественный опыт в составную часть современного или даже завтрашнего, и присваивали себе результаты этого опыта (по формуле Хлебникова: “Что было — в нашем тонет”). Этот процесс выражался обычно в том, что футуристические произведения вызывающе контаминировали в себе несочетаемые, приуроченные к различным историческим интервалам лексические средства, поэтические формулы и реалии»⁵³.

В начале 1910-х годов Хлебников написал несколько поэм, посвященных славянской языческой древности. Одна из самых ранних — «Внучка Малуши» (1908—1910; Малуша —

⁵⁰ Хлебников В. Творения. С. 248, 462, 368.

⁵¹ Иванов Вяч. Вс. Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова. С. 64.

⁵² Урбан А. Философская утопия: (Поэтический мир В. Хлебникова) // Вопросы литературы. 1979. № 3. С. 168.

⁵³ Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 189.

мать князя Владимира, была не свободной, но занимала очень высокое положение при дворе; имя славянское) хранит следы обращения к «Слову о полку Игореве». В поэме, как это характерно для поэтического метода Хлебникова, объединились разные исторические эпохи: языческий мир, Русь времени Владимира и столичный Петербург начала XX в. Говоря об эпическом прошлом, поэт применяет краски и образы «Слова», они присутствуют в описании похода киевской дружины. Связь с отправным текстом обеспечивается за счет удержания лексических элементов «кычет», «червленые (красные) щиты», «ковыль» и других реалий предметного мира:

Красные волны
 В волнах *ковыля* —
 То русскими полны
 Холмы и поля.
 Среди зеленой нищеты,
 Взлетая к небу, лебедь *кычет*,
 И бьют *червленые щиты*
 И сердце жадно просит стычек.
 Позвал их князь
 Итти на врага
 И в сушь, и в грязь
 Шагай, нога!⁵⁴

В творчестве Хлебникова древнерусский эпос предстает преображенным⁵⁵. Микроцитаты из «Слова» становятся поэтическим языком автора:

*Я, вскормленный лучшими зорями России,
 Я, повитой лучшими свистами птиц*⁵⁶.

В определениях *вскормленный*, *повитой* из поэмы «Война в мышеловке» (1915—1922) узнаются поэтические формулы, примененные автором «Слова» для характеристики отважных

⁵⁴ Хлебников В. Собр. произведений. Т. 2. С. 65.

⁵⁵ См. также: *Varan H.* «Chlebnikov's Poem "Bech"» // Russian Literature. 1974. № 6. P. 12.

⁵⁶ Хлебников В. Творения. С. 456.

воинов: «А мои ти куряни свѣдоми кѣмети: подѣ трубами *повити*... конецъ копия *въскрѣмлени*». У Хлебникова в пределах одной строки притягиваются и, если воспользоваться его же выражением, «сплавляются» разные контексты «Слова». Упоминание о «свисте птиц», являющееся составной частью образа «Я, *повитой* лучшими *свистами* птиц», имеет своим прототипом описание в «Слове» тревожного состояния природы: «свисть звѣринъ вѣста».

Поэтический язык древнего памятника Хлебников использует для расширения образного пространства своих сочинений. К «Слову» восходят многие из его поэтических ассоциаций. В поэме «Зверинец» (1909 г., 1911 г., написано в Московском зоопарке), в каждой строке которой дается метафорическое описание одного из обитателей зоопарка, есть великолепный образ экзотической птицы — австралийского лирохвоста: «Где у австралийских птиц хочется взять хвост и, *ударя по струнам, воспеть подвиги русских*»⁵⁷. Не посвящая читателя в вопрос о том, к какому виду принадлежит названная птица, Хлебников охарактеризовал ее метонимически, через описание хвоста, напоминающего своей формой лиру. Поэт вообразил лирохвоста струнным музыкальным инструментом. Лира, арфа — традиционные символы поэтического искусства. От них ассоциации протягиваются в глубь веков — к гусям. Боян «воскладал» на их «живые струны» персты, и «они же сами князем славу рокотаху». В пределах приведенных фрагментов лексическая общность проявляется лишь в одном слове — «струны», однако оно становится ключевым, эти «струны» в обоих текстах — «живые», поющие славу и подвиги русских. Наблюдается тождество образных структур при минимальных лексических совпадениях. И тем не менее «Слово» узнается, оно присутствует на уровне предтекста и подтекста.

Не отзвуком ли образа из «Слова» «крычать тѣлѣги полунощы, рци, лебеди ропущени» являются строки из поэмы «Хаджи-Тархан»:

⁵⁷ Хлебников В. Творения. С. 185.

Ты видишь степь: скрипит телега.
Песня лебедя слышна⁵⁸.

Или, быть может, восходит к «Слову» образ из стихотворения о князе Святославе «Иду на вы!»: «Лишь беги от стрел дождя!» (в «Слове»: «итти дождю стрелами»).

Глубоко прочувствованное отношение Хлебникова к «Слову» выдает и знание им специфической терминологии памятника (образ «сокол в мытах / в мыту (в линьке)»⁵⁹). В поэме «Хаджи-Тархан» (1913) поэт, создавая образ «приют соколиного мыта», находит колоритные краски для изображения древности:

Высокий и синий, боками крутой,
Приют соколиного мыта!
Стоит он, синев травой,
Над прадедов славой курган⁶⁰.

Образ Синего Дона, с которым в «Слове» связаны честолюбивые устремления Игоря, возникает в сознании поэта, когда он пишет футуристическое эссе (1916): «Будетлянин железной рукой взял повод. Затянул удилами твой конский рот! Еще удар ветра, и начнется новая дикая скачка погони всадников рока. Опьянению скачкой пусть их научит *Синий Дон!*»⁶¹. В рассказе «Великий день» (1909) современные украинские парни и девушки — это те, кто «сражались вместе с Игорем и плакали вместе с Ярославной»⁶². Хлебников вводит эти образы «Слова», чтобы передать остроту ощущения живой связи предше-

⁵⁸ Хлебников В. Собр. произведений / Под общей ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. 1. С. 120.

⁵⁹ Об этом образе и его семантике см.: Сазонова Л. И., Робинсон М. А. Новый опыт комментирования «Слова о полку Игореве» (фрагмент «соколы в мытах») // Слово о полку Игореве. Комплексные исследования. М., 1988. С. 174 — 193. *Они же*. Охота на «сокола в мытах» // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 787—799.

⁶⁰ Хлебников В. Творения. С. 245.

⁶¹ Хлебников В. Собр. произведений. 1933. Т. 5. С. 144.

⁶² Там же. С. 121.

ствующих исторических эпох с современностью и с будущим. Для поэта «Слово» — символ прекрасного, знаменательна заключительная фраза его поэмы «Зверинец»: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о Полку Игореве во время пожара Москвы»⁶³. Признание важной ценности «Слова» — в антивоенных стихах «Война в мышеловке». «Слово» предстает как воплощение вечных, незыблемых ценностей. Древнерусский героический эпос для него — начало начал, оптимистический символ самосознания и культуры народа:

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: «Кто же Я?»
Мы создадим Слово Полку Игореве
Или же что-нибудь на него похожее⁶⁴.

Интересно, что О. Э. Мандельштам, рассуждая в статье «О природе слова» (1922) о судьбах русской литературы, сближает «Слово о полку Игореве» и его речевую природу с опытами словотворчества Хлебникова: «Когда прозвучала живая и образная речь “Слова о полку Игореве”, насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте, — началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература “Слова о полку Игореве”»⁶⁵.

К тому моменту, когда Мандельштам писал эти строки, тема «Слова» не была для его поэзии новой. Отблески древней поэмы падают на строки его ранних стихов, в них выявляются микроцитаты в виде отдельных слов, словосочетаний или неявные цитаты: «Поляки! Я не вижу смысла / В безумном подвиге стрелков! Иль *ворон* заключет орлов? / Иль *потечет*

⁶³ Хлебников В. Творения / Общая ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова, сост., подг. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986. С. 187.

⁶⁴ Хлебников В. Собр. произведений. Т. 2. С. 244.

⁶⁵ Мандельштам О. Э. Собр. соч. М., 1991. Т. 2. С. 245.

обратно Висла? Или снега не будут больше / Зимою покрывать ковзль?...» («Polacy!», 1914)⁶⁶. В действие вступают звуковая память слова и контекстуальная: строки Мандельштама воедино сводят определенные элементы претекста, по которым и происходит их узнавание: «черный ворон», «Уже бо Сула не течет серебряными струями», «и Двина болотом течет», «Чему, господине, мое веселие по ковзлию развѣя»? Заимствованные элементы образуют своего рода узлы сцепления семантико-композиционной основы нового высказывания.

Характерное для поэтики Мандельштама трансформированное воспроизведение образца и выборочное заимствование его элементов подтверждаются и другими его стихами: «Когда, с дряхлеющей любовью / Мешая в песнях Рим и снег, / Овидий пел арбу воловью / В походе *варварских телег*» («О временах простых и грубых», 1914)⁶⁷ — упоминание «варварских телег» отсылает к строке из «Слова» о половцах, бегущих к Дону великому: «крычать тѣлѣги полунощы». Целое высказывание или строка из «Слова» присутствуют в новом тексте в свернутом виде, имплицитно, как бы «за текстом», например: «Зачем петух, глашатай новой жизни, / На городской стене *крылами бьет?*» («Tristia», 1918)⁶⁸, ср. в «Слове»: «крылами бьет» Обида. Или: «*И плачет кукушка на каменной башне своей*» («Когда городская выходит на стогны луна», 1920)⁶⁹ — явная реминисценция из «Слова»: на городской стене плачет Ярославна и собирается кукушкой лететь к раненому мужу. Или: «Воркуют голуби на рынке / *И плещут сизыми крылами*» («Когда показывают восемь», 1912)⁷⁰, ср. в «Слове»: Дева-Обида «*всплескала лебедиными крылы*».

У А. А. Ахматовой находим интересный пример присутствия «Слова» в ее тексте при полном отсутствии явных признаков цитации, реалий, лексем, поэтических образов, при- сущих древнему памятнику. И тем не менее влияние «Слова»

⁶⁶ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 1. С. 136.

⁶⁷ Там же. С. 38.

⁶⁸ Там же. С. 73.

⁶⁹ Там же. С. 89.

⁷⁰ Там же. С. 126.

легко угадывается в стихотворении «Милому» (1915), интонационно и грамматически проступает за строками:

*Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать⁷¹.*

Оригинал-источник предельно свернут, однако последовательное использование форм творительного падежа существительных, обозначающих животных, напоминает о фольклорной поэтике «Слова»⁷²; ср.: «Полечу...зегзицею по Дунаеве»; «А Игорь князь поскочи горностаем к тростию и бѣлым гоголем на воду... скочи с него бусым вълком...и полетѣ соколом». Относительно приведенных стихов А. Ахматовой И. П. Смирнов не исключает «влияние вступительной части “Слова”, характеризующей Бояна»⁷³, который «растѣкашется...сѣрымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ подѣ облакы».

Очень любила «Слово о полку Игореве» М. И. Цветаева. Для нее «Слово» — произведение, с которым она готова пойти на смерть: «Любимые книги в мире, те, с которыми сожгут: “Нибелунги”, “Илиада”, “Слово о полку Игореве”» (Ответ на анкету, 1926)⁷⁴. Она признавалась также: «Я никого не знаю Игорю (“Слову”) в рост»⁷⁵». В «Слове» Цветаева нашла созвучие своим переживаниям трагических событий, которые пришлось на эпоху исторических катаклизмов. В ее поэзии периода Гражданской войны и эмиграции «Слово» отзывалось образами печали и скорби. Одно из первых ее обращений в своем творчестве к древней поэме, если не первое вообще, — стихотворение «Буду выпрашивать воды широкого Дона», написанное в ноябре

⁷¹ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 223.

⁷² На соотношенность приведенных строк из стихотворения Ахматовой со «Словом» обратил внимание еще Б. М. Эйхенбаум, см.: Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923. С. 128.

⁷³ Смирнов И. П. Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 210.

⁷⁴ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М., 1994. Т. 4. С. 622.

⁷⁵ Там же. С. 127 («Наталья Гончарова»), 1929.

* См. Рис. I (вклейка).

1920 г. и являющееся откликом на поражение белой армии в Северной Таврии накануне последнего ее ухода в Крым: «Белый поход, ты нашел своего летописца»⁷⁶, — как говорит поэт о себе в последней строке. Аллюзиями, восходящими к «Слову», формируется эмоциональный фон стихотворения:

Буду выспрашивать воды *широкого Дона*,
 Буду выспрашивать волны турецкого моря,
Смуглое солнце, что в каждом бою им светило,
 Гулкие выси, где *ворон*, насытившись, дремлет.

За ключевыми словами, на которых держится первая строфа, проступают поэтические реалии древней поэмы: *широкий Дон* — это «синий Дон»; *смуглое солнце* — это «черное солнце», преградившее путь князю Игорю и его дружине, *вороны* — это «черные вороны», делящие в «Слове» трупы. Ассоциативная связь с последним образом очевидна в строке второй строфы: «и прокаркает ворон: Трижды сто лет живу — кости не видел белее!». Как и Ярославна, устремляющаяся полететь «зегзицею по Дунаеве», лирическая героиня Цветаевой уподобляет себя птице, при этом используется характерная для данного поэтического образа форма творительного падежа: «Я журавлем полечу по казачьим станицам». Строка «Машет ковыль-трава вслед, распушила султаны» воспроизводит поэтическую реалию, создающую настроение печали и грусти в «Слове», где Ярославна вызывает к ветру: «Чему, господине, мое веселие по ковылию развѣя?»

Цветаева, как поэтический «летописец», не могла не отразить и последние дни героической борьбы и окончательно поражения «белого дела». Откликом на занятие в ноябре 1920 г. советскими войсками Крыма, последнего оплота белого движения, стало ее стихотворение, уже и прямо получившее название — «Плач Ярославны», оно датировано 5 января 1921 г. (из сборника «Лебединый стан»⁷⁷):

⁷⁶ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 1. С. 572.

⁷⁷ Здесь стихотворение датировано 23 декабря 1920 г., см.: Цветаева М. Лебединый стан. М., 1991. С. 94.

Вопль стародавний,
Плач Ярославны —
Слышите? <...>

Кончена Русь!
Игорь мой! Русь!
Игорь!

Лжет летописец, что Игорь опять в дом свой
Солнцем взошел — обманул нас Баян льстивый.
Знаешь конец? Там где Дон и Донец — плещут,
Пал меж знамен Игорь на сон — вечный <...>

В стихотворении, насыщенном аллюзиями, заимствуются определенные элементы претекста — плач Ярославны, имя Бояна, обращение «Русь!», реки Дон и Донец, ветер, образы солнца, хищных воронов, мечи, стрелы, но — все это имеет у Цветаевой новое семантическое наполнение, и образы «Слова» получают еще более трагическое звучание. Концовка поэмы, сообщающая о том, что Игорь возвращается из половецкого плена — «Солнце свѣтитя на небесѣ, Игорь Князь в Руской земли», наделяется в стихотворении прямо противоположным смыслом: «лжет летописец», что Игорь вернулся домой, он «пал меж знамен».

Описанный в «Слове» гибельный поход князя Игоря Цветаева соотносит с событиями Гражданской войны («Кончена Русь!»), и «плач надгробный» Ярославны превращается в плач лирической героини (поэта), отождествляющей себя с Ярославной, по погибшему «белому делу»:

— Кто мне заздравную чару
Из рук — выбил?
Старой не быть мне,
Под камешком гнить,
Игорь!
Дёрном-глиной заткните рот
Алый мой — нонче ж.
Кончен
Белый поход⁷⁸.

⁷⁸ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 7—8.

Событиям последних месяцев борьбы белой армии Цветаева посвятила поэму «Перекоп» (1928—1929), своего рода историческую, написанную по военным записям своего мужа С. Я. Эфрона, участника-«добровольца-марковца». В мае 1920 г. войска белых прорываются через Перекоп из Крыма:

Вот уже по ту сторону
Проволоки. — На Руси? — На Руси!
Крым! Уже за шеломянем еси (<...>⁷⁹

В своих «Пометках» к тексту поэмы Цветаева комментирует: «Крым! Уже за шеломянем еси! — шеломяном — курганом. В Слове о Полку Игореве — Русь уже за шеломяном»⁸⁰. Речь идет об удачном начале того похода, который в ноябре закончился полным поражением, что отразилось в стихах Цветаевой конца 1920 года.

Поэтическое видение русской истории допускает у Цветаевой смещение временных перспектив и символизацию исторических событий и реалий. Половцев и татар воспринимает Цветаева в едином образе врагов Русской земли, попирающих ее, порабащивающих, разоряющих. Поэтому в цикл «Ханский полон» (1—4), в котором создан образ Руси периода татарского владычества — «мамаевщины» — Цветаева переносит «по внутренней принадлежности» к нему стихотворение о половецких ханах Гзе (в «Слове» — Гзак) и Кончаке (1922). Этот цикл вошел в цветаевский сборник стихов «Ремесло».

Стихи «Ханского полона» связаны единством темы, каждое из них — о трудной исторической судьбе России: «Эх, Родина-Русь, неподкованный конь!» В этом цикле, в четвертом стихотворении «Не растеклась еще / Кровь Иисусова...» Цветаева создает на основе реалий «Слова» новую сюжетную ситуацию, поэтически воскрешая память о Древней Руси. В поэтическом восприятии Цветаевой Бус — это и не половецкий хан, и не антский вождь Бооз, как традиционно трактуется этот образ «Слова», а языческое божество: «Бусом — любовь / Бусом — бож-

⁷⁹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 3. С. 178.

⁸⁰ Там же. С. 184.

ба». «Времечко Бусово» — период господства язычества на Руси, готские девы «поют время Бусово, лелеют мечь Шаруканю» — эпоха столь же эпически неопределенная, как «вечи Трояни»:

Знать не дошла еще
Кровь Голубина.
Озером — *Жаль*,
Подем — *Обида*
(Уж не тебя ль,
Князь мой нежив?)
Озером — *Жаль*
Деревом — *Див*.

В стихотворении Цветаевой удержаны не только символические образы — *Жаль* (в «Слове» — «*Жля*»), *Обида*, *Див*, с которыми в «Слове» связаны представления о горе и печали русской земли. В его лирическом сюжете главная роль принадлежит половецким ханам *Гзе* и *Кончаку*:

Исполосована
Русь моя русая.
Гзак и Кончак еще,
Вороны Бусовы.

Отчетливо различимы в стихотворении две традиции: одна, идущая от «Слова», другая — от народно-поэтической речи. Цветаева создала на их основе новые образы, родственные поэтике «Слова». Определение «*Вороны Бусовы*», данное *Гзаку* и *Кончаку*, рождено соединением зловещих «бусовых враней» из вещего сна князя Святослава с образом «черный ворон, поганый половецанин». Поэт использует и излюбленные в устном народном творчестве формы существительных с ласкательными суффиксами:

Травушки стоптаны,
Рученьки розняты.
В поле стыдобушка
*Никнет березынькой*⁸¹.

⁸¹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 59—60.

Эти образы также возвращают нас к «Слову», к его фольклорной стихии: «Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилось». Элементы поэтики «Слова» и фольклора Цветаева переплавляет в своем собственном стиле, поэтому стихотворение не оставляет впечатления стилизации. Для Цветаевой ее страна — это старая уходящая Русь, а не новая, попавшая под большевистское иго, и стихотворение — об итогах гражданской войны, которая проиграна старой Россией: «Исполосована Русь моя русая». Ощущение гибельных перемен передается и в стихотворении «На заре наимедленнейшая кровь» (17 марта 1922) из того же сборника «Ремесло», и снова — через обращение к «Слову», память о котором актуализирована в последней строке: «Над разбитым Игорем плачет Див...»⁸². И как это свойственно поэтике Цветаевой, изменяются рамки значений включенных в стихотворение претекстов: в ее стихотворении героя, проигравшего сражение, оплакивает Див, действующий в «Слове» как зловещее мифологическое существо. Свое понимание этого загадочного образа Цветаева раскрывает в письме к дочери от 18 августа 1938 г.: «Был у меня когда-то ровно 20 лет назад! — такой стих (кончавший стихотворение): ...Над разбитым Игорем плачет Див (Див — неведомое существо из Песни о Полку Игореве, думаю, полу-птица, полу-душа)»⁸³.

Сможет ли новая Россия оценить и сохранить великое наследие минувших эпох — таков был один из главных вопросов культуры послереволюционного времени. Об исторической памяти и судьбе национальных традиций размышляет Ф. К. Сологуб в стихотворении «Сквозь туман едва заметный» (1920). Перед взором автора — русский город Кострома — символ славных национальных традиций, однако поэта тревожит то, что прошлое гибнет, разрушается. Кострома для Ф. Сологуба — образ Руси уходящей. Строки, посвященные Ярославне, — ключ к пониманию всего текста:

⁸² *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 98.

⁸³ Там же. М., 1995. Т. 7. С. 529.

Но от этой были славной
Сохранила что она?
Как в Путивле Ярославна,
Ждет ли верная жена?⁸⁴

«Слово о полку Игореве» глубоко проникло в поэтическое сознание В. В. Маяковского. Об этом свидетельствуют примеры творческого переосмысления некоторых образов «Слова». Характеризуя собственное поэтическое мастерство в поэме «Человек» (1916), Маяковский применил метафору «охоты поэта сокол»⁸⁵ (так!), которая переключается с зачином «Слова», описывающим творческую манеру Бояна («Тогда пушашеть 10 соколовь...»). В стихотворении «Две Москвы» (1926) явственно проступает сюжетный мотив «Слова». Старая Москва — «скрип и храп ломовой», и в этом же ряду — реалии из «Слова»: «помчаша красная дѣвки половецкыя, а съ ними злато и паволокы, и драгыя оксамиты» (трофеи). События прошлого попадают в контекст настоящего: «А я убежден, / что, удар изловча, / добро везут, / разбив половчан. / Из подмосковных степей и лон / везут половецанок, взятых в полон»⁸⁶. Так же, как в «Новой Америке» Блока, мотив «Слова» вовлекается в противопоставление прошлого индустриальному настоящему.

В стихотворении «Гимназист или строитель» (1927), явно агитационном, отражающем пафос культурной революции, иронически воспроизведена первая строка из «Слова»: «В башку втемяшивают, годы тратя: “*Не лепо ли бяше, братие...*”»⁸⁷. Наряду со «Словом» в сниженный контекст попала также цитата из «Илиады»: «А сын твердит, дрожа осиною: “Пой, о богиня, про гнев Ахиллеса, Пелеева сына”: Зубрит — 8 лет!».

⁸⁴ Сологуб Ф. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. М. И. Дикман. Л., 1975. С. 427—428 (Биб-ка поэта. Большая серия).

⁸⁵ Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 195.

⁸⁶ Маяковский В. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 7. С. 176.

⁸⁷ Там же. М., 1958. Т. 8. С. 222 (искаженная цитата; в «Слове»: «не лѣпо ли ны бяшетъ»).

И «Слово», и Гомер воспринимались как ненужное наследие, впрочем, как и Пушкин, которого революционная риторика требовала «сбросить с корабля современности».

Попытки представить древние памятники как тексты нелепые, смешные, непонятные и глубоко архаичные напоминают манифесты футуристов с их отказом от культуры прошлого. Маяковский обращается к древнегреческому и древнерусскому эпосам как к наиболее наглядным примерам из числа классических произведений, обязательное изучение которых предусматривалось гимназической программой. Цитатами из «Слова» и «Илиады» он остроумно высмеял «отжившие навыки» старой школы. В отношении В. Маяковского к «Слову» заметна полемика с теми методами его преподавания и способами интерпретации, которые сам он определил, имея в виду толкователей А. С. Пушкина как «хрестоматийный глянец». Пародийное снижение оригинала проявилось и в присвоении имени Бояна отрицательному персонажу в «Клопе»⁸⁸.

О том, что рутинное преподавание вызывало отвращение к предмету, свидетельствуют также воспоминания А. Н. Бенуа: «...я грешил если не презрением, то известным пренебрежением... к древнерусской литературе... едва ли в этом не была виновата гимназия и то, что нас, совершенно незрелых мальчиков, заставляли любоваться древними былинами, “Словом о полку Игореве”, строгим языком летописей... Это неуклюжее и просто бездарное навязывание в гимназии только усугубляло мое пренебрежение». Открыть мир «Слова» юному Бенуа помогла опера А. П. Бородина «Князь Игорь»: «...пренебрежение сменилось пытливым интересом, за которым последовало лучшее понимание и, наконец, восхищение»⁸⁹. Возникновение интереса к «Слову» у будущего художника привело к перевороту в его восприятии всей древнерусской культуры: он «почувствовал связь той древней домонгольской России к издавна милой (...) сердцу Европе». «Сколько нам вдалбливали

⁸⁸ *Смирнов И. П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. С. 195.

⁸⁹ *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. / Изд. подг. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин и др. Кн. 1—3. М., 1980. С. 649.

в голову, что удельная Русь не имела ничего общего со строем феодального средневекового Запада. Я принимал это на веру, и для меня русские князья с их дружинами были чем-то совершенно противоположным “моим” баронам, “моим” рыцарям. Древние русские люди представлялись мне какими-то дикарями или они казались мне темными, жалкими рабами кочевников, а вовсе не гордыми и благородными властителями... Для меня, завязитого западника, эта русская старина становилась близкой, родной, она манила меня всей своей свежестью, чем-то первобытным и здоровым — тем самым, что трогало меня в русской природе, в русской речи и в самом существе русской мысли»⁹⁰.

Поэзия первого десятилетия после Гражданской войны воспринимала «Слово о полку Игореве» революционно-патриотически. Отсветы его падают на произведения, создающие поэтический образ страны, страдающей, борющейся, и побеждающей. Образы «Слова» включены в контекст героической поэмы Э. Г. Багрицкого «Дума про Опанаса» (1926):

*Пръщут стрелами зарницы,
Мгла ползет в ухабы,
Брешут рыжие лисицы
На чумацкий табор.
За широким ревом бычьим —
Смутно изголовье;
Див сулит полночным кличем
Гибель Приднестровью.
А за темными возами,
За чумацкой сонью,
За ковыльными чубами,
За крылом вороньим,
Омываясь горькой тенью,
Встало над землею
Солнце нового сраженья —
Солнце боевое...⁹¹*

⁹⁰ Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 1—3. С. 650.

⁹¹ Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. Е. П. Любаревой; сост. Е. П. Любаревой и С. А. Коваленко. М.; Л., 1964. С. 86 (Биб-ка поэта. Большая серия).

Утренний пейзаж кануна битвы соткан из явных переключек со «Словом», в поле зрения автора попадают символические реалии, предвещающие в «Слове» несчастье Игореву войску: мифический Див, брешущие лисицы. Описание мглы (тумана) варьирует мотив «Слова»: «мгла поля покрыла». Есть в «Думе про Опанаса» и другие реминисценции из «Слова», например «Коган волком рыщет» (ср.: «Всеславъ... волкомъ рыскаше»). Как затмение солнца в «Слове о полку Игореве» предвещает гибель Игоревой дружины, так в поэме «туманное солнце» предупреждает о беде — гибели комиссара Когана: «Смотрите, солнце встает, ребята, / Такое туманное, как в пыли». Развертывающаяся перед читателем действительность предстает как место действия древнего литературного текста. События гражданской войны, которым посвящена поэма, происходили на земле героев «Слова». Возможно, эти исторические ассоциации побудили Багрицкого обратиться к национальному героическому эпосу.

Зачин «Слова» послужил скрытым аналогом для начальных стихов революционно-романтической поэмы Н. Н. Асеева о сибирском партизане «Семен Проскаков» (1928). Вступление смонтировано из тех же семантических форм, посредством которых в «Слове» авторская манера повествования противопоставлена «замыслению» Бояна:

Можно написать «...Тропка вела
Не то на небеса,
Не то на елань».
Мы ж хотим без выдумок⁹².

Упоминание «племени Боянова» появилось еще в раннем стихотворении Асеева «Гудошная» (1914), где архаика переплетается с неологизмами⁹³. Такое сочетание «было свойственно многим футуристическим произведениям, в том чис-

⁹² Асеев Н. Стихотворения и поэмы. 2-е изд. Л., 1967. С. 487 (Бибка поэта. Большая серия). О прямой связи этих строк со «Словом о полку Игореве» писал сам поэт (см.: Советские писатели: Автобиографии: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 93).

⁹³ Там же. С. 84.

ле утверждавшему идею обратимого (т. е. пространственного) времени стихотворению Асеева “Начало зора”. В этом тексте сближения со “Словом о полку Игореве” ощутимы и на лексическом (“туга”, “комони”, ср. здесь же футуристический неологизм “словобыри”) и на звуковом ярусах»⁹⁴. Переживание летящего времени как пространства позволило поэту включить этот образ в стихотворении «Город Курск» (из цикла «Курские края», 1930—1943) в повествование о скрещении старых и новых культурных традиций. Описывая родной город, Асеев пользуется формулой «Слова»:

Старина в нем сошлась с новизной,
обе полы времени свиты⁹⁵.

Своих земляков поэт воспринимает как потомков славных курян.

Воспоминание о далеких событиях, о которых поведало «Слово», включается в контекст стихотворения В. А. Луговского «Дорога» (1926) — это признание поэта в своей вековой преданности Родине. Поэт обратился к образам прошлого России, чтобы выразить отношение к ее настоящему. Символично название стихотворения: «Дорога» — это исторический путь России, и примечательно, что русская история в представлении поэта ведет свое начало от событий «Слова»:

Дорога идет от широких мечей,
От сечи и плена Игорева...⁹⁶

Для К. Д. Бальмонта, эмигрировавшего из Советской России, «Слово о полку Игореве» стало и символом Родины, и связью с ней. «Я хочу России... пусто, пусто. Духа нет

⁹⁴ Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. С. 192.

⁹⁵ Асеев И. Стихотворения и поэмы. С. 281.

⁹⁶ Луговской Вл. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М., 1971. С. 45. В стихотворении В. Луговского «Поведитель бумаги» (1929) в пейзажную зарисовку включена воинская метафора «Слова»: «И снова шеломами черпают Дон / Вечерние облака...».

в Европе»⁹⁷, — писал он уже через год разлуки, испытывая тягостное чувство оторванности от своей страны и ощущение одиночества. И вот тогда, думая о России, поэт обратился к своему заветному творческому замыслу — стихотворному переводу «Слова о полку Игореве». В письме И. С. Шмелеву от 23 декабря 1929 г. он писал: «По зову сердца, сейчас перепеваю целиком, с близостью к тексту наитщательнейшею, наше Божественное “Слово о полку Игореве”. Уже более половины готово. Видите, и Ваше желание исполняется. Литва меня не съела. Русским пребуду». Работой над переводом, публикацией его в газете «Россия и славянство», в номере, посвященном «Дню русской культуры»⁹⁸, Бальмонт подтверждал свою приверженность родной культуре. «Слово» стало для него выражением идеи русской идентичности.

Отношение поэта к «Слову» передают и его проникновенные слова из посвящения, предпосланного первой публикации перевода: «Мой трудный и легкий, смиренный и дерзостный, давно задуманный, сладостный мой труд — стихом наших дней пропетое “Слово о полку Игореве” — с признательностью за тонкое соучастие — посвящаю профессору Николаю Карловичу Кульману»⁹⁹. Стиль этой записи, пронизанный идущими от «Слова» эпитетами, свидетельствует о том, насколько органично была воспринята Бальмонтом поэтика древнего текста. Характеризуя свою работу над переводом, он применил эпитет «трудный», который появляется в зачине «Слова» — «трудная повесть»; определение «дерзостный» на-

⁹⁷ Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. С. 7 (письмо Е. Андреевой, декабрь 1921 г.).

⁹⁸ Россия и славянство. 1930. 14 июня, № 81. Под публикацией — даты, обозначающие начало и конец работы: «Капбретон. 1929. 20—24 декабря. 1930. 24 апреля».

⁹⁹ Н. К. Кульман (1871—1940) — историк литературы, профессор русской словесности в Сорбонне, см.: Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926—1936 // Изд. подгот. К. М. Азадовский и Г. М. Бонгард-Левин. М., 2005. С. 11. О совместной работе с Кульманом над переводом «Слова» см.: Бальмонт К. Радость (Письмо из Франции) // Сегодня. 1930. 25 августа. № 234. С. 2.

веяно, возможно, словосочетанием из «Слова» — «дръзѣ тѣлѣ» (дерзок — означает: смелый, отважный), строка «стихом наших дней пропетое» опять-таки отсылает к зачину «Слова», где оно именуется «песней по былинам сего времени».

Н. К. Кульман оценил перевод Бальмонта как «большое литературное событие», он писал: «Бальмонт ближе к подлиннику, чем кто бы то ни было из его предшественников. Чуткий поэт, он не пропустил без внимания ни одного поэтического образа “Слова”. Он отразил в своем переводе сжатость, чеканность подлинника. В свой стих он искусно ввел некоторые стихотворные элементы народно-эпических русских песен. Он сумел передать все краски, звуки, движение, которыми так богато “Слово”, его светлый лиризм, величавость эпических частей. Он, наконец, дал живо почувствовать в своем переводе национальную идею “Слова” и ту любовь к родине, которою горел его автор»¹⁰⁰.

В начале 1930-х годов «Слово о полку Игореве» входит в поэтические контексты, передающие трагическое ощущение, вызываемое происходящими в России переменами. Н. А. Клюев создает многоплановую, полифоническую лиро-эпическую поэму «Песнь о великой матери». В этом незавершенном произведении, насквозь пронизанном автобиографизмом, разворачивается панорамная картина обрушившихся на страну бедствий (мировая война, крушение старой Руси) и постигших ее новых испытаний. Предполагавшийся вариант названия поэмы — «Последняя Русь» — глубоко символичен. Надвигающуюся на страну катастрофу поэт переживает планетарно, как наступление царства антихриста. Апокалиптические видения воплощаются в свойственном Клюеву орнаментальном стиле с использованием традиций витийственного народного песнетворчества, древнерусской книжности, библейских мотивов. Картину истерзанной Руси Клюев рисует, оттолкнувшись от образа звезды-полюнь из Откровения Иоанна Богослова (Апок 8:11):

¹⁰⁰ Цит. по: Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926—1936... С. 191—192.

Тут ниспала полынная звезда, —
 Стали воды и воздухи желчью,
 Осмердили жизнь человечесью.
 А и будет Русь безулыбной,
 Стороной нептичной и нерыбной! <...>
 Тут пошли огнем города —
 Дудя на волчьих свирелях,
 Закрутились бесы в метелях,
 Верхом на черепе Зерефер,
 Молот в когтях против сил и вер:
 «Стань-ка, Русь, барабанной шкурой,
 Дескать, была дубовою дурой,
 Верила в малиновые звоны,
 В ясли с младенцем да в месяц посконный!»
 Томили деву черным бесчестьем —
 Ты ли валдайским безвестьям
 Рыдала бубенцом поддужным
 И фатой метельной, перстнем выюжным
 Обручилась с Финистом залетным?
 И калымом сукам подворотным
Ярославне выкололи очи...

В кульминационный момент описание гибнущей Руси превращается в причитание, наполненное поэтическими образами «Слова о полку Игореве»:

*Ой, Каял-река! Ой, грай сорочий!
 Ой, бобрляя рукав! Ой, раны князьи!*¹⁰¹

Как метафора использован в поэме образ Девы-Обиды, несущей народу страдание и горе:

И пели мы стих про Снафиду,
 Чтоб *черную птицу обиду*
 Узорчатым словом заклясть¹⁰².

¹⁰¹ Цит. по первой публикации поэмы, состоявшейся спустя 57 лет после ее написания: *Клюев Н. Песнь о великой матери / Подг. текста и публикация В. А. Шенталинского // Знамя. 1991. № 11. С. 28* (с исправлением по изданию: *Клюев Н. Сердце единорога: Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 771*).

¹⁰² *Клюев Н. Песнь о великой матери. С. 36.*

Повествуя о трагических событиях своей жизни, поэт снова обращается к образам печали из «Слова», применяя их к личной судьбе:

Ярославны плакучий взор
В *путивльские* вьюги да хмары.
Какой метелицей ты
Занесен в чухонское поле?¹⁰³

Другой крупнейший русский поэт XX в., поэт также трагической судьбы, О. Э. Мандельштам обратился в очередной раз к «Слову» в знаменитых «Стансах», написанных в мае-июне 1935 г., в период воронежской ссылки. «Слово о полку Игореве» здесь не цитируется, оно лишь упоминается: «Как Слово о полку струна моя туга». Строка эта во всей ее значимой полноте может быть понята только в контексте всего стихотворения и жизненных обстоятельств судьбы поэта. И то, что в размышлениях о своей жизненной судьбе Мандельштам вдруг вспоминает «Слово», глубоко знаменательно. Упоминание это должно было оттенить настроение, внутреннее состояние поэта в трагический период его жизни. Позади чердынская ссылка, где Мандельштам сходил с ума в окружении дикой несуразности, гибельности бытия — «харчи да харк», «да враки». Жуткую суть советского режима обнажают строки поэта о том, что он «должен жить, дыша и большевея, и перед смертью хорошея». Тревожным лейтмотивом-рефреном стихи повторены в строфе, где в прямую параллель поставлены победоносная поступь советского тоталитаризма и гитлеровский фашизм — режим садовника и палача, причисывающих на один манер людей «лиловым гребнем Лорелеи»:

Я должен жить, дыша и большевея,
Работать речь, не слушаясь, сам-друг,
Я слышу в Арктике машин советских стук,
Я помню все — немецких братьев шеи
И что лиловым гребнем Лорелеи
Садовник и палач заполнил свой досуг.

¹⁰³ Клюев Н. Песнь о великой матери. С. 37.

Упоминание о «Слове о полку Игореве» появляется сразу вслед за этими стихами, в завершающей строфе, где Мандельштам перевел на язык поэтической метафоры признание в том, что вопреки ужасу и террору, который ему пришлось пережить, он не сломлен, не раздавлен, не уничтожен:

И не ограблен я и не надломлен,
Но только что всего переогромлен —
Как Слово о полку струна моя туга,
И в голосе моем после удушья
Звучит земля — последнее оружие —
Сухая влажность черноземных га¹⁰⁴.

Чеканная формула «Как Слово о полку струна моя туга», которая держит всю строфу, передает общее настроение поэта в драматический момент на переломе судьбы. В том субъективном контексте, который создан Мандельштамом, «Слово о полку Игореве» — воплощение нестигаемой силы, твердости духа и одновременно торжества поэтической воли. Анна Ахматова, навестившая Мандельштама в Воронеж в феврале 1936 г., писала: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появилось в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен: “И в голосе моем после удушья / Звучит земля — последнее оружие”»¹⁰⁵.

Весьма близко к обсуждаемому здесь кругу явлений стихотворение Б. Л. Пастернака «Волны» (1931) из книги с глубоко символическим названием «Второе рождение». Пастернак размышляет о новой действительности и о своей роли поэта в ней: мифологическое и лирическое слиты нераздельно. В его раздумьях возникает лишь один книжный образ и связан он со «Словом о полку Игореве»: это воспоминание о плаче Ярославны, символизирующем в представлении поэта горе, печаль и тоску прошлых времен. Поэтому о своей обновляющейся родине Пастернак пишет:

¹⁰⁴ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М, 1991. Т. 1. С. 218.

¹⁰⁵ Цит. по: Там же. С. 526.

Ты — край, где женщины в *Путивле*
Зегзицами не плачут впрעדь,
И я всей правдой их счастливлю,
И ей не надо прочь смотреть¹⁰⁶.

В прозе Пастернака первая мировая война сопоставлена с образом Девы Обиды из «Слова о полку Игореве»; второй фрагмент, входящий в «Три главы из повести» (1922), так и называется — «Дева Обида»¹⁰⁷.

Множество поэтических вариаций и стихов на темы «Слова» появилось к впервые отмечавшемуся в 1937—1938 гг. юбилею произведения — 750-летию, исходя из предполагаемой даты создания. Среди них — цикл стихов А. А. Прокофьева, поэма «Слово о Мамаевом побоище» В. М. Саянова, стихотворение «Ярославна» В. К. Звягинцевой, «Плач Ярославны» С. М. Городецкого и др. Попутно отметим, что Городецкий в «Плаче Ярославны» (1938) впервые перевел вразрез с установившейся традицией «бебряный рукав» не как «бобровый», а как «шелковый»: «Омочу *рукав шелковый* / В голубой волне *Каялы*». Впоследствии, и независимо от интуитивной догадки поэта, такое же прочтение было обосновано лингвистически¹⁰⁸. Все дальнейшие юбилейные даты, включая и юбилеи первого издания «Слова», сопровождались появлением многочисленных стихотворных переводов и стихов по мотивам «Слова».

Глубоко современно звучала древняя поэма в годы Великой Отечественной войны. Это время отмечено призывом к памяти великих предков, обращением к героической

¹⁰⁶ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. М., 2004. Т. 2. С. 57.

О стихотворном цикле Пастернака «Волны» как отклике на стихотворение Вл. Соловьева «Ответ на Плач Ярославны» см.: *Смирнов И. П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 71—78.

¹⁰⁷ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. М., 2004. Т. 3. С. 413—415.

¹⁰⁸ См.: *Мещерский Н. А.* К толкованию лексики «Слова о полку Игореве» // Уч. зап. ЛГУ. Серия филолог. наук. 1956. № 198. Вып. 24: Очерки по лексикологии, фразеологии и стилистике. С. 3—9.

истории — Александру Невскому, Дмитрию Донскому, воинам-полководцам. К «Слову» обращались поэты, чтобы передать свое ощущение кровного единения с Родиной и народом. Трагическому времени соответствовала основная идея «Слова», оставшаяся неоцененной в литературе XIX в.¹⁰⁹, — призыв древнего автора к единению, чтобы вступить в бой «за обиду сего времени, за землю Русскую». Героическая сторона «Слова», оказываясь созвучной патриотическому воодушевлению народа нашей страны, привлекает поэтов в их стремлении передать свое ощущение кровного единства с Родиной и народом. Среди лучших произведений советской поэзии военной поры — «Дума о России» Д. Б. Кедрина (1942). Она хранит память о национально-освободительных войнах из прошлого России. «Много бед Россия выносила», но выходила из них всегда победительницей. Исторический опыт подсказывает поэту, что и теперь враг будет сокрушен, он заявляет, используя и видоизменяя воинскую метафору «Слова»:

Не испить врагу шеломом Дона!
Не погнуться русские знамена!
Будем биться так, чтоб видно было:
В мире нет сильнее русской силы.

Боян в стихотворении выступает как певец русской исторической славы:

¹⁰⁹ В этом отношении интересна оценка, данная «Слову» В. Г. Белинским столетием ранее: «В “Слове о полку Игореве” нет никакой глубокой идеи. Это больше ничего, как простое и наивное повествование о том, как князь Игорь с удалым братом Всеволодом и своей дружиной пошел на половцев... “Слово о полку Игореве” принадлежит к героическому периоду жизни Руси; но как героизм Руси состоял в удалстве и охоте подраться, без всяких других претензий, то “Слово” и не может назваться героической поэмою... В поэме нет никакого драматизма, никакого движения; лица поглощены событием, а событие совершенно ничтожно само по себе. Святослав является не как действующее лицо, но голосом истории, выразителем политического состояния Руси. Поэма — детский лепет, полный поэзии, но скудный значением» (*Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 4. С. 177, 179—180*).

Пели гусли вещего Баяна
Славу прошлых битв, и Русь стояла...¹¹⁰

Стихотворение И. Г. Эренбурга «1941», опубликованное в газете «Правда» 7 декабря 1942 г. под названием «Русская земля», завершается строкой: «Шла большая *русская земля*. Несомненно, концепт «русская земля» внушен автору «Словом», подтверждение тому находим в том же тексте, сохраняющем память об одном из образных выражений «Слова»: «Шли деревни. Не забыть вовек / *Визга умирающих телег...*»¹¹¹ (ср. в «Слове»: «крычать тѣлѣгы полунощы»).

Не менее, чем героическая, поэтов привлекала в «Слове» его лирическая тема, связанная с образом Ярославны. Никогда, пожалуй, не появлялось так много стихов о Ярославне, никогда еще не поднимался этот образ до такого высокого обобщения, как во время Великой Отечественной войны. В октябре 1941 г. в блокадном Ленинграде О. Ф. Берггольц обращается к своим землякам со стихотворением «...Я буду сегодня с тобой говорить». В нем лирический образ верной и любящей Ярославны сопрягается с величественным образом Отчизны, которая «с материнской тоскою» следит за подвигом ленинградцев. Так во время войны переосмысливается лирика:

⟨...⟩ Смотри — материнской тоскою полна,
за дымной грядою осады,
не сводит очей воспаленных страна
с защитников Ленинграда.
Так некогда, друга отправив в поход,
на подвиг тяжелый и славный,
рыдая, глядела века напролет
со стен городских Ярославна ⟨...⟩¹¹²

¹¹⁰ Кедрин Д. Избр. произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. А. Коваленко, сост. Л. И. Кедриной. Л., 1974. С. 176—178. (Биб-ка поэта. Большая серия).

¹¹¹ Эренбург И. Стихотворения. Л., 1977. С. 169 (Биб-ка поэта. Большая серия).

¹¹² Берггольц О. Собр. соч.: В 3 т. Л., 1989. Т. 2. С. 21.

В стихотворении С. С. Наровчатова «В те годы» (1942) Ярославна — обобщенный образ всех скорбящих женщин:

В своей печали древним песням равный
Я села, словно летопись, листал.
И в каждой бабе видел Ярославну,
Во всех ручьях Непрядву узнавал¹¹³.

Ярославне посвящены стихи военных лет Н. Л. Брауна, Л. К. Татьянической, Вл. Зотова, А. С. Малышко, П. Н. Воронько, поэма П. Г. Антокольского¹¹⁴.

Обращение поэтов к «Слову о полку Игореве» во время войны закономерно. Это древнее произведение отразило лирическую стихию человеческого духа. Его вечные темы — жизни и смерти, отваги и патриотизма, любви и разлуки — глубоко связаны с эмоционально-психологической природой человека и потому никогда не утратят своего значения для читателей разных эпох и разных народов.

Современная поэзия обращается к «Слову», чтобы выразить мысль о неразрывной связи времен. «Слово» сопутствует поэтам в осмыслении ими темы Родины и России. Показательно, что стихотворение А. А. Тарковского «Русь моя, Россия, дом, земля и мать» открывается цитатой-эпиграфом из «Слова»: «Кони ржут за Сулою», благодаря чему историческое время синхронизируется с настоящим, ощущение опасности и тревоги переносится в сегодняшний день. Свое лирическое переживание: «Хоть бы в пропасть кинуться — тебя (Россию. — Л. С.) отстоять», — поэт мотивирует в строках, в которых Игорь изображается защитником Руси:

Разве горький *Игорь*, смертью смерть поправ,
Твой не красил кровью *бебряный* рукав?¹¹⁵

¹¹³ Наровчатов С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1977. Т. 1. С. 51.

¹¹⁴ См.: Державина О. А. Образ Ярославны в творчестве поэтов XIX—XX вв. // Слово о полку Игореве: Памятники литературы и искусства XI—XVII вв. М., 1978. С. 186—190.

¹¹⁵ Тарковский А. Избранное: Стихотворения. Поэмы. Переводы: 1929—1979. М., 1982. С. 78.

«Смертью смерть поправ» — литургическая формула из пасхального канона. Реалия «бებряный рукав» недвусмысленно указывает читателю, что речь идет именно о герое «Слова». Стихотворение Тарковского «Тебе не наскучило каждому сниться»¹¹⁶ посвящено Ярославне, прошлое также осознается как актуальное настоящее благодаря лирическому герою, представляющему себя участником далеких событий.

В связи с тем, что цитаты из «Слова» получают переосмысление и расширительную трактовку, возрастает уже весьма заметная популярность ряда строк поэмы как эпитафий.

Поэты и писатели XX в., как и их предшественники XIX столетия, выражают глубокое восхищение языком «Слова о полку Игореве», его «предельной выразительностью», «образной точностью», лексическим богатством. А. Белый как теоретик стиха не мог не обратить внимания на звуковую фактуру текста «Слова»: «Думают, что аллитерации есть явление позднейшего времени (...) Открываю древнейший памятник нашей словесности “Слово о полку Игореве”, и открываю мгновенно серии аллитераций, например: “Се ли створисте моей сребрени сѣдине”; здесь проходит звук “с” и звук “р” и т. д.»¹¹⁷.

В статье «Русский язык (Воля как основа творчества)» К. Д. Бальмонт отметил в «Слове» свойственные народной русской речи мелодичность, «напевность», благозвучие: «Возьмем ли мы духовный стих, или былинку про богатырей, или народную песню недавнего времени, или “Слово о полку Игореве”, или пословицы, поговорки, загадки, или отдельные места летописи» — всюду «сквозь дымную церковнославянскую слюду просвечивает напевное естество чистого русского языка»¹¹⁸. Образность языка «Слова» воспринимается в контексте высоких ценностей народной русской речи. «У кого учился, в частности, я? — писал Н. Н. Асеев. — Прежде всего у пословиц и поговорок, у присловий и присказок, что бытуют в речи

¹¹⁶ Тарковский А. Избранное. С. 79.

¹¹⁷ Белый А. Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. СПб., 1917. Сб. 1. С. 199.

¹¹⁸ Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. С. 638.

народной... Еще — у “Слова о полку Игореве”, прельщающего силой языческого размаха...»¹¹⁹. В. А. Луговской считал, что стиль автора «Слова» имеет свойства гениальной простоты: «Это непышное, энергическое применение слова, свойственного русской речи, всей великой русской литературе»¹²⁰.

В разного рода поэтических откликах, вариациях поэтический язык «Слова» используется как универсально пригодный для описания любых эпох. «Слово» включается в контексты, в которых предсказывается будущее, оттеняется историческая специфика прошлого¹²¹, подчеркивается самоценность сегодняшнего дня, где прошлое сопоставляется с настоящим и будущим, чувство истории соотносится с чувством современности (А. А. Блок — «Новая Америка»; В. В. Маяковский — «Две Москвы»; Ф. К. Сологуб — «Сквозь туман едва заметный»). «Слово» — источник для создания описательных картин национального прошлого (В. В. Хлебников), тематический и лексический материал для выражения поэтической рефлексии (К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, М. А. Волошин, О. Э. Мандельштам).

В разные исторические периоды выводы, извлекаемые из аналогии прошлое — современность, были различны. Характерно, что в послереволюционное десятилетие переключки со «Словом» равно используются как в произведениях, приветствующих новую действительность, так и в тех, где звучит плач по Руси уходящей. И, наконец, «Слово» звучит в стихах, где противопоставление времени старого и нового снято и присутствует философско-лирическое размышление, связанное с восприятием этих времен как единого исторического пути («Дорога» В. А. Луговского).

Современная поэзия укрепила наметившееся еще в начале XX века в блоковском цикле «На поле Куликовом» отношение к «Слову о полку Игореве» как к тексту, при помощи которого утверждается идея преемственности разных исторических

¹¹⁹ Асеев Н. Не такое нынче время... // Асеев Н. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Проза. 1916—1963. М., 1964. С. 390.

¹²⁰ Луговской Вл. Собр. соч. Т. 3. С. 317 («Любите русский язык...»).

¹²¹ Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. S. 186.

эпох и выражается лирическое переживание автором своей сопричастности прошлому и современности. «Слово» позволяло поэтам глубже выразить себя, найти нужные краски для воссоздания атмосферы переживаемых событий — трагических и героических.

Аллюзии, наблюдаемые в анализируемых текстах, важны не только сами по себе: они образуют вокруг «Слова» широкое интертекстуальное поле значений и смыслов, благодаря которым древнее произведение вписывается в историко-культурную традицию XX в. В литературной судьбе «Слова» это столетие — не просто новая хронологическая эпоха. Это век, события и настроения которого, влияя на творчество и мироощущение писателей, открывали для них в «Слове» все новые черты его художественного мира. Для всей поэзии особенно значимыми в «Слове» оказались и пафосная его сторона, и глубокий лиризм. В памяти культуры акцентированы два концепта «Слова»: 1) защиты Родины — «За землю Русскую» и 2) идеальной жены, женщины, заступницы.

Поэтическое освоение «Слова о полку Игореве» наглядно свидетельствует о высокой ценности и неисчерпаемом богатстве, универсальности его семантического строя, предопределивших способность древней поэмы к постоянному возрождению для нового бытия. Самые же творческие устремления поэтов XX в., то, как они заданы историей и бытием этого трагического столетия, направлены на освоение «Слова» как «ключевого текста» национальной культуры, способного к открытому взаимодействию с художественным опытом разных эстетических направлений и к созданию многомерной литературной реальности, бесконечно разнообразно преломляющей мир далекого прошлого, обретая вечное в неизменно меняющемся и преходящем.

Глава II.

Из символики сада: от Средневековья до Серебряного века

Реминисценции, цитаты из «Слова о полку Игореве», отсылки к нему становятся, как мы видели, органической частью новых текстов и идут «из текста в глубь памяти». Символ же, напротив, переходит «из глубин памяти в текст», выступает как «посредник между синхронией текста и памятью культуры»¹.

В сочинениях разного происхождения, удаленных друг от друга во времени и пространстве, встречаются повторяющиеся в литературе знаки и мотивы. Эти константные образы или способы выражения — топосы. В системе риторики они относились к аргументам или темам, призванным привлечь внимание слушателей и предоставить им возможность восприятия существа излагаемого предмета.

Средние века и эпоха барокко произвели немало руководств, предоставляющих проповеднику и поэту богатый, бесконечно разнообразный материал для изобретения (*inven-tio*) и украшения стиля. В качестве источника для изобретения могли служить антологии и компендиумы «общих мест» (*loci communes*) — своего рода инвентари культурного опыта. Чаще всего они имеют энциклопедически-словарный тип построения. В приложения к пособиям по риторике и поэтике

¹ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 194, 199.

помещались в помощь авторам примеры на употребление с цитатами и ссылками на источники, перечни, подборки, каталоги тем, изречений, списки слов, тропов, фигур.

Знаменитый труд Э.-Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» (1-е изд. — 1948 г.), показавший, сколь живучи в литературе на протяжении многих веков некоторые топосы, темы, идеи, заложил основу для изучения топики литературы.

Сад — вечный поэтический символ, повторяющийся в литературах разного времени знаковый мотив. Повторяемость мотива определяет его принадлежность топике культуры. Вплоть до нашего времени сохраняется его нерасторжимая связь с символическими значениями, выработанными многовековой традицией. В этой необъятной теме выделим ведущие линии в развитии топоса в тех его воплощениях, какие он получил в эпоху Средневековья и барокко и был унаследован русской литературой Нового времени².

Сад изначально мифологичен, поскольку включен в мифопоэтическую картину мира, космологический смысл которой раскрывается в таких понятиях, как Вселенная, первозданная гармония божественного и человеческого миров. Как образ мифологический сад оказывается символом со многими равноправными, отражающимися друг в друге, легко сцепляющимися между собой значениями, в каждом из которых преломляется то, что приобщено к всеобщей, универсальной истине. Бог — создатель света — сам есть свет, он же — мудрый садовник. Из райского сада Эдема ведет начало история человечества: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке; и поместил там человека, которого создал» (Быт 2:8).

² Первоначальные опыты разработки данной темы представлены в отдельных статьях: *Сазонова Л.* Поэт и сад (Из истории одного топоса) // *Folia Litteraria. Łódź*, 1988. № 22. S. 17—45 (*Acta Universitatis Lodziensis*); *Она же.* Идеино-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко // *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII—XVIII в. М.*, 1989. С. 71—103.

Восходящая к Библии³ и Гомеру символика сада превратилась в поэтический топос, выражающий несколько основных значений. С античностью связан сад любви — сад Афродиты и Эроса, перешедший в византийский роман, любовную аллерию Запада⁴, ставший источником вдохновения провансальских и испанских поэтов. Античным по происхождению является сад подземного царства Персефоны. В поэзии Ренессанса сад — символ удовольствий и радостей жизни⁵.

В западноевропейском средневековом богословии на основе метафорического толкования приведенного стиха из Книги Бытия, Песни Песней Соломона («Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник» — Песн 4:12), Книги пророка Исаии (Ис 5:1—7) сложился топос *hortus conclusus* — «сад заключенный». Изначально рай и сад «были неразрывно связаны между собой, и сад был не вторичным метафорическим значением рая, а, скорее, конкретным образным воплощением рая как более абстрактного понятия»⁶. В традиции христианской экзегетики, восходящей к Отцам Церкви, слово Священного Писания подлежало аллегорическому истолкованию в четырех аспектах: христологическом (буквальном, литеральном), эклисиологическом (или аллегорическом), тропологическом (нравоучительном) и анагогическом (эсхатологическом). В соответствии с ними рай — сад получил следующие толкования: Христос — в христологическом смысле, Церковь — в эклисиологическом, человеческая душа, исполненная добродетелей, —

³ *Ohler A.* Der Gottesgarten // *Mythologische im Alten Testament. Eine motiv-geschichtliche Untersuchung.* Düsseldorf, 1964; *Lurker K.* Wörterbuch biblischer Bilden und Symbol. München, 1973. S. 112—114.

⁴ *Blank W.* Die deutsche Minneallegorie. Stuttgart, 1970. S. 150; *Lewis C. S.* The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition. London, 1959.

⁵ *Comito T.* The Idea of the Garden in the Renaissance. New Brunswick; New York, 1978.

⁶ *Бондарко Н. А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья // *Образ рая: от мифа к утопии.* Серия «Symposium». СПб., 2003. Вып. 31. С. 12.

в тропологическом, рай как потустороннее Царство Божие — в анагогическом⁷.

Метафорическими синонимами «Едем мысленный», «рай духовный», «вертоград небесный» стали обозначать церковь; «копты X в. пели о саде-церкви и розах-евангелиях»⁸. Семантическое расширение образа рай — сад зафиксировал словарь библейских понятий («Словоразличия»), составленный поэтом-ритором Аланом Лилльским (XII в.), который раскрывает следующие значения символического образа: сад — Церковь, Писание, вода, Святой Дух; все, что дает жизнь⁹.

Как «*locus amoenus*» сад приближался к описанию рая — это прекрасный идиллический сад с утопическим ландшафтом, пением неземных птиц, многообразием цветов и деревьев, неиссякаемым плодородием, вечной весной¹⁰. Восприятие рая как сада проявилось уже в V в. в латинской поэме Драконтия «*De laudibus Dei*»¹¹. Яркое выражение оно нашло в немецкой поэзии IX—XII веков¹². У Данте в «Божественной комедии» «высокий сад» — земной рай, а «вечный садовник» — Бог:

⁷ См.: Данные значения отмечены там же (см.: *Бондарко Н. А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья. С. 12) со ссылкой на исследование: *Grimm R. R.* *Paradisus Coelestis. Paradisus Terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200 (Medium Aevum; 33).* München, 1977.

⁸ *Еланская А. И.* Коптская литература // История всемирной литературы: В 9 т. / Отв. ред. Х. Г. Короглы, А. Д. Михайлов. М., 1984. Т. 2. С. 363.

⁹ PL. Paris, 1855. Vol. CCX. Col. 812—813.

¹⁰ О топосе «*locus amoenus*» см.: *Curtius E. R.* *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* 10. Aufl. Bern; München, 1984. S. 191—209 (глава «*Die Ideallandschaft*»); *Garber K.* *Der locus amoenus und der locus terribilis: Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer — und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts.* Köln; Wien, 1974.

¹¹ *Brinkmann H.* *Mittelalterliche Hermeneutik.* Darmstadt, 1980. S. 152—153.

¹² *Peters E.* *Quellen und Charakter der Paradies Beschreibungen in der deutschen Dichtung vom 9.—12. Jahrhundert.* Breslau, 1915.

И все те листья, что в саду выросли
 У вечного садовника, люблю я.
 («Рай», песнь XXVI)¹³

Образ рая — сада, связанный так же, как роза¹⁴ и лилия, с существенными идеологическими и эстетическими представлениями Средневековья, служил целям символизации. В позднее Средневековье сад стал традиционным символом для прославления Богородицы — *hortus conclusus*¹⁵. Уподобление ее девственного лона «замкнутому саду» восходит к Песни Песней Соломона: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатленный источник: рассадники твои — сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами (благовонные растения. — Л. С.), нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами, садовый источник — колодезь живых вод» (Песн 4:12—15). Средневековые интерпретаторы истолковывали текст Песни Песней как исполненный глубинных символических значений: Дева именуется «Заключенным садом», ибо она взрастила Яблоко Жизни — Христа; «Заключенным» же потому, что и после его рождения ее девство осталось ненарушенным, оно прославляется также в церковных песнопениях, например, в Каноне на Рождество Космы Маюмского (VIII в.): «Слово, вселившись в Деву и приняв плоть, прошло, сохранив Ее нетленной; ибо, Само не подвергшись тлению, Оно сохранило и Матерь нетленной» (песнь 6, ирмос). «Запечатленный источник» — струящий воду бессмертия, ибо Спаситель возвестил, что Он — Вода жизни.

¹³ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1967. С. 429, 431.

¹⁴ Веселовский А. Н. Из поэтики розы // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 132—139.

¹⁵ Rymkiewicz J. W. Myśli różne o ogrodach: Dzieje jednego toposu. Warszawa, 1968. S. 171—230. О судьбе топоса *hortus conclusus* в средневековой испанской поэзии, а затем в польской поэзии XX в. см.: *Idem*. Hortus conclusus // Rozprawy. Studia estetyczne. Warszawa, 1966. Т. 3. С. 3—29.

В христианской иконографии огражденный сад символизировал девственное лоно Богородицы. Топос *hortus conclusus* был популярен в западноевропейском искусстве. Богородица — центральный символ средневекового розария. На гравюрах и живописных полотнах поздней немецкой готики, итальянского Предренессанса Дева Мария с Младенцем изображаются в замкнутом саду, где цветут розы, струятся источники, поют птицы. На картинах неизвестного верхнерейнского художника «Райский сад» (ок. 1410*) и Стефано да Вероны «Мадонна в розарии» (ок. 1420) Богородица с младенцем обитают в царстве идеального сада, где все напоминает рай. Христианская идиллия разыгрывается на картине кельнского художника Стефана Лохнера «Мадонна в розовом саду» (1448): Дева Мария находится с Сыном в розарии, слушая игру ангелов на органе, арфе и лютне¹⁶. В начале XVII в. Рубенс и Ян Брейгель создали несколько вариантов композиции «Мадонна с младенцем в цветочной гирлянде» (Лувр, Мюнхенская Пинакотека, Прадо). На гравюре украинского мастера Ивана Щирского Дева Мария — сама роза — образ, известный еще по «Божественной комедии» Данте: «Там — роза, где божественное Слово / Прияло плоть» («Рай», песнь XXIII)¹⁷.

Царскому изографу Никите Павловцу принадлежит известная икона «Богородица Вертоград заключенный» (ок. 1670 г. **; ГТГ): Богородица с младенцем Христом на руках изображены на фоне великолепного дворцового регулярного сада. Русский мастер Семен Спиридонов поместил в виноградном саду царицу со свитой, приспособив религиозный символ для панегирических целей¹⁸.

* См. Рис. 2 (вклейка).

¹⁶ См. подробнее об этой иконографической традиции: Daley B. E. The «Closed Garden» and the «Sealed Fountain»: Song of Songs 4:12 in the Late Medieval Iconography of Mary // *Medieval Gardens*. Washington, D. C., 1986. P. 253—278.

** См. Рис. 3, 4 (вклейка).

¹⁷ Данте Алигьери. Божественная комедия. С. 416 (перевод М. Лозинского).

¹⁸ См. клеймо иконы «Иоанн Златоуст». 1670—1680-е годы (ГТГ).

Для христианских писателей сад был также местом пасхальной мистерии¹⁹. Развивая эту символику, они следовали за Евангелием от Иоанна, согласно которому на месте, где распят Христос, «был сад, и в саду гроб новый» (Ин 19:41—42). На этот образ наслаивался идущий от Евангелия и широко распространенный символ виноградной лозы, отождествлявшийся с муками Христа, пролившего свою кровь во искупление людских грехов и во имя вечной жизни, и тем самым соотносимый с идеей евхаристии. С этой символикой в литературе была связана тема страстей и милосердия.

Значительным оказалось еще одно направление, по которому шло использование образа сада: он стал символом добродетелей, мудрости, высокой духовности, нравственного совершенства и души праведника. Григорий Нисский, комментируя в 15-й гомилии Песнь Песней, писал: «А из загадочного значенья слова *вертоград* узнаем то, что истинный делатель делание свое — нас, человек, — насаждает вновь (...), снизшел он пустыню снова сделать вертоградом, украшающимся насаждением добродетелей...», в душах благочестивых, «возделываемый добродетелями вертоград украшается цветами кринов (...) Ибо крины означают ясность и чистоту разумления, а благоухание ароматов — отвращение от всякого греховного зловония»²⁰. Также в комментарии на Песнь Песней Гонорий Августодунский (ок. 1080 — после 1137) истолковывает «рай» в аллегорическом смысле как Церковь, в тропологическом (нравоучительном) — как человеческую душу, исполненную добродетелей: «Душа же есть сад, поскольку она подобна саду, то есть полна добрыми чувствами как сад травами, добродетелями как сад цветами. Каковой сад заперт, то есть огражден добрыми делами от демонов. Она же

¹⁹ Hendrix Pj. «Garten» und «Morgen» als Ort und Zeit für das Mysterium Paschale in der Orthodoxen Kirche // Eranos-Jahrbuch. Zürich, 1963. Bd. 32.

²⁰ Творения св. отцов в русском переводе. М., 1862. Т. 39. С. 378—380; греческий текст гомилии см.: PG. Paris, 1863. Vol. XLIV. Col. 1088—1120.

и есть источник, поскольку от нее истекает небесное учение, которое орошает другие сады, то есть верные души»²¹.

Оценочно-нравственное содержание вкладывали в этот символ и латинские писатели. Во флорентийской рукописи XII—XIII веков есть рассуждение о том, что Христос явился Марии Магдалине в образе садовника неслучайно: «как хороший садовник выдергивает все вредные травы, чтобы лучше росли хорошие, так и Господь наш ежедневно вырывает с корнем из церкви грехи, дабы произрастали в ней добродетели»²². Символика сада вносилась в разные виды изобразительного искусства, где приобретала подчас художественные формы, типологически близкие словесному творчеству. Аллегорическое значение имеет сад и в картине Рембрандта «Притча о виноградаре». Она вдохновлена распространенными в голландском искусстве барокко (Мартин де Вос, гравюры к Библии в антверпенских изданиях Николая Пискатора и Герарда де Йоде) изображениями Христа, явившегося в образе садовника Марии Магдалине; это своего рода живописная трактовка приведенного выше рассуждения о саде поучения и наставления из флорентийской рукописи. В саду — благодать, постижение духовных и моральных истин, за оградой — юдоль плача, смерть. Иллюстрацией к метафорическому саду положительных духовных ценностей может служить картина мастера эпохи Ренессанса Мантеньи «Минерва, изгоняющая пороки из сада добродетели» (1502, Лувр).

²¹ Цит. по: *Бондарко Н. А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья. С. 14. Устойчивость традиции подобного аллегорического истолкования подтверждает проповедь Симеона Полоцкого на текст «Человек некто насади виноград» (Мф 21:33): «Второй же разум есть духовный иносказательный: по нему же виноград есть Церковь христианская; «Третий разум есть нравоучительный, по нему же кождоединаго от нас душа есть виноград Божий» (*Симеон Полоцкий.* Обед душевный. М., 1681. Л. 261 об. — 263).

²² *Карсавин П.* Символизм мышления и идея миропорядка в средние века (XII—XIII вв.) // Научный исторический журнал / Под ред. Н. И. Кареева. 1913. СПб., 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 19.

В понятие сада входит также представление о его принадлежности к сфере культуры. В символическом смысле он противопоставит природе как «праформе и хаосу»²³. С ним соединяется представление об идеальном пейзаже. Оппозицию саду образуют пустыня, степь, лес²⁴. В толковом словаре символов средневековый интерпретатор Библии Рабан Мавр (IX в.) отмечает, что лес мистически выражает принадлежность к бесплодному²⁵. Сад же — культурно освоенная и упорядоченная среда. «Ты можешь быть на земле, но еще не в саду», — говорит английская пословица XVI—XVII веков («You may be on Land, yet not in a garden»²⁶). Как *locus amoenus* сад противостоял опасной лесной чащобе, воспринимаемой как *locus horridus*.

Начиная со Средних веков, в литературе явственно проявляется и выполняет конструктивно-значимую роль такой структурный элемент мотива сада, как замкнутость, огражденность его пространства. «По своему происхождению (элемент культуры) и семантике (сакральная ценность, требующая охраны) сад представляет собой замкнутое, огражденное (что и отразилось в его этимологии) пространство с контролируемым входом и выходом. В римской живописи сады изображаются с оградами, в поэзии же об этом почти никогда не говорится»²⁷. Но в средневековом «Романе об Александре» Александра де Берне (посл. четв. XII в.) светский мотив сада включает описание обнесенного стеной сада. Герой «Романа о Розе» (ок. 1237—1240) попадает в цветущий Сад Наслаждения, наружная часть стен которого расписана аллегорическими изображениями пороков — Зависти, Злобы,

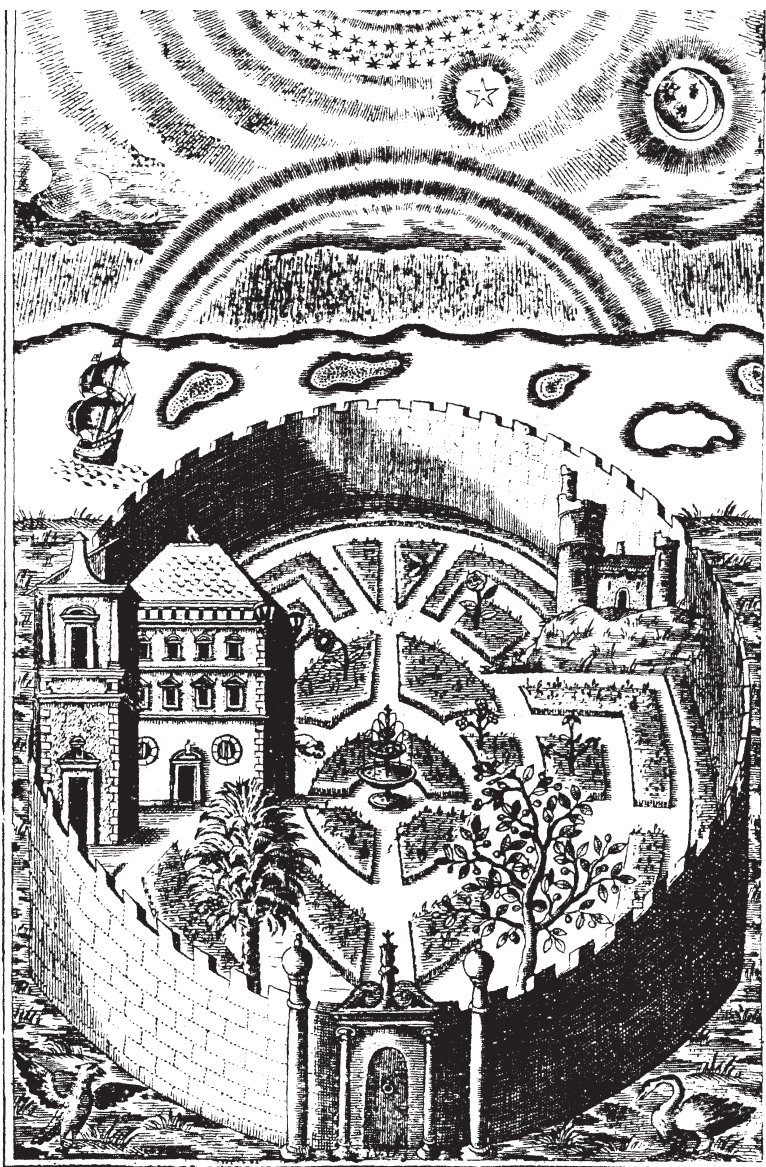
²³ Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 43.

²⁴ Основой для противопоставления служила Книга пророка Исаии (Ис 51:3): «...сделает пустыни его, как рай, и степь его, как сад».

²⁵ «Saltus vel silva mystice significant sterilitatem gentium» (Hrabanus. «De universo». PL, CXI, 367).

²⁶ Tilley M. P. A Dictionary of the Proverbs in England in the 16th and 17th Centuries. Ann Arbor, 1950. P. 368.

²⁷ Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116—148: К мифологеме сада // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 147—148.



Сад заключенный («Hortus conclusus»).
Гравюра на меди Якоба ван Лангерена.

Измены, Скарденности, Вожделения, — доступ в сад им закрыт²⁸. Представление о саде как об огороженном месте присутствует в этимологии славянских слов: *ogród* (польск.), «вертоград» (церковнослав.), «огорожок», «оград» (восточнослав.).

Всеохватывающий взгляд средневекового автора читал мир как книгу. Метафора мир есть книга восходит еще к поздней античности, но особенно разработана в христианской традиции. В святоотеческой литературе мир истолковывался как творение Бога, явившего себя людям в Священном Писании («И сказал Бог — «И стало так»), отсюда вытекает известный параллелизм природы и Библии как двух «книг» одного и того же Творца. И отсюда же возникает метафорическая идентификация: рай / сад (как часть созданного Богом мира) — книга, которую надо уметь прочесть, и книга есть сад. Образ этот получил таким образом дальнейшее семантическое расширение.

Уподобление книги саду²⁹ было поддержано древними и устойчивыми риторическими и поэтическими традициями. Метафора «сады из букв и слов» встречается еще у Платона (диалог «Федр»), однако «сада» в качестве названия произведения античность не знала³⁰. В светской средневековой литературе сравнение произведения с цветами, труда писателя — с насаждением цветов является наследием античной эпиграммы, оно находится также в тесной связи со средневековой идиллией, с топосом «*locus amoenus*»³¹. Быть может, какое-то влияние оказала литература Востока с древней традицией таких названий (поэмы Санаи «Сад истин», XII в.; Саади «Гюлистан» — «Розовый сад» и «Бустан» — «Сад», XIII в.). Через средневековую и ренессансную литературу прошла линия

²⁸ См. подробно: *Fleming J. V.* The Garden of the Roman de la Rose: Vision of Landscape or Landscape of Vision? // *Medieval Gardens*. Washington, D. C., 1986. P. 199—234; *Pearsall D.* Gardens as Symbol and Setting in Late Medieval Poetry // *Ibid.* P. 237—251.

²⁹ О соотносительности понятий сад—книга см. также: *Лухачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. С. 40.

³⁰ *Eustachewicz M.* Poeta w ogrodzie: Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich // *Pamiętnik Literacki*. Wrocław etc., 1975. R. 66. Z. 3. S. 6.

³¹ *Ibid.* S. 8—10.

описания садов, восходящая к «Георгикам» Вергилия³². В религиозной литературе на уподобление книги саду повлияли евангельские притчи, в которых наставническая миссия представлена как труд виноградаря, садовника, земледельца, сеятеля. Существенно, что уже в заглавии «Сад», заключающем в себе целое мировоззрение, устанавливается некая аналогия между произведением и миром.

Литературное произведение, называемое «садом», стремилось уподобиться своему реальному прототипу по форме, предлагая материал, организованный определенными правилами композиции. Польза сада существенна лишь в сочетании с эстетическим переживанием. Таков еще один смысл, скрытый в формуле названия «Сад».

Один из ранних литературных садов — «Сад наслаждения» («*Hortus deliciarum*», 1176—1196), составленный аббатом эльзасского монастыря Геррадом фон Хохенбургом³³. Автор создал сложную компиляцию, в которой соединил прозу и стихи, теологическое и светское знание о мире, характерное для своего времени. Изложению истории человеческого рода от грехопадения Адама до Страшного Суда придана аллегорическая форма, позволившая преобразовать труд в энциклопедию морали³⁴.

В XIII—XIV веках в западноевропейской философии интенсивно развивается теория человеческой души. С ней связаны многочисленные мистико-дидактические трактаты и сборники проповедей, имеющие в своем названии слово «сад». Первым крупным памятником на средневерхненемецком языке, имеющим в названии слово «сад», является сборник духовных назиданий «Сад духовных сердец» («*Geistlicher Herzen Bavn-*

³² Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116—148: К мифологеме сада. С. 149.

³³ См.: *Herrad of Hohenbourg. Hortus deliciarum. Bd. 1. Commentary. Bd. 2. Reconstruction.* London; Leiden, 1979. В научной традиции составитель книги известен под именем Геррад фон Ландсберг, издатели именуют его Геррад фон Хохенбург по месту написания рукописи (Hohenbourg).

³⁴ *Manitius M. Geschichte der lateinische Literatur des Mittelalter.* München, 1964. Bd. 3. S. 193.

gart»), написанный в Аугсбурге (ок. 1290 г.)³⁵. Образ райского сада введен в название книги Альберта Великого (ум. 1280) «Рай души» («Paradisus animae». Кельн, 1498), состоящей из 42 глав «о добродетелях, истине и совершенстве».

Обосновывая в предисловии заглавие «Сад / Рай», авторы связывали этот образ с идейно-целевой направленностью произведения. В итальянской литературе известен «Сад утешения» («Viridarium consolationis», XIV в.) Якопо да Беневенто. Переводчик этой книги с латинского языка на итальянский Боно Джамбони объяснял в предисловии: «Книга эта названа “Садом утешения” подобно тому, как мы тешимся, входя в сад, и находя там много фруктов и цветов, тешится благосклонный читатель, взяв в руки эту книгу, где собрано много прекрасных речений, назначение которых, — услаждать и тешить душу благочестивого читателя. Эта прекрасная книга (...) посвящена описанию пороков и добродетелей...»³⁶. Для воспитания души предназначал Фома Кемпийский (1380—1471) «Сад роз» («Hortus rosarum», 1499), в кратких трактатах которого приводятся «славные дела и благочестивые мысли».

Активному внедрению метафоры в сознание читателей и в литературу способствовала, несомненно, чрезвычайно популярная во всех странах Центральной Европы антология гимнографических текстов «Садик души» («Hortulus animae»)³⁷.

В предисловиях заглавие «Сад» связывается с идеей врачевания души человека. В немецком трактате «Der lüstliche Würzgarte» («Блаженный вертоград», XV в.) сад истолкован в соответствии с мистической аллегорией Песни Песней как место духовного брака Жениха-Христа и Души-Невесты;

³⁵ См. специальное исследование: *Бондарко Н. А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья. С. 11—30; текст «Пролога» к трактату «Сад духовных сердец» в русском переводе см. там же (С. 27—28).

³⁶ Цит. по: *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. М., 1963. С. 96—97.

³⁷ За сравнительно короткий период (с 1498 по 1523) вышло 103 издания на латинском, немецком, чешском, польском языках, см.: *Oldenburg M. C.* Hortulus animae [1494]—1523: Bibliographie und Illustration. Hamburg, 1973.

развивается мотив целебных свойств произрастающих там растений: «В этом саду найдутся цветы, которые дадут очам усладу и радость. В нем найдутся цветы, от запаха которых мертвые оживут. В нем найдутся травы, от которых больные выздоровеют. В нем найдутся деревья и плоды, от которых голодные насытятся. В нем будет слышно пение птиц, от которого возрадуются уши сердца. В нем есть источник, который освежит жаждущих и усталых...»³⁸.

Энциклопедией средневековой этики является «Садик Царицы» («*Hortulus Reginae*», 1443—1447) саксонского проповедника Меффрета. Назначение книги, которой принадлежит, кстати, особая роль в приобщении восточнославянских книжников к новолатинской традиции гомилетики, состояло в том, чтобы снабдить проповедников материалом для религиозно-нравственного чтения. Предисловие раскрывает смысл сравнения произведения с садом: «...как в саду растут различные деревья, приносящие и сладкие, и горькие плоды, так и в этой книге посажены духовные деревья, приносящие сладкие плоды вечного блаженства, горькие плоды вечного осуждения». На морально-этическую проблематику в книге Меффрета указывают символические значения деревьев, цветов и трав: в «Саду» произрастают «кедры высочайшего созерцания», «роза терпения», «лилия невинности», а также «горькая трава гордости», «дуб чревоугодия», «терние зависти», «крапива роскоши» и т. д. Рассуждения о добродетелях и пороках, истины практические и нравственные, которые служат темами проповедей, подкрепляются поучительными изречениями, повествовательными примерами, доказательствами, почерпнутыми более чем из 300 авторов. Пестрый поясняющий материал композиционно четко оформлен: он

³⁸ Цит. по: *Бондарко Н. А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья. С. 30; тот же мотив отмечен и в сборнике изречений из Библии и Отцов церкви под названием «Христианский сад, или Немецкие *loci communes*, содержащий многие важнейшие положения христианской веры и добродетелей» Сабины фон Шелленберг (1600), см. «Пролог-послание» к названному трактату (Там же. С. 20, 29).

излагается в проповедях, распределенных по календарному циклу праздников.

В Словакии имел хождение теологический словарь на латинском языке «Розовый, или Цветочный сад святой теологии», составленный Матеем из Зволена (XV в.), распространившем гуситских идей.

Невиданного ранее расцвета символика сада достигла в культуре барокко, где она приобрела еще большую многоплановость. Этот топос предстал в вариациях и превращениях, испытал колебания в значении от религиозного до светского. В поэме Мильтона «Потерянный рай»: находим великолепное описание райского сада как «*locus amoenus*»:

В краю прекрасном этом насадил
Господь стократ прекрасный вертоград

— это и цветник, и фруктовый сад, где произрастают «деревья дивные», что могут «обонянье, зренье, вкус особо усладить», там древо жизни, сплошь в плодах, благоухающих амброзией, и яблоки, отменные на вкус, тенистые гроты и пещеры обвивают «курчавых лоз роскошные сплетенья в пурпурных гроздах», и «манит прохлада», «звенит пернатый хор, и дух лугов и рощ разносят ветры вешние», струи гремучих вод ветвятся и сливаются в озера, отражающим, подобно зеркалам хрустальным, берега. «Цветы, что не Искусством возвращены», природой расточительной щедро рассыпаны по равнинам, долам и холмам. Ничто не может сравниться «с Эдемским Раем истинным» — ни дивная роща Дафны, ни цветочные луга Прозерпины³⁹.

Символическими значениями образа сада насыщена европейская «духовная» поэзия барокко. Поэма гранадского священника Педро Сото де Рохаса «Рай, запертый для многих, сад, открытый для избранных» (1652) написана «в духе медитаций о созданиях природы и человека как символах красоты

³⁹ Мильтон Джон. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 113—115; перевод А. Штейнберга под редакцией С. Шервинского (Биб-ка всемирной лит-ры).

и величия Бога»⁴⁰; в уединенном саду поэт мечтает о гармоническом согласии между своим внутренним миром и жизнью. В поэме «Сад» («The Garden») английского поэта Эндрю Марвелла, испытавшего влияние поэтики «метафизической школы», перед нами также замкнутый сад, в котором душа стремится к слиянию с Абсолютом⁴¹; цветы и деревья сплетаются в этом саду в гирлянды покоя; лирический герой обрел здесь приятное одиночество, какого не найти ни в городах, ни во дворцах королей; душа поет, как птица, и, сидя на ветке, перебирает свои серебряные крылья, готовясь к дальнему полету⁴². Нидерландский поэт Гилельм Болоньино воспел в стихотворении «Ты уснула, Доротея...»⁴³ «божественный сад», где расцветает добродетель.

Но, конечно, не каждый сад в литературе XVII в. представлял собой поэтическую фантазию на тему «замкнутого сада» Песни Песней Соломона. Одна из песен поэмы Марино «Адонис», сюжетное ядро которой составляет любовная история Венеры и Адониса, рисует «сад блаженств», разделенный на пять частей в соответствии с пятью телесными чувствами (зрение, слух, вкус, обоняние, осязание). Вообще мастеров барокко очень привлекал душевный и телесный универсум как источник поэтизации способности человека к восприятию мира, он служил своего рода риторической парадигмой для поэтических описаний.

Бурное цветение садово-флористической символики в литературе и живописи барокко объясняется тем, что насыщенный богатой ассоциативностью, раскрывающийся в многообразии значений космологический мотив сада отвечал основополага-

⁴⁰ Европейская поэзия XVII века / Вступит. ст. Ю. Виппера; Сост. И. Бочкаревой и др. М., 1977. С. 828 (Биб-ка всемирной лит-ры).

⁴¹ О мотиве сада у Марвелла и Рохаса см. главу «Сады и ландшафты» в книге: *Cohen J. M. The Baroque Lyric. London, 1963. P. 89—108.*

⁴² См. публикацию текста на староанглийском и в переложении на современный английский язык: *Stewart S. The Enclosed Garden. The Tradition and the Image in Seventeenth-Centure Poetry. Milwaukee and London, 1966. P. 150—152, 187—189.*

⁴³ Из поэзии Нидерландов XVII века. Л., 1983. С. 163—164.

ющей тенденции этого искусства смотреть на мир через символическую метафору и аллегория.

Источником садовой и флористической символики служили атрибуты реального сада, которые подвергались условно-образному осмыслению. Сад должен быть обработан, ухожен; поливаемый, он приносит плоды, от сухости увядает, зеленеет, овеваемый ветром; хорошеет от разнообразия трав и деревьев; сад несовместим с живностью, которая может принести вред его процветанию. В обобщенной форме эти представления нашли выражение в афоризмах XVII в.: «Каков сад, таков и садовник» («As in the Garden, such in the Gardner»), «Сад должен быть ухожен, как человек» («A garden must be looked unto and dressed as a body»)⁴⁴. Подвергаясь условно-образному осмыслению, атрибуты реального сада, его расцвет и увядание служили источником регенерационных метафор, способных изобразить то, что входило в сферу пристального интереса барокко, — динамизм жизни человека, изменения состояний и движения его души.

Стимулирующее воздействие на использование мотива в литературе оказывала эмблематика с хорошо разработанной системой символических значений сада, деревьев, цветов⁴⁵. На эмблематических картинках перед читателем предстает репрезентативный регулярный сад, отделенный оградой от земной юдоли. Девизы и подписи раскрывают содержание образа. Сад доставляет эстетическое переживание и воздействует на душу: «Слюбление окам и питание духа»⁴⁶, или: «Рай очам и пища души. Науки украшаются добронравием»⁴⁷. Садовник облагораживающе воздействует на природу, его искусство делает дикое дерево плодоносным⁴⁸. На других эмблемах садовник отделяет здоровые корни от больных, освобождая

⁴⁴ *Tilley M. P. A Dictionary of the Proverbs in England...* P. 251, 252.

⁴⁵ См.: *Flore au Paradis: Emblématique et vie religieuse aux XVI-e et XVII-e siècles // Glasgow Emblem Studies. 2004. Vol. 9.*

⁴⁶ *Символы и эмблемата. Амстердам, 1705. С. 195.*

⁴⁷ *Максимович-Амбодик Н. Емвлемы и символы избранные. СПб., 1788. С. 147. № 581.*

⁴⁸ *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst d. 16. u. 17. Jh. / Hrsg. A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart, 1978. S. 165.*

деревья от вредных ростков и хилых побегов. С этими изображениями соединяется в девизах и подписях идея воспитания, искоренения пороков, всего ложного и губительного⁴⁹.

Прямые параллели к эмблематическим значениям образа сада находим в «Великой дидактике» (1657) Яна Амоса Коменского. Разум, постигающий истину, сравнивается здесь с садом, в котором выращиваются всевозможные цветы и травы. Здесь говорится о «садах философии», «садах человеческой добродетели» и «рае мудрости». Эмблеме с описанием плодородия Геликона («*Helikones Fertilitas*») соответствовало символическое значение: «Плод наук» («*Literarum fructus*»)⁵⁰. Последнее значение оказалось устойчивым: «Вертоград — сад. Вертоград наук, ученое учреждение в переносном значении»⁵¹. В эмблематике зафиксировано положительное значение цветка: «Всегда некую благодетель имеет»⁵².

Многозначную семантику образа сада суммирует грандиозный труд Филиппо Пичинелли, где систематизирована эмблематическая символика барокко. В нем учтены новые, накопленные литературной традицией знания: сад — благодать, чистота Марии, душа, слезы. Сад связан с темой божественного заступничества и страстей. Сад — символ красоты и разнообразия. Показательно, что на первом месте в ряду значений в эпоху барокко находится сад как символ добродетели: «*Hortus est symbolum virtutis*»⁵³.

Европейская традиция литературных садов развивалась от Средневековья до конца риторической эпохи — рубежа XVIII—XIX веков. Но, несомненно, пора ее наивысшего расцвета приходится на эпоху барокко. Большую популярность

⁴⁹ *Emblemata*... S. 158, 162.

⁵⁰ См.: *Caussino N. Polyhistor Symbolicus*. Parisiis, 1634. Lib. 1. № 69.

⁵¹ Данное значение зафиксировано, например, в издании: Словарь русского языка, составленный Вторым отделением имп. Академии наук / Под ред. Я. К. Грота. СПб., 1891. Вып. 1. Стб. 375.

⁵² Символы и эмблемата. С. 29.

⁵³ См. статью при слове «*Hortus*» в изд.: *Picinelli F. Mundus Symbolicus in Emblematum universitate formatus* (...) Colonia Agrippina. 1681. Т. 2 («*Index rerum notabilium, quae in Mundo Symbolico reperiuntur*»).

в европейских литературах барокко получили произведения с названиями: «Hortus» («Hortulus»), «Viridarium» (лат.), «Giardino» (итал.), «Vrtl», «Gartlic» (южнослав.), «Ogród», «Wirydarz» (польск.). Метафорическая идентификация с садом распространилась на разные тексты, не являющиеся в жанровом отношении одинаковыми, — трактаты, сборники проповедей, молитв, книги стихов, курсы риторик и поэтик. Название «Сад» в качестве метафорического определяло такие особенности произведения, как богатство и разнообразие содержания, а также композиционную форму (открытую или организованную определенными тематическими или композиционными принципами).

Символический мотив сада соответствовал природе искусства барокко как способа постижения мира в его единстве и многообразии. Он удовлетворял также стремлению этого искусства к принципиальной многозначности и пафосу избытка.

В обращении к мотиву сада также отразилось характерное для барокко классификаторское мышление, стремление суммировать мир знаний и знание мира. Иррациональному началу, тенденции к накоплению на одном полюсе соответствует на другом рационалистическая попытка систематизации и унификации необычайно разросшегося знания. Книга-сад, располагая к определенной пространственной организации материала, готова была предстать как нечто строгое в своей композиции, упорядоченное при помощи тематической или иной классификации, формальных приемов и придания разнородному материалу внешнего единообразия. Нередко литературный вертоград напоминает своей плановностью сад регулярный, подчиненный геометрическому плану и расчету.

Раю наслаждения уподобил французский профессор богословия Якоб Мархант (Жак Маршан) сборник своих трактатов-поучений «Сад пастырский» («Hortus pastorum», 1632), являющийся сводом теологической и моральной доктрины XVII в., ибо собраны в нем «благоуханные цветы и плоды высокой нравственности». Обширный и разнообразный материал распределен по темам: семи грехам противопоставлены моральные достоинства. Практический катехизис

изложен в форме вопросов и ответов, или, по определению самого автора, «пестротканое многоцветие» организовано в «цветники-клумбы»: «...sacrae doctrinae floribus polymitus in lectionum areolas partitur»⁵⁴.

Указание на композиционную упорядоченность вводится иногда в заглавие: «Цветущий сад Марии, разделенный на две книги и четыре части» (Венеция, 1678) Маттиа Бальди, «Цветущий сад разных любопытных вещей, разбитый на два трактата» (Болонья, 1667).

Чрезвычайно плодотворной в европейском барокко оказалась линия литературных садов, опирающихся на мотив в его наиболее продуктивном в эту эпоху значении: сад как символ добродетели и души. Если жанр понимать как соединение топики, предустановленной темы со своим кругом ценностей и определенным типом композиции, то в европейских литературах эпохи барокко можно выделить жанровую разновидность книг — «садов добродетели», имеющих ярко выраженную дидактическую установку и посвященных пропаганде моральных истин. В этом жанре прослеживаются связи со средневековой традицией учительных «вертоградов». К проблемам моральной философии обращены, как видно уже из заглавий, «Сад моральной философии, изложенный посредством басен о неразумных животных, снабженный искуснейшими изображениями, гравированными на меди» (Кельн, 1594), «Сад христианских добродетелей, составленный из пресвятого Писания, из сентенций святых отцов» Яна Бузея (Майнц, 1610), «Садик философский для пестования души молодых людей, которую надо воспитать при помощи правил мудрости и наставлений» (Париж, 1633), «Садик небесного наслаждения из разнообразных цветов, извлеченных из сочинений святых отцов и духовного писания и с чрезвычайной заботливостью приведенных в порядок» кардинала Бона Джованни (1609—1674)⁵⁵,

⁵⁴ *Marchant Jacques*. Hortus pastorum. Montibus, 1632. F. ã 2^v («Index et material singolorum librorum»).

⁵⁵ *Bona Giovanni* {...} Hortulus caelestium deliciarum ex omnigena defloratione sanctorum patrum et scriptorum spiritualium summa cura compositus... Roma, 1918 (хранится в Библиотеке Ватикана).

уже упоминавшийся «Цветущий сад Марии» Маттиа Бальди, в двух книгах, четырех частях и ста монологах которого читателю предлагаются самые «ценнейшие и красивейшие цветы добродетелей, достоинств и величия этой Небесной Королевы».

Символ сада часто присутствует в заглавиях поэтических книг эпохи барокко, составленных по типу антологии, т. е. объединяющих стихи разных жанров, подчиненные общему мировоззренческому подходу, который задается риторическим видением мира. «Садик, чтоб минутку скоротать» («Gađić za čas kratiti», 1670) хорватского поэта Франьо Крсто Франкопана — мозаика из стихотворений, различных по жанрам, темам, формам, настроению. Лирика анакреонтическая и религиозная, философско-медитативная и автобиографическая, стихи о Боге и душе, Купидоне и Аполлоне, о прелести природы и красоте женщины, о муках и радости любви, о превратностях жизни, горечи разлуки с родными, поэтические мелочи вроде акростихов, эха, стихов, основанных на игре со словом, и метафорой в духе поэтики маринизма, — все это «разнообразные цветы», заполняющие «Садик» Франкопана. Или, как разъяснял сам поэт: «Нет сада божественного, чудесно украшенного, в котором не росли бы морские водоросли и всевозможные травы. Так и в этом можно найти розочку среди сорных и полезных трав. Поэтому предупреждаю: пусть облачена в перчатку будет благородная рука, тянущаяся за цветком, ибо на пути своем она может натолкнуться на крапиву, а иными словами, на печаль и горечь, что повредило бы здоровью...»⁵⁶. «Садик» включает немногим более ста стихотворений. Интересно, что поэт, подобно некоторым другим авторам, составил к книге стихов алфавитный «индекс» (указатель), стремясь таким формальным способом систематизировать многообразие и свести его к единству.

Книги-сады складывались также из стихов, объединенных тематической близостью. В 1676 г. в Дрездене был опубликован сборник неолатинской медитативной поэзии «Садик

⁵⁶ Frankopan F. K. Djela Frana Krste Frankopana / Prired. S. Jezic. Београд, 1936. S. 20.

души благочестивой» («Hortulus animae piae»). Мотивом сада объединил свои духовные песни и маленькие стихотворения в сборник «Духовный сад-цветник нежной души» («Geistliches Blümen-gärtlein inniger Seelen», 1729) поэт немецкого барокко Герхард Терстеген.

В польской литературе эпохи барокко представлена также оригинальная, достаточно развитая традиция поэтических книг-садов. Изучению их посвящена специальная работа польской исследовательницы М. Эустахевич. Ее исследование показывает, что произведения с символикой сада в заглавии распространились в Польше в XVI в., «но расцвет их приходится на позднее барокко». Все польские поэтические «сады», за исключением сборника Я. Трембецкого, являются собраниями стихов одного автора. Характерный для них принцип разнообразия соответствовал тенденциям искусства барокко.

Сравнение с садом присутствует в названиях поэтических сборников С. Гроховского «Wirydarz, abo Kwiatki gumów duchownych» («Сад, или Цветочки рифм духовных», 1607) и В. Коховского «Ogród Panieński» («Сад Марии», 1681). В них получает актуализацию топос «сада замкнутого». С. Гроховский подчеркивает связь своего сборника рождественских песен с символическим садом Марии, в котором стихи являются цветами. В. Коховский задумал свой «Ogród» как собрание эпиграмм в честь Девы Марии, «выросших» из цитат Писания и из произведений духовных писателей. Эти поэтические «Сады» доступны только для душ праведных и благочестивых⁵⁷.

Сборник светских эпиграмм Вацлава Потоцкого «Ogród fraszek» («Сад фразшек», 1672—1695) — это мир в целостности многожанрового и многотематического воплощения. По словам автора, он соединил здесь все, что было, а «если и не было, то быть могло (...) в век жизни людской». У Потоцкого явно ощутима полемика с традицией литературных садов, в которых разнородный материал систематизирован при помощи некоторых приемов. Противопоставляя «Сад фразшек»

⁵⁷ Подробнее см.: *Eustachewicz M. Poeta w ogrodzie*. S. 17—24.

раю и сближая его с лесом («Do lasa, czytelniku, idziesz, nie do gaju») ⁵⁸, автор не стремится придать антологии ни внутреннюю, ни внешнюю упорядоченность. Моделью служит ему природа, творящая стихийно. Поэт признается, что «Сад» его не ухожен, в нем растут сорняки и обжигает крапива, от беспорядка, который там царит, кружится голова. В антологии возобладало одно из значений, которое барокко придало разнородности: принцип разнообразия возведен в меру порядка.

«Сад поэтический» (1675) — собрание стихов разных авторов. И тем не менее составитель антологии Я.-Т. Трембецкий обосновывает в предисловии идею художественной целостности. Она вытекает из характеристики разных жанров, которую Трембецкий совмещает с иерархией ценности садовых растений. Высокое, духовное содержание символизируют цветы «сада замкнутого» — роза и лилия: серьезное согласуется с нарциссом; шутка сравнима с лавандой; фразка — с сорняком и крапивой и т. д. Все цветы (даже «brak podlejszy») имеют «скрытую силу и великую пользу», то же касается и разных жанров — вплоть до фразки. Рассуждая о пользе произведения для читателей, Трембецкий называет на первом месте содержащиеся в нем «образцы прекрасных нравов» («piękných obuczajów wzogu») и «великие примеры для добродетели» («wielkie do snotu przykłady») ⁵⁹. «Сад поэтический» еще сохраняет связь с учительным смыслом символики сада.

В византийско-славянском мире садово-флористическая символика была прямым отголоском библейской образности. В древнерусском языке слова «вертоград» и «виноград» использовались как синонимы: «вертоград — сад, огород, возделываемая земля, обнесенная оградой»; «виноград — виноградник, фруктовый сад» ⁶⁰. В русской литературе XI—XVI веков символические уподобления, опирающиеся на образ сада, были

⁵⁸ Potocki W. Ogród fraszek / Wyd. A. Brückner. Lwów, 1907. Т. 1. S. 1.

⁵⁹ Trembecki J.-T. Wirydarz poetycki / Wyd. A. Brückner. Lwów, 1910. Т. 1. S. 3.

⁶⁰ Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1975. Вып. 2. С. 99, 185.

сравнительно редки, однотипны и ограничены главным образом панегирическими функциями⁶¹. Они появились в XI в., из греческой гимнографии проникли в службы русским святым метафоры «сад», «виноград», «рай». Сплетая похвалу Сергию Радонежскому, Епифаний Премудрый применяет способ риторической гармонизации слов, наделяя своего героя десятками определений и сравнений, есть среди них и такие: Сергей — «вертоград затворен», «сад благоцветущ», «виноград плодоносен», «цвет прекрасный», «гроздь многоплодная», «сладкий запечатленный источник» и др.⁶² Определения, относящиеся к топосу *hortus conclusus* («вертоград затворен», «запечатленный источник») выступают как сакральные символы для обозначения особой, высшей степени святости подвижника.

Пышная репрезентативность символики сада в восточнославянской литературе XVII в. не может считаться случайностью. В эпоху барокко, которая была периодом активного литературного посредничества, топосы приходят в движение, распространяются в составе эмблематических сборников. Символика сада прививается в творчестве восточнославянских писателей вместе с тем литературным стилем, который культивировался в Киево-Могилянской коллегии не без влияния западноевропейского барокко, где образ сада входил в число излюбленных символических метафор.

В учительной литературе бытовал образ сада, соотносимый с понятием добродетели. Для Симеона Полоцкого и украинских проповедников характерен обостренный интерес к евангельской притче о «делателях винограда», которой они придали ярко выраженный дидактический смысл. Парафразы ее включены в книги проповедей Лазаря Барановича «Меч духовный», Симеона Полоцкого «Обед душевный», Антония Радивиловского «Венец Христов». В соответствии с традицией аллегорического экзегезиса (восходящей к учению, приписы-

⁶¹ Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. Л., 1947. С. 55—56, 70—71.

⁶² См.: Сазонова Л. И. Григор Нарекаци и митрополит Иларион: в ареале византийской духовности // Григор Нарекаци и духовная культура Средневековья. М., 2010. С. 219.

ваемому Августину, о четырехкратном смысле Писания) притча толкуется в нескольких аспектах: «письменном» (буквальном), «духовном» (иносказательном) и «нравоучительном». Главное внимание в проповедях уделено «моральному сенсу» притчи. Согласно ему, «виноград» — «кожدةодинаго от нас душа есть»⁶³. Ограда — «уставы», которые «в добродѣтельном дѣлании подобает не преступать»⁶⁴. Жизненное призвание человека в том, чтобы возделывать сад души — «осажать виноград свой — душу, мовлю, розными добродетелями украшать»⁶⁵. Такое же символизирующее значение придал притче Аввакум: «Делатели — мы, человеци. Виноград — закон и заповеди Господни»⁶⁶.

Осмысляя сад как образ души, проповедники считают себя работниками в «разумном винограде». Симеон Полоцкий призывал «добрѣ дѣлати» в винограде душ наших, хранить сад, «яко от звѣрей, от нравов зверских и скотских», беречь «от хладного ветра гнусавости, лѣности и уныния, от терния похотей, от червей тщеславия»⁶⁷. Таким образом, литературный труд и, шире, искусство слова связывается в восточнославянских литературах с насаждением и возделыванием сада. Вертоград для поэта — этически замкнутое пространство. Замкнутому саду уподобляется душа, способная хранить чистоту: «Тако бо душа оград затворен бывает, / в нем же любезно жених ея пребывает» («Чистота. 3»)⁶⁸. В ухоженном, возделанном саду деревья — праведники, цветы — добродетели.

⁶³ Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681. Л. 259 об. — 264; Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 178.

⁶⁴ Лазарь Баранович. Меч духовный. Киев, 1666. Л. 172—180.

⁶⁵ Антоний Радивиловский. Венец Христов. Киев, 1688. Л. 202—206.

⁶⁶ Памятники истории старообрядчества XVII в. Л., 1927. Кн. 1. Вып. 1 (Рус. ист. биб-ка. Т. 39). Стб. 376.

⁶⁷ Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681. Л. 263 об. — 264.

⁶⁸ Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 2000. Vol. 3. P. 398 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B: Editionen. Bd. 10/III).

У восточнославянских авторов, как и у западноевропейских, образ сада охватывает основные духовные и нравственные ценности. В стихотворении Симеона Полоцкого «Любовь» цветущий сад — суть прорыв души к Абсолюту. Восхождение к добродетели возможно только в саду. В метафорическом саду свои законы и нормы поведения. Прежде, чем войти в него, нужно оставить пороки мира. Образ мысленного сада служит проповеди добра, звучит мотив искоренения пороков: «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое древо, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Мф 3:10; Лк 3:9). Сад добродетели несовместим с грехом.

В стихах Симеона отразился и другой структурный момент топоса сада. Он должен быть защищен от всего, что может принести вред его процветанию. На одной из эмблем — сад, по клумбам гуляет кабан, подпись гласит: «Не вовсе мирятся»⁶⁹, сад и коза между собой не согласуются. Начиная с Библии, козел — воплощение беззакония, его обиталище — пустыня (Левит). Козел — нарушитель садового порядка.

Ограда, защищающая сад, — заповеди, предохраняющие от грехов. В саду — добро, вне его — зло и пороки, или, по словам Г. С. Сковороды из диалога «Кольцо»: «Сад, оплота лишенный, есть несчастливая душа, счастье свое на песке стихийном основавшая...»⁷⁰. Представление о замкнутости пространства «духовного» сада передали и художники. Оформляя титульные листы «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого и «Огородка Марии» Антония Радивиловского, они изобразили ограду и на калитке — маленький замок.

В анонимной поэзии XVII в. также обнаруживаем метафору вертоград — душа: «Посей во оградѣ, точи ароматы, / в души вертоградѣ твоей плоды святы»⁷¹.

Цепочка символических значений сада отмечается в стихах Епифания Славинецкого:

⁶⁹ Символы и эмблемата. С. 199.

⁷⁰ Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. Київ, 1983. С. 363.

⁷¹ РНБ. Основное собр. рукописной книги. Q. XIV.25. Л. 35 об. («Песнь царю царюющим»).

Живоносѣйший сад, одушевленный град,
Град Богосозданный, его же украси Господь
и возвыси...⁷²

В восточнославянской литературе барокко был представлен и топос *hortus conclusus*, причем можно отметить некоторое типологическое сходство представлений западноевропейских и восточнославянских авторов в понимании данной образности⁷³. Симеон Полоцкий обращается к Деве Марии: «Ты едина еси вертоград заключенный»⁷⁴. В рождественском цикле из «Рифмологиона» поэт развивает образ:

Царя небснаго оград заключенный
нынѣ возрастил есть Цвѣт нам божественный
Оград есть чистая Мария Дѣвица,
его же насади Божия десница.
Заключенный того ради наречеса,
яко дѣвство цѣло выну соблюдися⁷⁵.

В песнопении, обращенном к Богородице: «Рай жизни ты имянуем»⁷⁶. У восточнославянских писателей этот топос приобрел главным образом проповедническую целеустремленность. Показательно в этой связи заглавие книги Антония Радивиловского «Огородок Марии» (1671 — рукописный вариант; изд. в 1676 г.), в которой обсуждаются нравственно-философские и морально-учительные проблемы.

В восточнославянской литературе XVII в. получило применение еще одно традиционное значение образа сада, связанное с темой страдания и «страстей». Источником этой символики является притча о злых виноградарях (Мк 12:1—12;

⁷² РНБ. Собр. М. П. Погодина. № 1974. Л. 111 об. (сборник духовных песен, нотолинейный; рукопись XVIII в.); Собр. А. А. Титова. № 4172. Л. 23 об.—24.

⁷³ Мотиву «замкнутого сада» в европейской поэзии XVII в. посвящена работа: Stewart S. The Enclosed Garden. The Tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry. Milwaukee; London, 1966.

⁷⁴ Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. М., 1683. Л. 357 об. — 538.

⁷⁵ ГИМ. Синодальное собр. № 287. Л. 84 об. — 85.

⁷⁶ РНБ. Собрание М. П. Погодина. № 1974. Л. 108 об.

Лк 20:9—18), истолкованная в аллегорико-христологическом аспекте, а также свидетельство о том, что в саду Христос готовился претерпеть страсти (Ин 18). Новозаветные события воспринимаются писателями в параллелизме с ветхозаветными. В «Разсуждении о Христе во вертѣ» («Венец веры», 1670) сказано, что «во вертѣ первый Адам» был побежден дьяволом, поэтому «во вертѣ» же от второго Адама (Христа) искуситель должен быть покорен; «во вертѣ смерть родися», поэтому следует, чтобы «во вертѣ» взяла начало новая жизнь; «во вертѣ» произошло падение человека, и «во вертѣ» же должно состояться его возрождение⁷⁷. Рассуждение принадлежит, по видимому, к широко распространенной топике. Интересно, что прямые параллели, дословно совпадающие с приведенными здесь высказываниями Симеона Полоцкого из богословского труда «Венец веры», отыскиваются в немецкой поэзии того же времени:

Im Garten durch Adams Fall
Der Mensch verderbt wird überall.

Также:

Im Garten und durch Christi Todt
Der Mensch erlöst ward aus der Noth⁷⁸.

Конец одной истории — падение Адама — стал началом другой — возрождения человечества через смерть Христа⁷⁹. При такой символической интерпретации событий сад Эдем, где Адам прельстился яблоком от древа познания добра и

⁷⁷ Симеон Полоцкий. Венец веры. ГИМ. Синодальное собр. № 285. Л. 56—57.

⁷⁸ Цит. по: *Tandecki D.* Der Garten als Symbol und Refugium göttlicher und menschlicher Liebe // *Arcadia.* (22). 1987. 1. S. 131.

⁷⁹ Мотив сада как универсальный символ божественной и человеческой любви исследован на материале европейской лирики XVI—XVII веков в работе: *Tandecki D.* Der Garten als Symbol und Refugium göttlicher und menschlicher Liebe; о саде как образе мира в творчестве Гёте см.: *Schuster I.* Goethe und «chinesische Geschmack»: Zum Landschaftsgarten als Abbild der Welt // *Arcadia.* (20). 1985. 2.

зла, и Гефсиманский сад Иерусалима — место моления о чаше — сливаются в символический образ. Это условное, не конкретизированное пространство, в котором разворачиваются кульминационные моменты библейской мифологической драмы. Назначение образа — воплотить идею искупления-милосердия.

Эпоха барокко была периодом интенсивного взаимопроникновения культур и стилей. Именно в это время благодаря оживленным межнациональным контактам и литературному посредничеству в восточнославянских литературах распространяются переводные и создаются оригинальные «вертоград».

В 1650 г. по заказу царя Алексея Михайловича киевские «старцы» во главе с Арсением Сатановским приступили к переводу упоминавшейся книги проповедей Меффрета «Садик Царицы». Книга привлекла внимание тем, что была способна удовлетворить потребность общества в сборниках энциклопедического типа, острая необходимость в которых ощущалась в связи с развитием регулярного образования и восстановлением традиций живой проповеди. Из каждого его поучения можно было «два и три, и четыре, и пять поучений содѣлати»⁸⁰.

Преимущественное развитие у восточных славян получила жанровая разновидность «вертоградов», посвященных темам моральной философии. Различные по содержанию, составу, форме, объему произведения реализуют те значения символического мотива, которые он имеет в дидактической литературе: сад соотносится с понятием добродетели. Восточнославянские «вертоград» в отличие от безымянных «цветников» — произведения авторские. Разнородный материал преобразован в них творческой энергией автора, которая организует, связывает разнородность в единый контекст художественного целого.

Аксиологическая топика в заглавии указывает не только на идейно-эстетическую ценность сочинений, она обладает также композиционно-содержательной значимостью. «Сад

⁸⁰ Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России. СПб., 1861. Т. 3. С. 480.

души», «вертоград духовный», «огородок», «виноград» — узнаваемые формулы поэтики. Читатель приступал к чтению «вертоградов» с ясным представлением, что он будет иметь дело с замкнутой целостностью, в которой разнородность подчинена определенным правилам.

Первым оригинальным произведением в этом роде был на восточнославянской почве «Огородок Марии» (1676) Антония Радивиловского⁸¹. Исследователи обратили внимание на близость произведения к «Садику Царицы» Меффрета⁸². По-видимому, на соотнесенность с европейской традицией проповеднических, учительных «вертоградов» указывает и сам автор, называя свой «Огородок» «нововыставленным», «новонасажденным». В заглавие сборника вынесен топоним «сада замкнутого». Он присутствует также в оформлении титульного листа, где изображению Марии в медальоне сопутствует подпись «Вертоград заключенный». В открывающем сборник стихотворении реализуется еще одно значение топонима: применяя барочный прием — игру с именем адресата и раскладывая его на анаграммы (Мария — *ям рай*), Антоний Радивилловский объединил образ Богоматери с образом рая: «Вся добра еси, в твоём имени рай маешь». Цветы, насажденные в саду Марии, — «цноты» (добродетели). Таким образом, в произведении соединяется семантика родственных символов. Идеино-целевая установка, подчиняющая разнородный материал, собранный автором в течение многих лет, когда он «на розных катедрах проповедовал», придает целостность произведению. Разнородности противостоит и четкая организация сборника: материал распределен по календарному циклу праздников. Композиция унифицирована также при помощи еще одного приема: каждая проповедь предваряется эпиграфом-цитатой из Библии.

⁸¹ Известен список XVII в. с названием «Вертоград Марии» (ГИМ. Собр. рукописей Успенского Кремлевского собора. № 77).

⁸² *Маркович М.* Антоний Радивилловский, южнорусский проповедник XVII в. Киев, 1894. С. 82—83; *Крекотень В. І.* Оповідання Антонія Радивиловського. 3 історії української новелістики XVII ст. Київ, 1983.

Продолжением и ярчайшим проявлением европейской жанровой традиции поэтических книг-садов с характерным для них универсализмом и жанрово-тематическим разнообразием является «Вертоград многоцветный» (1680) Симеона Полоцкого. Поэт понимал все многообразие мира в образе «мысленного» сада как гигантской аллегории мира. «Вертоград» с его изобильным множеством жанров уподоблен миру, и его порядок отвечает порядку созданного Богом мира. Необозримостью своих сюжетов барочный литературный сад имитирует универсальность действительности. Слагая всеобъемлющее целое из отдельных элементов, поэт отдает себе отчет в том, что он вторит Богу, а его энциклопедия мира — подражание вертограду Творца: «Потщахся убо ⟨...⟩ раю духовному, вертограду небесному присовокупити сей мой верт многоцвѣтный».

По своей форме и масштабности это произведение — единственное в своем роде и не имеет аналогов в предшествующей русской литературе, оно как бы «выламывается» из ее традиций. Сам автор ссылается на свое знакомство с иностранными «вертоградом» («...аз ⟨...⟩ сподобивыйся странных идиомат пребогатоцвѣтныя вертограды видѣти...») и пишет, что он, «сподобивыйся странных идиомат пребогатоцвѣтныя вертограды видѣти», решил пересадить их «корни» и «семена» на русскую почву — «в домашний ми язык славенский». Симеон Полоцкий перенес в Россию традиции, в которых был воспитан и сформировался как писатель и на их основе создал новое в русской литературе жанровое образование.

Символ сада, вынесенный в название, выполняет в структуре текста роль, организующую содержание и композицию произведения. Имеющий богатую творческую историю, «Вертоград многоцветный» насчитывает три тысячи стихотворений. Энциклопедическая пестрота литературного сада обращена к внутреннему духовному единству книги. Избрав для своей книги идейно-значимое название-символ, Симеон реализовал вполне осознанную им поэтическую мысль о своем произведении не только как о вместилище словесного «многоцветия», разнообразных стихотворных жанров, но и как об

источнике духовного знания. Мозаичным методом Симеон Полоцкий создал картину мира, панорамное повествование, охватывающее вопросы мироздания и направленное к тому, чтобы научить человека «заповѣди тощно соблюдать» и стяжать «страну невечерня свѣта». Названием «Вертоград» автор указал на принадлежность своего сочинения к определенной литературной традиции, а также на связь с ключевыми темами литературы, трактующей проблемы этики, морали и знания. Определением «многоцветный» обозначил его разножанровый и многотемный состав.

Поэт открывает свой сад перед грешными душами, чтобы те просветились и очистились, освободились от пороков, стали добродетельными и наслаждались знанием, которое дает духовный вертоград. «Вертоград многоцветный» — крупная форма христианско-дидактической поэзии⁸³.

Сугубая структурность мировосприятия Симеона, обусловленная его пристальным вниманием к проблематике «Бог—мир—человек», связывает стихи в цельный художественный текст. Все, что может излучать свет духовной и нравственной истины, вовлекается в «Вертоград», раздвигая его простран-

⁸³ Следующее суждение: «Наиболее характерный образец “Сада” как жанра мистическо-эротической литературы эпохи барокко — Симеон Полоцкий “Вертоград многоцветный”. 1680» (*Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 654) — досадное недоразумение, свидетельствующее о том, что автор не знаком с названным произведением, в котором нет ничего ни мистического (выходящего за рамки традиционных сакральных образов), ни тем более эротического, см. первое полное научно-критическое издание «Вертограда» в трех томах: *Siméon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj* / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. With a Foreword by D. S. Lichačev. Vol. 1. Köln; Weimar; Wien, 1996; Vol. 2. 1999; Vol. 3. 2000 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B: Editionen. Bd. 10/I—10/III). Подробно о «Вертограде» см.: *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 558—606 (раздел «“Вертоград многоцветный” Симеона Полоцкого как христианский универсум»).

Определение «мистическо-эротической» книги может быть отнесено к другому литературному «саду» — к сборнику К. Бальмонта «Зеленый Вертоград. Слова поцелуйные» (СПб., 1909).

ство до космических размеров. Местом действия становится вселенная, прошлое и настоящее предстает как временное единство.

Природному естеству, при котором всякие «былия» и травы «смешено» рождаются и оттого бывают трудно обретаемы, Симеон противопоставил «хитрость художника» и, подобно «искусному цветочервнику», устроил «Вертоград» в границах порядка — как сад регулярный. В окончательной редакции «Вертограда» тысячи стихов расположены в алфавите их названий. Планомерная композиция, унифицированная алфавитом, составляет характерную особенность «Вертограда», отличающую его, например, от «Сада фразшек» В. Потоцкого: «⟨...⟩ во моем сем вертѣ многоцвѣтном художественнѣ и по благочинию вся устроися, ибо по алфавитному славенскаго диалекта сочинению»⁸⁴.

Алфавитная модель превращает книгу в обнаженную, легко просматриваемую конструкцию, которая делает обзорным все богатство, всю многомерность созданного, что должно было служить читательской пользе, помогая ориентироваться в «вертѣ многоцвѣтном». Как следует из объяснений автора, буквы азбуки — это «споды» (грядки). Их 33, и на них произрастает столько родов растений, сколько разделов внутреннего алфавита, столько видов цветов, сколько названий; буквицы, разделяющие стихи в пределах одной стихотворной группы, обозначают число стихов, относящихся к одному названию или принадлежащих к разным жанрам.

В качестве параллели можно привести пример из французской риторики той же эпохи барокко, где организующим принципом построения текста является расположение по «грядкам»: «...На первой грядке мы видим выюнки, которые представляют периоды...»; «...Вторая грядка — благоухающие розы самых изысканных выражений...»; «...Четвертая грядка — тюльпаны... Они представляют выводы из общих мест риторики...»; «...Тринадцатая грядка — фиалки...

⁸⁴ *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj* / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. Vol. 1. P. 4—5.

Это ирония...»; «...Двадцать первая — империял, модель эпилога...»⁸⁵.

Вслед за «Вертоградом многоцветным» в русской литературе появляется еще один «сад» — «Книга, глаголемая Божий град» (1680—1681), произведение весьма скромное и по объему, и по таланту автора, но чрезвычайно показательное в том отношении, что в его названии явственно проступает связь символики сада с морально-учительной проблематикой сочинений. Произведение, сочетающее стихи и проповедь, написано проповедником, историографом и стихотворцем Тимофеем Камневи́чем-Рвовским. Называя свой «Вертоград» «новосозданным», указывая, что он «новоизобразися и художеством исписася», автор обнаруживает свое знакомство с жанровой традицией такого типа и не без гордости заявляет: «Писана быша сиа не во Италии, святѣм старом и велицем Римѣ, ниже в Палестинстѣм Иеросалимѣ, но во великославном нашем словеноросийстѣм государствѣ Третьем Римѣ, Московском царствѣ»⁸⁶. Главное внимание направлено на обличение тех пороков, которые стали причиной морального падения его друга, оставившего монашеское звание и решившего жениться: «двѣ на свѣтѣ вещи наипаче злѣиши... — вино и жены». В начальных стихах присутствует устойчивый в поэзии барокко комплекс образов: «вертоград» — «Божий сад» — «град» — «душа». Перетекающие друг в друга символы передавали информацию о проблематике и цели сочинения: «Книга сиа назвася новосоздан Вертоград, / Или реци умный Божий оград, <...> / И должен он в нем душевное свое забрало утверждать <...>»⁸⁷.

⁸⁵ Le Parterre de la rhetorique Françoise emallé de toutes les plus belles fleurs d'éloquence qui se rencontrent dans les oeuvres des orateurs tant anciens que modernes. Ensemble le VERGER de la Poësie. Lyon, 1659 (произведение анонимное, л. 6—6 об. нн.); перевод цит. по: *Безменова Н. А.* Очерки по теории и истории риторики. М., 1991. С. 149—150.

⁸⁶ ГИМ. Собр. И. А. Вахрамеева. № 451. Сборник. 1680-е гг. Л. 205 об.

⁸⁷ Там же. Л. 170.

Гавриил Домецкий, книжник, связанный с традициями киевской учености и принадлежавший к латинскофильскому направлению в культуре конца XVII в., перевел с латинского языка «Сад, или Вертоград духовный, украшенный многоразличными нравоучения цветами» (1685). Книга ставит своей главной задачей «врачество» как «внутреннего», так и «внешнего человека». Топос сада в заглавии отражает принцип разнообразия, мотивированный предназначенностью произведения разным кругам читателей: «еже бы всяк яко в вертоградѣ изрядном в различии цвѣтов и овощей возмог себе приобрести что его сану приличнѣй и удобнѣй»⁸⁸.

В «Винограде домовитом благим насажденным» (Чернигов, 1697)⁸⁹ украинского писателя Самуила Мокреевича реализуется символика сада в том ее значении, которое связано с идеей искупления и милосердия, поэтому тема страстей занимает центральное место. Виноград, насажденный Творцом в Эдеме, был отдан «в делание» Адаму, который «без трудов» вкусил «готового овощу». После того, как он был изгнан из сада, многие «делатели» трудились в том винограде, «но земля волчец и терние проращала». Тогда Творец послал своего Сына возделывать сад, но «злые делатели» убили его. Поэтому «домовит небесный» разорил «ветхий виноград» и заложил новый — «мысленный». В соответствии с основными моментами этой концепции организована композиция: вначале помещено краткое стихотворное переложение книги Бытия, затем — обработка Евангелия от Матфея. Особый цикл стихов посвящен страстям и воскресению Христа.

Евангельская притча о «делателях» винограда трактуется и в раннем сочинении Стефана Яворского «Виноград Христов» (Киев, 1698). Это — приветственная проповедь, произнесенная по случаю бракосочетания царского стольника Ивана Обедовского. Автор извлекает из притчи подходящие случаю метафорические описания. Сад, заложенный «небесным делателем», огражден заповедями: в его почву корнями

⁸⁸ БАН. П I А 77 (предисловие, л. нн.).

⁸⁹ Редкий экз. книги хранится в БАН, инв. № 673. В предисловии как синоним к слову «виноград» употребляется «вертоград».

уходят добродетели. Три леторасли (молодые побеги) в винограднике — три «беспорочных чина». Первая символизирует «девствующих», их красота и достоинство — в чистоте. Другая — «стан вдовствующих». Третья — «супружеская». Проповедь призывает женщин к целомудрию и супружеской верности. В оформлении титульного листа отразилась мысль о саде как благодатной почве для совершенствования. На гравюре изображен виноградник, обнесенный оградой с калиткой; в саду поднялись три пышные леторасли, на которые нисходит благодать; вне ограды — холмистая, невозделанная земля.

Барочную традицию завершает «Сад божественных песен» (после 1785) Г. С. Сковороды, в поэтическом восприятии которого, так же, как у его предшественников, сад — образ аллюзийный. На его символическом значении основана и этикогуманистическая концепция, и композиция сочинения. «Сад божественных песен» был составлен после 1785 г. из уже готовых, написанных ранее по разным поводам и в разное время стихотворений. «Сад божественных песен», будучи жанром составным, не является тем не менее лишь сборником стихов. Творчески переосмысляя готовый материал, Сковорода подчинил его определенному идейно-эстетическому заданию. В новом контексте утратилась приуроченность стихов к конкретным событиям, послужившим поводом к их написанию, и усилилось мировоззренческое, обобщенно-философское значение каждого отдельного стихотворения и произведения в целом.

Композиционного единства Сковорода достиг, обратившись к приему, какой использовали проповедники: каждое стихотворение поэт снабдил цитатами-эпиграфами из Библии. Эпиграфы актуализировали определенный смысловой ряд «песен» через соотнесенность его с «вечной книгой». Вперед выдвинулись значения, которые не были главными в момент написания стихотворения, но являлись существенными для авторской концепции нового сочинения. Эпиграфы-цитаты сыграли роль скрепы, соединившей отдельные стихи в единый контекст «божественных песен».

В «Саду божественных песен» уже господствует личный принцип авторского лирического цикла (с отбором стихотворений и организацией их в цикл), проступает непосредственно ощущаемое живое лирическое чувство, что не исключает однако ни свойственного поэту риторического подхода, символического способа мышления, склонности к символическо-аллегорической интерпретации. В песни 3 с эпитафией из Книги Бытия «Прорасте земля былые травное...» (Быт 1:11) появляется символическое уподобление души саду, цветов и плодов — духовным ценностям:

Щастлив тот и без утѣх, кто побѣдил смертный грѣх.
Душа его — Божий град, душа его — Божий сад.

Всегда сей сад дает цвѣты, всегда сей сад дает плоды,
Всегда весною там цвѣтет, и лист его не падет.

О Боже мой, ты мнѣ — град! О Боже мой, ты мнѣ — сад!
Невинность мнѣ — то цвѣты, любовь и мир — то плоды⁹⁰.

Таким образом, для восточнославянского барокко, как и для западноевропейского, характерен тип книги «вертограда».

Топос сада в литературе восточных славян — емкий образ, насыщенный богатой ассоциативностью, он обладал глубоким идейным и художественным содержанием, охватывал основные духовные и нравственные ценности. Символ раскрывался в системе тех же значений, какие свойственны западноевропейской традиции. Значения символа сада устанавливаются в конкретных связях контекста. Переходя из произведения в произведение, он образует семантические сцепления: сад — Церковь, Богородица, сад — душа человека, святость и праведность поведения, сад — страдание и милосердие, сад — плоды благочестия, добродетели, мудрости и знания, сад — человеческая жизнь, человечество, весь мир. Изобильные тропы, опирающиеся на образ сада, — ряд прозрачных символов, отражающихся друг в друге и стягивающихся в конечном счете к единому смысловому центру.

⁹⁰ Сковорода Г. Вірші. С. 36.

В сознании образованного книжника и читателя связь комплекса этических представлений с символикой сада была столь устойчива еще в конце XVIII в., что при переводе сочинения немецкого писателя Иоганна Герхарда (1582—1673) «Священные размышления» («Meditationes sacrae». Лейден, 1627)⁹¹ оно было названо «вертоградом»; перевод студента Тверской семинарии Алексея Лисицына вышел из печати под заглавием «Мысленный вертоград (...) размышлений, касающихся до исправления внутреннего человека» (М., 1783); другой перевод — учителя И. Курбатова — имеет название «Вертоград, насажденный в пользу души грешных» (М., 1799). В 1783 г. сочинение Герхарда напечатано дважды, в том числе «у Новикова».

Интересно отметить, что среди материалов новиковского кружка находились также «Райский вертоград» Яна (Иоханнеса) Арндта, «Серафимский сад-цветник» Якоба Бёме, стихи Ангела Силезского⁹². В 80—90-е годы XVIII в., когда русские «вертограды» были давно уже забыты, в масонской среде возникает интерес к сочинениям, посвященным внутреннему миру и психологии человека. Некоторые общие положения теории «внутреннего человека» — призыв к нравственному возрождению, исправлению испорченных нравов, обузданию страстей, самоусовершенствованию, преобразованию внутренней жизни — совпадали с морально-этическими идеалами минувшей эпохи, чем и объясняется интерес масонов к «вертографам» как нравственно-учительной литературе.

Вместе с концом риторической эпохи — рубеж XVIII—XIX веков — жанр вертограда как нравственно-назидательной книги исчерпал себя. Но сад как эстетизированный, выношенный общеевропейским культурным сознанием и наделенный множеством ассоциаций книжный символ вошел в русскую литературу Нового времени. При всем многообразии вариаций в ней явственно проступает образный архетип: сад — душа, рай, Богородица, мудрость.

⁹¹ Впервые переведено на славянский язык и издано под названием «Богомыслие» в Чернигове в 1710 г.

⁹² *Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917. С. 248—250.

В «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1794) Н. М. Карамзина сад выступает в своем устойчивом значении как «сад мудрости». Он возникает здесь как образ-воспоминание о семи античных мудрецах, уверявших:

Что плод земного совершенства
В саду их мудрости растет;
Что в нем нетленный цвет блаженства
Как роза пышная цветет⁹³.

В поэтический словарь Нового времени внедрились церковнославянизмы «вертоград», «вертоградарь». Эти торжественные архаизмы избирались поэтами как лексические средства, придающие речи высокую окраску. Они использовались преимущественно в символическом значении. «Вертоград» несколько раз встречается в стихах А. С. Пушкина. «В период увлечений романтической “народностью” (в половине 20-х годов) церковно-библейский язык стал рассматриваться Пушкиным как характеристическая форма библейской поэзии, а также восточной поэзии, связанной с образами Библии»⁹⁴. Отсюда у Пушкина в подражаниях Песни песней:

Вертоград моей сестры.
Вертоград уединенный.
(«Вертоград моей сестры», 1825)⁹⁵

(Ср.: «Вертоград заключен, сестра моя, невеста, вертоград заключен, источник запечатлен» — церковнослав.; Песн 4:12). Топос «сада замкнутого», символизирующий девственное лоно Марии, присутствует и в «Гаврииаде», где он также подсказан библейской темой. Но здесь этот литературный архетип включен в иронический контекст:

⁹³ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений / Вступит. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. Л., 1966. С. 141.

⁹⁴ Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935, С. 121.

⁹⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959. 1947. Т. 2. Кн. 1. С. 441.

Но, братие, с небес во время оно
 Всевышний Бог склонил приветный взор
 На стройный стан, на девственное лоно
 Рабы своей — и, чувствуя задор,
 Он положил в премудрости глубокой
 Благословить достойный вертоград,
 Сей вертоград, забытый, одинокий,
 Щедрою таинственных наград⁹⁶.

Как средство стилизации языка восточно-библейской лирики слово «вертоград» употребляет А. Н. Майков в стихотворном цикле «Из восточного мира» (стихотворение «Вертоград»: «Посмотри в свой вертоград»⁹⁷).

Очень устойчивым в литературном сознании XIX в. оказался метафорический образ «вертоград добродетелей». К нему обратился М. Е. Салтыков-Щедрин в «Губернских очерках», иронически характеризуя склад души героини: «Катерина Дементьевна с юношеских лет посвятила свою особу возделыванию вертограда добродетелей, к которым, как дама, оскорбленная судьбой, питала чрезмерную склонность»⁹⁸. Ярко выраженную стилистическую окраску архаизма, ассоциировавшегося с представлением о высоком книжно-славянском слого, сатирик использовал для снижения образа героини.

В сонате В. К. Кюхельбекера «Магдалина у гроба Господня» «вертоградарь» — Христос:

Мария, в тяжкой горести слепая,
 Назвала вертоградарем того,
 Кто гроб покинув, ей вещал! «Кого
 Здесь в гробе ищешь, плача и рыдая?»⁹⁹.

В «Песне о походе Владимира на Корсунь» (1869) А. К. Толстого «вертоград» — райский сад:

⁹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 4. С. 122.

⁹⁷ Майков А. Н. Полн. собр. соч. / Ред. П. В. Быков. СПб., 1914. Т. 1. С. 48.

⁹⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. СПб., 1891. Т. 1. С. 198.

⁹⁹ Русский сонет. XVIII — начало XX века. М., 1983. С. 60.

Царьградский философ и мних тому рад,
Что хочет Владимир креститься;
«Смотри ж, — говорит, — для небесных наград,
Чтоб в райский, по смерти, войти вертоград,
Ты должен душою смириться»¹⁰⁰.

В другой балладе Толстого «Порой веселой мая» «вертоград» — символ всего прекрасного вообще: это и рай, и цветущая, как сад, земля, и душевная чистота.

Особая эпоха в жизни топоса — конец XIX — начало XX в. — период, когда вырабатывается язык новой поэтической условности. Сад вовлекается в поэзию символизма как знак освященных мировой литературной традицией ценностных представлений. В поэтических контекстах XX в. продолжает свою жизнь семантическая форма церковнославянизма «вертоград», традиционно используемая для выражения проникнутого религиозным смыслом значения образа сада. Память культуры бережно сохраняет сакральный символ *hortus conclusus*. Одним из поэтов XX века, обратившимся к средневековому топосу «замкнутого сада», был Вяч. Иванов. Вторая книга его лирики «Прозрачность» (1904) завершается песнопением, в котором древний символ манифестируется:

Хвалите лилии небес,
Затворный пойте вертоград!
Храните, лилии оград,
Замкнутый вертоград чудес!
{...}

Благовестители чудес,
Несите лилии в перстах,
Несите Имя на устах
Сладчайшее Лилей небес!

(«Хваление духов-благовестителей»)¹⁰¹

Сад в этом стихотворении — символ, посвященный Деве Марии. Но вместо прямого именованя Богородицы

¹⁰⁰ Толстой А. К. Собр. соч. М., 1980. Т. 1. С. 174.

¹⁰¹ Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт; С введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 815.

предлагается набор метафорических формул, ее обозначающих и отсылающих к библейским контекстам: «Затворный вертоград», «Замкнутый вертоград», огражденный лилиями, «Сад небес», «Лилия небес». Текст стихотворения разворачивается как сплетение перечней синонимов и метафор. Нанизываемые сравнения, перебирая одно определение за другим, поэт ищет высший, вечный, светозарный смысл, к которому и стремится возвести свое слово. На сакральность прославляемого образа указывает и орфография: имя Богородицы хотя и не названо, однако само слово «Имя» написано с прописной буквы, и Имя это — *«Мария!»* — “Бог создал мир, чтобы создать Богородицу” твердил и повторял, повторял до самой смерти Вячеслав Иванов», — комментирует Ольга Дешарт¹⁰².

У Ю. Н. Верховского в сонете «М. Б. Сабашниковой» (из цикла, посвященного Вяч. Иванову), традиционный образ Богородицы как «Царицы вертограда» совмещается с типично символистской трактовкой его как «таинственной жены»; есть здесь и неперемный атрибут сада заключенного — «высокая ограда»¹⁰³.

Топос «сада заключенного» реализуется и в стихотворении Н. Гумилева «Андрей Рублев» (конец 1915 — начало 1916 г.):

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен *раю*,
Обетованному Творцом.

Далее метафорические сплетения образуют символическое описание лика, изображаемого как сад; и несомненно, что поэт рисует лик Богородицы, которого «касался нежный серафим» (архангел Гавриил), принесший Деве Марии благою весть:

Нос — это дерева ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись широки,
Изгибом пальмовых ветвей.

¹⁰² Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 68.

¹⁰³ Русский сонет. С. 395.

Два вещей сирина, два глаза,
Под ними сладостно поют <...>
Открытый лоб — как свод небесный,
И кудри-облака над ним;
Их, верно, с робостью прелестной
Касался нежный серафим <...>¹⁰⁴.

В автографе Н. Гумилева последняя строфа, отражающая первоначальный вариант текста, с несомненностью подтверждает, что символическая образность стихотворения имеет сакральные основания:

Все это кистью дивной отче
Андрей Рублев мне изъяснил,
Чтоб стал прямее и короче
Мой путь к Престолу Вышних Сил¹⁰⁵.

Изображенный Гумилевым «лик жены», подобный «раю», — и есть лик Богородицы, олицетворяющей «Вышние Силы».

Образ сада охватывает стихи целиком и раскрывается во всей многозначности в сонете С. М. Соловьева «Поцелуй», где представлены последовательные наслоения символических значений: «запечатленный сад» — это средневековый по происхождению «замкнутый сад» Богородицы (*hortus conclusus*), «цветущий вертоград» — райский сад, «Румяных уст мускатный виноград» — это уже восходящий к античности топоним сада любви:

Твое лицо — запечатленный сад,
Где утренняя роза розовеет.
От лепестков полуоткрытых веет,
Маня пчелу, медовый аромат,

И я пришел в цветущий вертоград,
Где райский плод сквозь зелени краснеет.
Ах, знал ли я, что для меня созреет
Румяных уст мускатный виноград?

¹⁰⁴ Гумилев Н. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 208—209.

¹⁰⁵ Цит. по: Там же. С. 524.

Твои глаза впивая взором жадным
И ими пьян, как соком виноградным,
Припав к груди, я пью душистый вздох (...)¹⁰⁶.

Описание сада в поэме А. Блока «Соловьиный сад» (1914—1915) может быть прочитано как антично-ренессансный по своему происхождению мотив — сад любовного наслаждения¹⁰⁷, и одновременно — как восходящий к Средневековью *hortus conclusus*. В соловьином саду есть почти все элементы, определявшие на протяжении многих веков христианскую идиллию «замкнутого сада». Манящий героя таинственный сад утопает, как и пристало этому топосу, в розах и лилиях (символы Богородицы), он наполнен несмолкаемым пением птиц, шепотом листьев и журчанием ручьев. Сохраняется и традиционно присущий образу *hortus conclusus* устойчивый структурный элемент: автор настойчиво подчеркивает «недоступность ограды»¹⁰⁸, сад «обнесен стеной», «тенистой оградой», и нужно постучаться, чтобы войти в дверь «соловьиного сада», «мимо этих ворот» каждый вечер проходит влюбленный герой. Но в этом прекрасном саду отсутствуют два важнейших символа, без которых трудно представить себе средневековый *hortus conclusus*, — в нем нет ни Богородицы, ни Младенца, и такой сад уже не может быть местом христианской идиллии. Идиллический *hortus conclusus* предстал как светский розарий¹⁰⁹. Соловьи-

¹⁰⁶ Русский сонет. С. 381.

¹⁰⁷ Антично-ренессансная по своему происхождению функция мотива — сад любовного наслаждения прослеживается и в стихотворении В. Брюсова «Первые встречи» (из цикла «Stephanos», 1904—1905), написанного в период страстного романа с Н. И. Петровской.

¹⁰⁸ В обширном комментарии, учитывающем многие литературные и мифопоэтические традиции в поэме «Соловьиный сад» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 884—900), мотиву «ограды тенистой», отделяющей «соловьиный сад» от внешнего мира, уделено специальное внимание, однако анализу недостает столь очевидной и необходимой параллели с топосом *hortus conclusus*.

¹⁰⁹ Подобная трансформация топоса *hortus conclusus* отмечена и в творчестве польского поэта XX века — Леопольда Стаффа (1878—1957), см.: Rymkiewicz J. M. Hortus conclusus // Rozprawy. Studia estetyczne. Warszawa, 1966. Т. 3. S. 14—17.

ный сад стал искушением для лирического героя, утратившего связь с реальностью бытия, путь к которой преграждают «колючие розы», шипами вонзающиеся в его платье. Сад чувственной любви описан у Блока скорее как замкнутый сад одинокой человеческой души, очарованной и неприкаязной. Этот символ включается в размышления поэта об экзистенциальных проблемах — о смысле жизни, о выборе жизненного пути, о счастье и нравственных ценностях¹¹⁰.

Среди «непосредственных источников» «Соловьиного сада» комментаторы называют стихи Ф. Сологуба и З. Гиппиус на том основании, что в них также нашел отражение «образ ограды», выступающий «одним из символов “декадентской” изолированности и самодостаточности»¹¹¹. В нашу задачу не входит обсуждение правомерности подобного вывода, обратим же внимание на то, что действительно, в стихотворении Ф. Сологуба «Проходил я мимо сада...» (1909) мотив «ограды» звучит настойчиво (ограда, ворота, калитка):

Проходил я мимо сада,
Высока была ограда,
И затворены ворота.
Вдруг калитка предо мной
Отворилась и закрылась, —
На мгновенье мне явилось
Там, в саду зеленом, что-то
Словно призрак неземной.

Вновь тот же мотив повторяется во второй строфе: «Вновь один я возле сада, / Высока его ограда»¹¹². Образ окружен коннотациями, указывающими на то, что перед нами божественный сад: в нем видится «призрак неземной».

В стихотворении З. Гиппиус «Ограда» (1902) сакральные основания символики сада проступают еще более явно. Ограда

¹¹⁰ Об идеологической актуализации образа сада в поэме Блока см. комментарий: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 896.

¹¹¹ *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 895.

¹¹² *Сологуб Ф.* Собр. соч. СПб., [1909]. Т. 1. С. 144.

как граница между двумя мирами — горним и земным — делает сад недоступным для утомленного путника, ищущего «за стрельчатой оградой» сада «отдыха и сна»:

И вдруг стучу. И за оградой
Вот чьи-то тихие шаги.
Но между ним и мной — ограда.
Я слышу только шелест крыл
И голос, — легкий, как прохлада.
Он говорит: «А ты, — любил?
Вас было трое. Трех мы знаем,
Троим вам быть здесь суждено.
Мы эти двери открываем
Лишь тем, кто вместе — и одно».

Строки об ангельском «шелесте крыл» (не крыльев!), написание с прописной буквы слова «Отец» («Молюсь, стучу, зову Отца») прозрачно намекают на то, что поэтическое описание есть образ неземного сада, исполненного божественной любви. И врата его заперты, ограда непреодолима для того, кто не поборол все искушения:

«Ты шел за вечною усладой,
Пришел один, спасал себя...
Но будет вечно за оградой,
Кто к ней приходит — не любя».
И не открылись двери сада;
Ни оправданья, ни венца;
Темна высокая ограда...¹¹³

Образ «ограды» присутствует и в стихотворении Вяч. Иванова «Гость» (из книги лирики «Кормчие звезды», «Suspigiа», 1902) в описании «вертограда», что «на горе зеленой»:

Кто в мой сад стучится? Пред оградой
Кличет кто меня? кто именует?¹¹⁴

¹¹³ Гиппиус З. Собр. стихов. 1889—1903. М., 1904. С. 117—118.

¹¹⁴ Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 705.

Важно подчеркнуть, что повторяющийся мотив замкнутости, огражденности сада и в поэме Блока «Соловьиный сад», и в стихотворениях «Проходил я мимо сада...» Ф. Сологуба, «Ограда» З. Гиппиус, «Гость» Вяч. Иванова является отражением структурно значимого элемента изучаемого топоса, принадлежащего общей мифопоэтической традиции, что делает вопрос о генетической зависимости названных текстов не столь очевидным.

Упомянутое стихотворение Вяч. Иванова «Гость» ассоциативно связано с Евангелием от Иоанна, согласно которому на месте, где распят Христос, «был сад и в саду гроб новый» (Ин 19:41—42). Расположившийся «на горе высокой», с «лиственной золотою» «золотой вертоград» Вяч. Иванова — сад необычный, неземной. Он существует в ином мире, где разворачивается сакральная мистерия, в которой есть место страданию и милосердию: «Где росой умильной слезы канут, / Загорятся маки на поляне, / Алой кровью брызнут анемоны»¹¹⁵. Вечного пристанища здесь просит постучавшийся в калитку сада «гость, странник милый»: «В золотом могилу вертограде / Постели под звездным кипарисом». Наверху «горы зеленой» схоронили «возлюбленное тело», совершив по «гостю» погребальный плач. Последние строки стихотворения проясняют со всей очевидностью, что «Гость» есть не кто иной, как Христос-Солнце: «Из-за края моря брызжет солнце... / Гостя лик сияет пред очами.../ Смотрит в очи милостное Солнце...»¹¹⁶. Играя на противопоставлении строчного и прописного написания одного и того же слова, поэт изобразил в пределах трех строк картину мира: солнце — как явление

¹¹⁵ Алые маки, алые анемоны символизируют боль и страдание; наблюдается внутренняя переключка со стихотворением Вяч. Иванова «Под Древом Кипарисным», где «алые цветики» — это капли «алой крови» (см. в настоящей книге параграф «От изображения к поэзии: иконографический сюжет “Семь Скорбей Богородицы”»).

¹¹⁶ *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 706 (отточие автора). В поэтическом языке К. Д. Бальмонта «Пресветлый Гость» и есть «Господь» (стихотворение «Верховный Гость» из книги «Зеленый Вертоград»).

природы, как часть утреннего пейзажа и Солнце — как символ Христа¹¹⁷.

Стихотворение Вяч. Иванова «Монастырь в Субиако» (из цикла «Итальянские сонеты»), содержащее описание монастырского сада, завершается следующей строфой:

Вот *вертоград*: нависли скал угрозы;
Их будит гром незримых дольних вод;
А вокруг горят мистические розы¹¹⁸.

Заключительные слова сонета — «горят мистические розы» — волшебным образом преобразуют весь текст стихотворения, заставляя видеть в описании ландшафта поэтический символ, ассоциируемый с божественным вертоградом.

К сакральным основаниям возведен образ «вертограда» в строках Мандельштама — это райский сад:

Не диво ль дивное, что *вертоград* нам снится,
Где реют голуби в горячей синеве,
Что православные крюки поет черница:
Успенье нежное — Флоренция в Москве.
(«В разноголосице девического хора», 1916)¹¹⁹

Зримое отражение здесь нашла одна из характерных особенностей поэтики Мандельштама — переводить «восторги сердца», «живое, конкретное впечатление» в образ «трансцендентной сущности»¹²⁰.

Образный мотив *сад—душа* прослеживается в стихотворении Ю. Балтрушайтиса «Мой сад» (написано до 24 октября

¹¹⁷ Еще в XVII в. русский книжник предостерегал: «...никако же не нарицайте друг друга праведным солнцем (<...> то бо есть Божие имя» («Повесть глаголет от избранных слов о праведном солнце...», см.: Летописи русской литературы и древности / Изд. Н. С. Тихоновым. М., 1863. Т. 5. Отд. III. С. 90—93).

¹¹⁸ *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 621.

¹¹⁹ Цит. по: *Мандельштам О. Э.* Собр. соч. М., 1991. Т. 1. С. 58.

¹²⁰ *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1956. С. 385.

1910 г.), посвященном В. Брюсову. Здесь явственно пропускает связь с сакральными контекстами; нравственные заветы Садовника, которым следует лирический герой, — это христианские заповеди:

Мой тайный сад, мой тихий сад
Обвеян бурей, помнит град ...

⟨...⟩

Завет Садовника храня,
Его растил я свету дня ...

В нем каждый знак — хвала весне,
И каждый корень — в глубине...

Его простор, где много роз,
Глухой оградой я обнес, —

Чтоб серый прах людских дорог
Проникнуть в храм не мог!

⟨...⟩

Все — шелест, рост в моем саду,
Где я тружусь и где я жду —

Прихода сна, прихода тьмы
В глухом безмолвии зимы...¹²¹

Вертоград / Сад — постоянный мотив в поэзии Н. Клюева. В ней также содержится представление о саде как внутреннем состоянии души. В стихотворении «Вы деньки мои — голуби белые...» (между 1914—1916) поэтическая рефлексия переводится в символический образ: сад — душа, ограда ее — вера, поэт — садовник, пестующий сад своей души:

Вы деньки мои — голуби белые,
А часы — запоздалые зяблики,
Вы почто отлетать собираетесь,
Оставляете сад мой пустынею ⟨...⟩
Аль иссякла криница сердечная,
Али веры ограда разрушалась.
Али сам я — садовник испытанный
Не возмог прикормить вас молитвою ⟨...⟩.

¹²¹ Балтрушайтис Ю. Дерево в огне. Вильнюс, 1969. С. 69—70.

Приближение смертного часа поэт представляет в образе гибели сада:

По отлете ж последнего голубя
 Постучится в калитку дырявую
 Дровосек с топорами да пилами <...>¹²².

С садом связано в поэзии Н. Клюева представление о высших мистических ценностях:

В заревом окладе
 Спит Архангел Дня.
 В Божьем вертограде
 Не забудь меня.
 («Месяц — рог олений...»)¹²³

Или:

Зреет в Отчих садах
 Виноградная гроздь.
 («Позабыл, что в руках...»)¹²⁴

Вертоград предстает как воплощение мечты о царстве Божьем на земле:

<...> Чтоб не стремил на брата брат
 Враждою вспыхнувшие взгляды
 И ширь полей, как *вертоград*,
 Цвела для мира и отрады.
 («Я был прекрасен и крылат...»)¹²⁵

¹²² *Клюев Н.* Песнослов. Пг., 1919. Кн. 1. С. 91—92. См.: *Vroon P.* The Garden in Russian Modernism. Notes on the problem of mentalité in the New Peasant poetry // *Revue des Études Slaves*. Paris, 1997. Т. LXIX. Fasc. 1—2. P. 135—150. Русский перевод см.: *Вроон Р.* Сад в русском модернизме: К вопросу о менталитете в новокрестьянской поэзии // Николай Клюев: Образ мира и судьба: Науч. сб. Томск, 2011. Вып. 3. С. 21—46.

¹²³ *Клюев Н.* Песнослов. С. 143.

¹²⁴ Там же. С. 83.

¹²⁵ Там же. С. 18.

«Сад под кипарисами» — это сад блаженного бытия, обретаемый посмертно, — рай:

О, поспешите, братья, к нам
В нетленный сад, под кипарисы!
(«О, поспешите, братья, к нам...»)¹²⁶

И в лиро-эпической поэме «Песнь о великой матери» (1931) «блаженный сад» — рай, уготованный для горячо любимой поэтом матери:

И в купине неопалимой,
Как хризопраз, лицо родимой
Сияло тонко и прозрачно.
Казалось, фатою брачной
Ее покроет Стратилат,
Чтоб повести в *блаженный сад*¹²⁷.

В автобиографической части той же поэмы, где поэт рассказывает о круге своего юношеского чтения, образ сада распространяется на литературу («Цвели словесные сады, / Пылали Цветника страницы»). Связь с устойчивой поэтической традицией отчетливо проявляется в метафоре «поэзии сад»:

То стая фрегатов морских —
Стихов острокрылых, живых.
У каждого в клюве улов —
Матросская горсть жемчугов.
У каждого в крыльях закат,
Чтоб рдян был *поэзии сад*¹²⁸.

Семантический потенциал символа сада позволял использовать его в контекстах, связанных с идеей возрождения. В поэме «Певущий зов», написанной в апреле 1917 г. как отклик на февральскую революцию, С. Есенин, стремясь передать

¹²⁶ Клюев Н. Песнослов. С. 102.

¹²⁷ Клюев Н. Песнь о великой матери / Подг. текста и публикация В. А. Шенталинского // Знамя. 1991. № 11. С. 35.

¹²⁸ Там же. С. 21.

вселенский масштаб революционного события, осмысляет настоящее через библейскую символику: «загорелась Звезда Востока» (Вифлеемская звезда), и «в мужичьих яслях» — «Новом Назарете» родилась новая жизнь, восстала из «новой купели», «и змея потеряла жало», воскрес обезглавленный Иоанн Креститель, Саломею же ожидает возмездие. Новозаветная образность сочетается с формулами церковных песнопений: «Радуйтесь!», «Хвалите Бога!». Незримым вершителем судьбоносных событий оказывается «кто-то мудрый, несказанный» — сам Христос: «Не губить пришли мы в мире, / А любить и верить!». Рождающийся в революционном горниле новый мир рисуется в поэме как воплощение мечты о царстве Божием на земле, символом которого и является рай — «Голубой сад».

Все мы — яблони и вишни

Голубого сада

Все мы — гроздья винограда <...>¹²⁹.

«Гроздья винограда» — символическая метафора, обозначающая всех, следующих заветам Христа, который и есть «истинная виноградная лоза» («Я есмь лоза, а вы ветви» — Ин 15:5)¹³⁰.

Явно к Творцу, Небесному Вертоградарю, обращены молитвенные строки стихотворения М. Цветаевой «Сад» (1934) с

¹²⁹ *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 2. С. 28.

¹³⁰ Современная Есенину критика, не заметив мифопоэтической основы приведенных строк, восприняла их исключительно как пейзажную зарисовку: «...есенинский текст вообще живет пейзажем (...). Сейчас ограничусь приведением хотя бы только таких метафор, интересных тем, что они даже о людях говорят через элементы пейзажа: “Все мы яблони и вишни / Голубого сада...”»; «Избрав русский пейзаж необходимой иллюстрацией своих тем, С. Есенин иллюстрациями и ограничился» (*Красильников В.* Сергей Есенин // Печать и революция. 1925. № 7, октябрь—ноябрь. С. 117). Однако образ «Голубого сада» и «гроздьев винограда» — не просто сугубо «стилевая особенность поэмы», как полагают современные комментаторы (*Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 2. С. 297), а идейно насыщенный символ.

просьбой даровать приют отдохновения для уставшей от жизненных бурь души:

За этот ад,
За этот бред,
Пошли мне сад
На старость лет.

На старость лет.
На старость бед:
Рабочих — лет,
Горбатых лет...

На старость лет
Собачьих — клад:
Горячих лет —
Прохладный сад...

⟨...⟩ Такой мне сад на старость лет...
— Тот сад? А может быть — тот свет? —
На старость лет моих пошли —
На отпущение души¹³¹.

Уместно напомнить, что в христианской экзегетике, согласно одному из аллегорических истолкований Св. Писания, сад — рай понимался в эсхатологическом смысле как потустороннее Царство Божие¹³².

В знаменитом стихотворении Б. Л. Пастернака «Во всем мне хочется дойти до самой сути» (из книги «Когда разгуляется», 1956—1959) выражено в седьмой строфе представление о саде как артефакте, как об упорядоченном пространстве, что напоминает о давней традиции литературных садов, в которых богатый и разнородный материал систематизировался при помощи тематической или иной классификации, формальных приемов, придающих книге внешнее единообразие¹³³:

¹³¹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 320.

¹³² См.: Бондарко Н. А. Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья. С. 12.

¹³³ См. об этом выше. С. 85—86.

Я б разбивал стихи, как сад,
 Всей дрожью жилок
 Цвели бы липы в них подряд,
 Гуськом, в затылок¹³⁴.

В написанном вскоре стихотворении «Липовая аллея» сравнение творчества и искусства слова с возделыванием регулярного сада / парка преобразуется, как отметила И. Ю. Подгаецкая, в метафору «книга жизни» — «книга поэта»: в окончательной редакции стихотворения «появляется описание правильности, упорядоченности парка — своды лип сверху (как воротная арка в первой строке), “Внизу — лужайка и цветник, / Который правильные ходы / Пересекает напрямик”, а запах лип составляет “Предмет и содержание книги, / А парк и клумбы — переплет”»¹³⁵.

В стихотворении К. Бальмонта «Оттуда» с эпиграфом из Корана «Я обещаю вам сады» описание сада «с неомраченными цветами» соотносится с христианским раем, где разлита божественная благодать, «где нет печали, ни заката», «откуда к бурям нет возврата»¹³⁶.

В творчестве Бальмонта неожиданно напомнила о себе давняя традиция поэтических книг-садов. Серебряный век дал на этой ветви новые цветы — «Зеленый вертоград» (перв. изд. — 1909 г.) К. Бальмонта¹³⁷. Этим центральным образом — сверхсимволом, вынесенным в заглавие, объединены стихи, связанные общностью библейско-мифологических, религиозно-медитативных тем и ассоциаций: «Адам и Ева», «Божья книга», «Аз есмь Бог», «Бог живой», «В Боге», «Саваоф», «Дух Святой», «Пророк», «К Деве Марии», «Вещанье», «Панагия», «Божий храм», «Слово Божие», «Ангелы небесные», «Женных», «Иконостас», «Ладан», «Во храме ночном», «Четыре зна-

¹³⁴ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. М., 2004. С. 149.

¹³⁵ См.: Подгаецкая И. Ю. Избранные статьи. М., 2009. С. 393.

¹³⁶ Бальмонт К. Д. Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980. С. 114.

¹³⁷ См.: Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont. 1890—1909. Köln; Wien, 1988. S. 387—427.

ка» (символы евангелистов), «Каждый есть Церковь» и др. В некоторых стихах нашли отражение мотивы церковных песнопений: «Христос воскресе» (из тропаря пасхи), «Ирмос» (на темы Рождественского канона Иоанна Дамаскина), «Светись, светись» (слова из ирмоса «Светися, светися, Новый Иерусалим» девятой песни Пасхального канона Иоанна Дамаскина), «Херувимская» (молитва «Трисвятое»), «Свете тихий» (поэтическая формула древнейшего христианского молитвословия), «Взбранный воевода» (названием стихотворение ассоциативно связано с молитвой «Взбранной воеводе победительная» из акафиста Божьей Матери), стихотворение «Радуйся» следует анафорической форме акафиста, заключает книгу стихотворение с торжественным молитвенным восклицанием в заглавии — «Осанна».

«Вертоград» Бальмонта наделен подзаголовком «Слова поцелуйные», акцентирующим идею о все пронизывающей гармонии божественной любви. Стихи возводятся как к единому духовному центру к мифологеме сада. Всеохватывающий взгляд поэта читает мир как книгу, выстраивается триединство: мир — книга — сад:

Божью книгу я читал,
Божья книга — здесь, в саду <...>

Божья книга хороша
Тем, что каждая душа
Видит в ней себя одну,
Видит также целый мир,
Видит собственный свой пир.
И вселенскую весну.

(«Божья книга»)¹³⁸

Последовательным написанием слова «Вертоград» с прописной буквы Бальмонт обращает внимание читателя на связь этого образа в его поэзии с символическими значениями, относящимися к сфере сакральных понятий:

¹³⁸ Бальмонт К. Д. Полн. собр. стихов. М., 1911. Т. 8 («Зеленый Вертоград»). С. 20.

Тот, кто вступит в Вертоград,
Кровью сердца купит сад.

(«Вертоград»)¹³⁹

Чрезвычайно ассоциативно стихотворение «Духовный Сад». Золотой луч, направленный на Деву Марию, напоминает о мистериальной сцене Благовещения, а у Бальмонта — вошедший в белую лилию. Сильная свершившейся тайной пресуществления, преображения, она символизирует Богородицу. Поскольку сакральное действие происходит в Саду духовном, то к символическому образу лилии присоединяется еще один символ, сопутствующий Богоматери, — вертоград заключенный и стихотворение предстает как инвариант тописа *hortus conclusus*:

Темный и светлый духовный наш Сад,
Солнце зашло, но не гаснет закат <...>

Нежно обнявшись с последним лучом,
Лилия дремлет и грезит. О чем?
Уж не отпустит тот луч, нипочем.

В чашу вбирая, но тем не губя,
Пресуществляя, вдыхая, любя,
Белая, примет златистость в себя.

Скоро ночная сойдет тишина,
Лилия будет бледна, но видна,
В свету одета, и тайной сильна¹⁴⁰.

Самим названием «Из Леса в Сад» поэт подчеркивает, что это различные пространства, лес — культурно и духовно не освоенная среда: «Как из Леса в Сад / Через тьму идешь», в лесу «меж густых завес / Не видать небес»; «Где он, Сад? Вдали!»¹⁴¹. С подобного противопоставления начинается и стихотворение «Жертва Божья»:

¹³⁹ Бальмонт К. Д. Полн. собр. стихов. Т. 8. С. 131.

¹⁴⁰ Там же. С. 120—121.

¹⁴¹ Там же. С. 117—118.

Жертва Божья умиленна, он оставил ширь пустынь,
Сад развел, возделал нивы, истребил в полях польнь...¹⁴²

Сад — «таинственный, свет живой воды», «кто-то Светлый ходит в нем», «кто-то Стройный бродит в нем / сном поит цветы», «в Царствие Небесное / все глядят цветы» («Сад мой сад»)¹⁴³.

Там, где действует Господь, обручая «с душою душу», отступает темный лес «с бродящим зверем», возрастает «сад чудес»:

⟨...⟩ Стало сном, что было ядом, даль вселенская чиста,
Мы проходим в терем садом, нет врага в тени куста,
Над зеленым Вертоградом веселится высота.
(«Дух Брачующий»)¹⁴⁴.

Сад располагается на той же вертикали смысла, что и Царствие Небесное, которому противостоит ад:

...Коль светлые свирели не завлекли нас в сад,
В замену Вертограда увидишь мрачный Ад...
(«Разлив вечерний»)¹⁴⁵

«В изумрудный Вертоград» ввел нас пророк, с кем «беседовал сам Бог» и «пресветлый Иисус»:

К нам сошел, как голубь бел ⟨...⟩
Дал нам мед и ввел нас в сад,
В изумрудный Вертоград.
В сад довел нас из пустынь.
Всем цветам поклон. Аминь.
(«Пророк»)¹⁴⁶

¹⁴² Бальмонт К. Д. Полн. собр. стихов. Т. 8. С. 129.

¹⁴³ Там же. С. 47.

¹⁴⁴ Там же. С. 142.

¹⁴⁵ Там же. С. 138.

¹⁴⁶ Там же. С. 95.

Понятия Бог, вера, любовь, свет, светлый, душа, духовный, цветы постоянно сопрягаются, ключевые мотивы бесконечно варьируются:

...Божией воли влюбленники
Крестопоклонники,
Цветопоклонники,
Здесь в Вертограде мы все
В невыразимой красе.
(«Звездозаконники»)¹⁴⁷

И одновременно Вертоград — духовный союз сердец:

Братья, Сестры, порадейте во зеленим саду,
Каждый с сердцем, в каждом сердце разожем одну звезду...
(«Братья-сестры»)¹⁴⁸

У Бальмонта, как и у писателей восточнославянского барокко, «Вертоград» соотносится с нравственно-этическими категориями и экзистенциальными темами, касающимися коренных аспектов бытия человека и его основных ценностных представлений. В этом отношении показательно стихотворение «Виноградарь», в котором разъясняется символика названия книги:

— Отчего под солнцем — разный
Виноград?
Ты скажи мне речью связной,
Я послушать буду рад.
— Я скажу тебе: зеленый
Оттого, что зелен сад,
От того, что дал законы
Нам Зеленый Вертоград (...)
(«Виноградарь»)¹⁴⁹

«Зеленый Вертоград» Бальмонта отсылает к литературной традиции поэтических книг, включающих в название слово

¹⁴⁷ Бальмонт К. Д. Полн. собр. стихов. Т. 8. С. 135.

¹⁴⁸ Там же. С. 73.

¹⁴⁹ Там же.

«сад». Им завершилась в начале XX века традиция стихотворных книг-садов, начатая в русской литературе «Вертоградом многоцветным» Симеона Полоцкого, продолженная в украинской «Садом божественных песен» Сковороды. Символика Вертограда/Сада выступает в этих книгах как «интегральный сверхобраз», и, если воспользоваться определением, данным другому сборнику Бальмонта («Будем как Солнце»), — «как следствие тотальной мифологизации топики-мотивного состава поэтической “картины мира”»¹⁵⁰.

Итак, в литературе и искусстве, начиная со Средневековья, процветала символика сада, основанная на аллегоризации ветхозаветных и новозаветных текстов. Традиция эта сохранилась и в Новое время. Она была хорошо известна, как мы стремились показать, поэтам Серебряного века, к ней обращались представители разных художественных систем и литературных течений. К сакральным основаниям возводит символику сада и поэтика прописных букв, намеренно применяемых авторами при написании понятий «Вертоград» (К. Бальмонт), «Отец» (в значении Бог у З. Гиппиус), «Отчие сады» (Н. Клюев), «Имя» как заместитель имени собственного Мария (Вяч. Иванов).

Знание исторически сложившегося комплекса разного рода многочисленных ассоциаций, связанных с мотивом сада, имеет важное методологическое значение для понимания художественного смысла произведений, содержащих этот мифопоэтический образ, оно способно обогатить наши представления и о самом литературном тексте, и о его широком историко-культурном контексте.

Изучая топику литературы, Э.-Р. Курциус сделал акцент на неизменности и повторяемости структуры топоса. С каждым топосом связано, несомненно, значение конвенциональное, но каждый топос подвержен трансформациям и модификациям,

¹⁵⁰ *Полонский В. В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 2008. С. 65; заслуживает внимания вывод автора о том, что на рубеже XIX—XX веков категория жанра размывается, «разные сочинения тяготеют к тому, чтобы стать “книгой вообще”» (Там же. С. 267).

преобразуется поколениями авторов. Для писателей Средневековья и барокко образ «мысленного сада» имел значение сакрального символа, за которым стояли центральные идеи христианской культуры, универсальные и трансцендентные понятия. У символистов религиозные, мифологические, поэтические ассоциации, вызываемые мотивом сада, восприняты как наследие культуры, в их творчестве явственно проступают идейно-художественные смыслы и структурные элементы, присущие данному топосу. Однако, мотив сада, имевший в литературе Средневековья по преимуществу дидактическую целеустремленность, превратился в Новое время в средство выражения поэтической рефлексии. В нем оказались сосредоточены идеи, важные для понимания художественного и философско-этического смысла поэзии символизма. Поэты Серебряного века, причастные культуре, исполненной христианской символики, идущей из глубины веков, использовали богатый семантический потенциал образа «сада» / «вертограда» / «винограда», подтвердив непреходящее значение этого мифопоэтического символа.

Глава III.

Эмблематические мотивы в русской классической литературе

В отличие от символики сада, идущей из глубокой архаики и представленной в разнообразии значений уже в древнерусской литературе, эмблематика появилась в русской литературе в период раннего Нового времени.

Эмблема состоит во внутреннем родстве с символом, по существу она есть тот же символ, его разновидность. Как и символ, существующий «до данного текста и вне зависимости от него»¹, эмблема обладает готовым, замкнутым в себе смыслом и структурной самостоятельностью. Свойственная ее природе такая существенная черта, как способность сохранять и передавать готовое символическое содержание, делают ее одним из устойчивых элементов и носителей культурной памяти. Эмблема так же активно, как и символ, взаимодействует с культурным контекстом, легко входит в новое текстовое пространство, трансформируется под его влиянием и одновременно возводит его содержание к некому общему, ценностно-нормативному смыслу.

В современной науке по истории и теории литературы изучение эмблематики составляет отдельное направление. В последние десятилетия появился ряд фундаментальных исследований (монографий и сборников), посвященных различным аспектам теории эмблемы, ее терминологии в национальных

¹ *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 194.

языковых традициях, взаимодействию слова и изображения (знак), функции эмблемы (риторическая, морально-дидактическая, мнемоническая). Постоянным предметом исследований стало изучение влияния эмблематики, начиная с эпохи Ренессанса и барокко, на литературу английскую, испанскую, немецкую, итальянскую².

Первая в Европе эмблематическая книга — «*Emblematum Liber*» (1531) итальянского автора Андреа Альциата (Andrea Alciato, 1492—1550) — получила широчайшую популярность, многократно переиздавалась и оказала огромное воздействие на европейские литературы XVI—XVII веков, с нее началось повальное увлечение эмблематической поэзией³. Не исчезла эмблема и из литературы XVIII—XIX веков, от нее исходят творческие импульсы и в культуре XX в.⁴

Особый литературный жанр в том виде, в каком он был изобретен в «Книге эмблем» Альциата, представляет собой композиционное единство из трех элементов: надписи или девиза (*inscriptio, motto, lemma*) изображения (*pictura, icon, imago*) и подписи в стихах или в прозе (*subscriptio, explicatio*), описы-

² Наиболее полная в мире коллекция эмблематических книг находится в университетской библиотеке г. Глазго (Великобритания). Начиная с 1996 г., здесь выходит ежегодник «*Glasgow Emblem Studies*», его тематически организованные выпуски посвящены таким проблемам, как: «Эмблемы и история искусства», «Эмблема и рукописная традиция», «Новые направления в изучении эмблематики», эмблематика во Франции, Нидерландах, Скандинавии, Италии и др. С 1986 г. выходит также междисциплинарный журнал «*Emblematica*» (Нью-Йорк). Следует отметить также фундаментальные монографические исследования: *Bath M. Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture. London; New York, 1993; Daly P. M. Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the 16th and 17th Centuries. 2nd ed. Toronto; Buffalo; London, 1998; см. также: Moseley Ch. A Century of Emblems. Aldershot, 1989.*

³ В течение XVI—XVII веков в Европе было издано по крайней мере 5300 эмблематических книг (см.: *Daly P. M. Literature in the Light of the Emblem. P. 204.*)

⁴ См.: *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century. Glasgow, 2005 (Glasgow Emblem Studies. Vol. 10).*

вающей картинку и раскрывающей ее моральное значение⁵. Сразу же стоит заметить, что эмблема далеко не всегда фигурирует в своем полном виде, наряду с устойчивым трехчленным, нормальным признавалось и ее двучастное строение — образ-картинка с надписью. Иногда изображение могло быть заменено словесным описанием.

Основными свойствами эмблемы риторики и поэтики называют — остроумие, приятность, благопристойность (*modestum*). Эмблема основана на внутренних символических связях между элементами ее триады, поэтому смысл не исчерпывается ни одной из составляющих ее частей, но обретается в их взаимодействии. Значение всех элементов проясняется через сводящее их воедино диалектическое соположение, этот принцип сохраняет свою силу и в том случае, когда эмблема имеет двучленное строение, утрачивая пиктуру или пояснительную подпись⁶. Душой жанра считалась надпись (символ, девиз), она была, как правило, на иностранном языке, обычно на латыни. Библейские цитаты или парафразы библейского текста широким потоком вливались в эмблематику, приобретая форму кратких изречений. В то время как девиз, являющийся составной частью эмблемы, динамичен, сама эмблема по существу статична.

Эмблема — жанр не просто декоративный, он выполняет одновременно функции репрезентации и интерпретации⁷, служит задачам эстетическим и дидактическим. Для эмблемы характерна визуализация метафорического значения. Художественное пространство эмблемы занимает аллегорическая персонификация отвлеченных понятий. Аллегорический смысл интерпретируется в сопроводительной подписи, которая

⁵ См.: Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 18.

⁶ Эмблематике в западноевропейских и славянских литературах посвящена обширная научная литература, библиографию избранных работ см.: Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 262—263.

⁷ См.: *Schöne A.* Emblemantik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1964.

подчас не столько разъясняет смысл эмблемы, сколько придает ей еще большую энигматичность.

Материал для эмблематики поставляли Библия и античная мифология, исторические события и персонажи, иероглифика и геральдика, бестиарии и физиологи, басни и параболы, апофтегмы, сентенции, поговорки, флорилегии и компендиумы общих мест (*loci communes*)⁸ — своего рода инвентари культурного опыта, содержащие потенциально много материала для разработки эмблематических мотивов и значений. Эмблемы группировались часто тематически: «религиозные», «духовные», «медитативные», «моральные», «героические», «любовные».

Эмблематический способ мышления, сформировавшийся внутри риторической традиции прежних веков, признает символическое значение за всеми явлениями природы и человеческой истории, он основан на неоплатоническом представлении, что мир есть выражение божественной истины, что видимая реальность — это система знаков, символов, прочтение и расшифровка которых ведут к постижению духовного, вечного, нормативно-ценностного, истинного, идеального. Авторы читают мир и природу как гигантские полотна, на которых Бог выразил богатство нравственного смысла.

Эмблематика, развившаяся на стыке искусства изобразительного и искусства слова, конструирует художественный мир, опираясь на принцип остроумия (*acumen*) и руководствуясь идеей: искусство должно быть одновременно полезно и приятно.

Эмблема, являясь визуальным знаком, всегда указывает на нечто высшее, предметный образ возводится в ней к всеобщим, универсальным значениям и смыслам, «изображаемые вещи выступают не в своих реальных связях, но иллюстрируют “вертикальный” моральный план мира с переходами от низшего к высшему в нем; в конечном счете все земное,

⁸ О связи эмблематики со сборниками топики («общих мест») см.: *Bath M. Speaking Pictures*. P. 31—35.

временное указывает на вечность, в которой вещественность всего будет уничтожена»⁹.

Своего расцвета эмблематика достигла в эпоху барокко, когда европейские литературы более всего были склонны говорить языком символических образов. Эмблема наиболее полно отвечала художественному строю искусства барокко с его тяготением к аллегорико-спиритуалистическому истолкованию мира и культивированием зрительно-интенсивного риторического слова, особым образом сопрягавшего слово и изображение. В XVII в. каждый предмет или мотив мог быть использован эмблематически¹⁰. Эмблеме — этот важнейший феномен в культуре барокко, его теоретики относили к остроумию фигуративному (Бальтасар Грасиан «Остроумие, или Искусство изощренного ума», 1642). Особое значение придавали эмблематике теоретики-педагоги ордена иезуитов, подчеркивавшие в визуальном символе сочетание дидактического, поучительного с приятным восприятием полезного. Ими же было составлено большинство эмблематических сборников, обошедших в эпоху барокко всю Европу: «Эмблематика» (в трех книгах) Андреа Альциата, четырехтомник «Символов и эмблем» Иоахима Камерария, «Полигистор символов» и «Египетская символика» Николя Коссена и др.

Эмблема — особая художественная форма, объединившая слово и изображение, имела существенное значение для такого сугубо вербального искусства, каким является литература. Эмблема использовалась как источник образов и мотивов. Если присутствие ее в тексте было замечено, признано, то это обстоятельство давало ключ к правильному пониманию про-

⁹ Михайлов А. В. «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля — теория и роман // *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики: Пер. с нем. / Вступит. ст., сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова.* М., 1981. С. 34, примеч. 34.

¹⁰ См.: Höpel I. *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch.* Frankfurt am Main, 1987; Daly P. M. *Literature in the Light of the Emblem.* P. 90; Михайлов А. В. *Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М., 1994. С. 357—391.

изведения, хотя сама эмблема могла быть выраженной имплицитно и оставаться в завуалированной форме.

Эмблематические образы, характеры и эпизоды можно найти в повествовательной прозе, в драме¹¹, в проповеди, в разных поэтических формах, начиная с эпиграммы вплоть до сонета, оды и песни, в дидактической, окказиональной, политической, религиозной и любовной поэзии. На эмблеме или эмблематическом мотиве могли быть основаны целые поэмы. Наиболее легко узнаваемые примеры эмблематической структуры могут быть найдены в произведениях, в которых писатель приводит эмблему или дает ее точные словесные эквиваленты.

Теория и практика эмблематического искусства преподавались в Европе в иезуитских коллегиях и в училищах, созданных по их образцу, в частности, в Киево-Могилянской коллегии¹². Восточнославянские поэтики повторяют определение эмблемы, данное Якобом Понтаном. Киевская поэтика 1637 г. характеризует эмблему как «эпиграмму, которая содержит символы, уподобления и изображения предметов, имеющие метонимическое значение», описывает трехчастную композицию эмблемы, подчеркивая, что все элементы связаны в ней таким образом, что каждый служит пояснением для другого. Особая притягательность жанра объясняется тем, что эмблеме приятно и слушать, и рассматривать: слух услаждается ритмом стихов, душа утешается, а глаза отдыхают, созерцая изображение¹³.

Такого типа определение эмблемы присутствует и в кратком курсе поэтики под названием «Commendatio brevis Poeticae» (1646)¹⁴ в записи Симеона Полоцкого. Почти половину

¹¹ См.: *Schöne A.* Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1964.

¹² См.: *Buchwald-Pelcowa P.* Emblematyka na Rusi Kijowskiej w okresie baroku // *Z polskich studiów slawistycznych*. Ser. 6. Warszawa, 1983. S. 45—51.

¹³ См.: *Крекотень В. І.* Київська поезика 1637 року // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVII ст.* Київ, 1981. С. 137—139.

¹⁴ РГАДА. Собр. рукописей моск. Синодальной тип. Ф. 381. № 1800. Л. 9—16 об.

его объема занимает характеристика эпитаграммы, заимствованная, по-видимому, из труда Якоба Понтана «*Institutio poetica*» (1594)¹⁵. Определение у Симеона сходно с тем, какое дает Я. Понтан, рассматривавший эмблему как разновидность эпитаграммы: «Что есть эпитаграмма? (...) Третий вид есть эмблема (...) она состоит обычно из трех частей: надписи, которая есть, так сказать, душа; пиктура — как бы тело, и эпитаграмма»¹⁶.

Риторика эпохи барокко дает и такое определение: «Что такое эмблема? Что касается самого названия, то оно обозначает нечто мозаичное, вставное, с неровными очертаниями, разделенное на части, инкрустированное. Что же касается предмета, — это картинка, объясненная стихами, обладающими силой убеждения, а иногда содержащими наставление. Каковы правила построения эмблемы? Первое: над эмблемой должен быть помещен символ, девиз (*lemma*) в виде краткой сентенции. Второе: стихотворение к картинке должно состоять из трех или четырех двустиший. Третье: в эмблему должна быть введена стилистическая фигура — персонификация (*prosopopoeia*) с остроумными в вопросно-ответной форме диалогами. Наиболее значимые слова диалога или наименование персонификации следует написать вверху, апострофируемое же понятие должно пересекаться с аллегорией. Откуда черпать материал для эмблемы? Как из природных явлений, так и из истории или из басен. Сколько частей имеет эмблема? Две: положение, утверждение (*protasis*) и доказательство (*apodixis*) или же такие, которые соответствуют увещанию и объяснению. При этом первая часть может быть помещена иногда до, иногда после второй или даже рядом с ней. Их соупорядоченность (*decorum*) обеспечивается художником

¹⁵ См.: *Hippisley A.* Early Russian Emblems: the «*Emlimata*» of Simeon Polockj // *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference 11—14 August 1987.* Leiden, 1988. Vol. 2. P. 119 (Ser. *Symbola et Emblemata: Studies in Renaissance and Baroque Symbolism*).

¹⁶ Латинский текст приведен П. Ролландом по автографу Симеона Полоцкого (РГАДА. Собр. рукописей Моск. синодальной тип. Ф. 381. № 1791. Л. 14 об.): *Rolland P. A.* «*Ut Poesia Pictura...*»: Emblems and Literary Pictorialism in Simiaon Połacki's Early Verse // *Harvard Ukrainian Studies.* 1992. Vol. 16. № 1/2. P. 69.

или гравером»¹⁷. Персонафикация (*prosopopoeia*), о которой в определении идет речь, — это вымышленная фигура, говорящая и действующая¹⁸.

В русской литературе воздействие эмблематики прослеживается, начиная с XVII в. — с творчества основателя московского поэтического барокко Симеона Полоцкого¹⁹, вплоть до поэзии символизма XX в.

Симеон ввел в России жанр эмблематической поэзии²⁰, используя эмблематику²¹ двумя способами: он или воспроиз-

¹⁷ РГАДА. Ф. 381. Рукописный отдел Библиотеки московской Синодальной типографии, № 1791. Л. 2 об. — 3 («Quid est emblemata?»).

¹⁸ Попутно заметим, что именно из такого рода эмблем с использованием персонафикаций и диалога выстроен стихотворно-зрелищный ансамбль основной части «Книги Любви знак...» (1689) Кариона Истомина.

¹⁹ Первые опыты изучения эмблематической традиции в русской литературе XVII—XVIII веков принадлежат современному английскому исследователю А. Хипписли, см.: *Hippisley A. The Emblem in the Writings of Simeon Polockij // Slavic and East European Journal*. 1971. Vol. 15. № 2. P. 167—183; *Idem. The Poetic style of Simeon Polotsky*. Birmingham, 1985. P. 37—51; *Idem. Early Russian Emblems: the «Emblimata» of Simeon Polockij // The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference 11—14 August 1987*. Leiden, 1988. Vol. 2. P. 117—128 (Ser. *Symbola et Emblemata: Studies in Renaissance and Baroque Symbolism*); *Idem. Russian Emblem Books // Solanus*. 1992. № 6. P. 56—68; *Хиппислей А. Русская эмблематическая книга «Эмблемат духовный» (1743) // Памятники культуры. Новые открытия*. 1992. М., 1993. С. 23—31.

²⁰ Выражение «эмблематическая поэзия», как утверждает Н. Ф. Сумцов, ввел Лазарь Баранович, см.: *Сумцов Н. Ф. Лазарь Баранович*. Харьков, 1885. С. 52.

²¹ В библиотеке Симеона имелось несколько эмблематических сборников XVI—XVII веков, в том числе и самые популярные, обошедшие в эпоху барокко всю Европу: «Эмблематика» А. Альциата, три книги «Символов и эмблем» И. Камерария, «Полигистор символов» и «Египетская символика» Н. Коссена, куда вошла «Иероглифика» Гореполлона, труды Я. Давида, И. Дрекселия, С. Нойгебауэра, Т. Третера и др. Описание названных изданий см.: *Hippisley A., Luk'janova E. Simeon Polockij's Library: A Catalogue*. Köln; Weimar; Wien, 2005 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe V: Editionen. Bd. 22). P. 190; см. также: *Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время*. М., 2006. С. 265—266.

водил синтетическую словесно-изобразительную структуру эмблемы (надпись, картинка, подпись), либо переводил эмблему целиком в вербальный план, создавая эмблематическое стихотворение²². Его поэма «Орел Российский» (1667)²³, имеющая эмблематическую природу, опирается на символику государственного герба. Эмблематика выступает в ней как средство glorification царя, его семьи и страны. Тесную связь эмблемы с фигурной поэзией демонстрирует стихотворение в той же поэме под девизом «От избытка сердца уста глаголют» (Лк 6:45): извивающиеся стихотворные строки панегирического приветствия царю и членам царской семьи складываются в рисунок сердца, заполняя все его пространство²⁴. Изображение и стихотворение-подпись в эмблеме Симеона слиты воедино. Сердце, символизирующее душу человека, правду, искренность и чистоту чувства, откровенность, красоту и любовь²⁵ — часто повторяемый образный мотив в эмблематике барокко.

Циклом из девяти эмблем («Емлимата и их толкования стихами красогласными равномерно сложенная») завершается траурная поэма «Трены, или Плачи» (1669), написанная Симеоном по случаю кончины царицы Марии Ильиничны Милославской, первой жены царя Алексея Михайловича²⁶.

²² Об эмблематических аспектах поэзии Симеона Полоцкого, кроме названных выше работ А. Хипписли, см.: *Bedaux B.* Emblem and Emblematic Poem in the Work of Simeon Polockij // *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of J. M. Meijer.* Amsterdam, 1983. P. 53—72; *Lachmann R.* Die Tradition des *ostroumie* und das *acumen* bei Simeon Polockij // *Slavische Barockliteratur. I.* München, 1970. S. 41—59 (*Forum Slavicum*, Bd. 23); *Uhlenbruch B.* Emblemantik und Ideologie. Zu einem emblematischen Text Simeon Polockijs // *Slavische Barockliteratur. II.* München, 1983. S. 115—127 (*Forum Slavicum*, Bd. 54); *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 262—282.

²³ Поэма вошла в состав «Рифмологиона» (ГИМ. Син-287. Л. 439—465); текст опубликован: *Симеон Полоцкий.* Орел Российский / Сообщил Н. А. Смирнов. СПб., 1915 (ОЛДП. Т. 133).

²⁴ ГИМ. Син-287. Л. 460.

²⁵ *Twining L.* Symbols and Emblems of Early and Mediaeval Christian Art. London, 1886. P. 199.

²⁶ См. подробно: *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 270—282.

Эмблематическими стихами открываются «Псалтирь рифмованная» (1680) Симеона и книги его проповедей «Обед душевный» (1681), «Вечеря душевная» (1683). Благодаря этим изданиям уже не только двор, но и значительно более широкие круги русских читателей впервые познакомились с новым видом творчества. Эмблематические гравюры в книгах, вышедших из Верхней типографии Симеона, выполнены выдающимися мастерами — гравером Оружейной палаты Афанасием Трухменским по рисункам придворного художника Симона Ушакова, с которым поэт тесно сотрудничал.

Ярким памятником русской эмблематической поэзии раннего Нового времени является исполненное в стиле барокко свадебное приветствие Кариона Истомина Петру I и Евдокии Лопухиной «Книга Любви знак в честен брак» (1689), в которой бракосочетание Петра I прославляется в планах четырех телесных чувств: зрения, слуха, вкуса, осязания. Абстракции наделены голосами и обретают конкретность аллегорий²⁷.

Используя изобразительные мотивы, содержащиеся в эмблематических сборниках, поэты разворачивали на их основе сюжеты своих стихов, превращая их в описательные эмблемы. Многие стихотворения Симеона Полоцкого, Стефана Яворского, Феофана Прокоповича, Григория Сковороды построены по принципу описания эмблематического рисунка. С эмблематикой связаны в их поэзии образы пеликана, орла, феникса, хамелеона, змеи, крокодила, бабочек, летящих на пламя свечи, и др. Эти стихи и не предполагалось снабжать картинками, поэтому их точнее называть не эмблемами, а эмблематическими стихотворениями.

К книгам эмблем восходят (через проповеди Фабера и Меффрета) эмблематические сравнения в стихах «Вертограда многоцветного» (1680). Экзотические животные «слон нелѣполичный и велбуд горбатый» предстают как воплощение духовной надменности. Образ этот отталкивается от эм-

²⁷ См.: *Карион Истомин. Книга Любви знак в честен брак* / Ст., транслитерирован. текст, археогр. комментарий, словарь подгот. Л. И. Сазоновой. М., 1989.

блемы № 15 из сборника Камерария, имеющей девиз «Turbata delector» («Люблю мутные вещи»)²⁸:

Слон нелѣполичный и велбуд горбатый
имѣют обычай естеством завзятый,
Еже, внегда воду оным чисту пити,
первѣе ногами ону возмутити.
Сие негли того ради содѣвают,
да нелѣпия си в ней не созерцают²⁹.

Отсутствующий у Камерария слон происходит из Слова Фабера, где верблюд выступает на пару со слоном: «camelus et elephas». Животные мутят воду ногами перед тем, как напиться, — мотив, восходящий еще к «Физиологу» Епифания (IV в.). Похоже, что эта пара — верблюд со слоном — путешествовала по сборникам полигисторов задолго до того, как верблюд стал героем у Камерария, который воспользовался готовым образом и превратил его в эмблему. Если у Камерария интерпретация морально-политического свойства: верблюд символизирует тех, кто «мутит» мир, ища прибыли от войны, то стихотворение Симеона идет в русле проповеднической традиции: притча обличает людей, не желающих знать о себе горькую правду.

Притча-басня «Крокодил» может быть сопоставлена с эмблемой № 67 из сборника И. Камерария³⁰. По аналогии с образами занимательного естествознания тех времен на картинке нарисован крокодил, который плачет, поедая человека. Первая часть стихотворения — словесное описание эмблематической картинке с девизом «Поглощает и плачет» («Devorat et plorat»), вторая — конкретизирует и развивает содержание подписи, смысл которой сводится к разоблачению

²⁸ *Camerarius J. Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera collecta. Norimberg, 1595.*

²⁹ *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 2000. Vol. 3. P. 123 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B.: Editionen. Bd. 10/III).*

³⁰ *Camerarius J. Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus. [Nürnberg], 1604.*

неискренней, фальшивой дружбы. Плачущий крокодил предстает как образ лицемерной печали. Он символизирует людей, изображающих мнимую скорбь.

Очень популярен в поэзии барокко и последующих эпох (вплоть до Державина) эмблематический образ павлина, символизирующий гордость. У Симеона Полоцкого в соответствии с капризным методом аллегоризации он обозначает «смиренномудрие». Источником для стихотворения Симеона послужила одна из проповедей Матфея Фабера³¹, который в свою очередь почерпнул данный образ из эмблематической литературы. Поэтому неудивительно, что аполог Симеона под названием «Смиренномудрие» напоминает эмблему № 12 «Павлин свои ноги разглядывающий» («Pavo suos pedes intuens») из сборника Н. Коссена с девизом «Признание своих грехов» («Pecccatorum suorum agnitio»), где описывается (без картинки), как павлин, гордящийся фантастической красотой своего хвоста, оставляет высокомерие при виде своих уродливых ног:

«Павлин между всеми летающими птицами отличается хвастливостью. Наружностью он действительно прекрасен. Когда смотрят на него, он расхаживает, кичась своей пышностью, и теряет, в самом деле, голову, когда в землю устремляет взор и видит свои ноги, издает громкие возгласы, ибо ноги его не соответствуют своим видом остальному телу». Подпись говорит о том, что человек должен радоваться добрым делам и испытывать отвращение к грехам, подобно тому, как павлин стыдится своих безобразных черных ног: «Ты же, духовный человек, видя себя справедливым и порядочным, наслаждаешься и кичишься: когда ноги, то есть грехи видишь, восплачь перед Богом и ненавидь свои грехи так же, как павлин свои ноги, чтобы ты проявил себя добросовестным и честным»³².

³¹ См.: *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnyj. Vol. 3. P. 584.

³² «Pavo inter omnes volucres avis est iactabunda: corporis enim forma atque alis pulcher est. Cùm ambulat, se ipse laetitia exsultans intuetur, dimittit verò caput, et in terram oculos conijcit: cùm autem suos conspicit pedes, graniter vociferatur scilicet quòd illi ceteris corporis sui partibus non respondeant.

Соответственно и у Симеона:

Елма перие пав свое смотрят
зѣло кичиво весь ся надымает.
Егда же ног си черность созерцает,
абие гордость свою оставляет.
Ты аще дѣла благая узриши
в тебѣ, и того дѣла ся гордиши,
Призри на злая, коль люта и многа,
отринь гордость и знай тебе убога³³.

Симеон разворачивает образ в отдельную, законченную картинку, придавая описанию ту самую зримость, какой обладает эмблема. Четко выделенная мораль воспринимается как подпись под изображением. В качестве параллели к притче Симеона можно привести строки из стихотворения Иеронима Морштына, запечатлевшего эмблематический образ павлина как выражение горделивой спеси:

(...) И каждый предстанет пред смертью нагим.
Подобно павлину, когда, желто-синий,
Он хвост развернет, но простится с гордыней,
Едва лишь узрит свои грязные ноги,
Так вдруг устрашаемся, как мы убоги...
(«Non licet plus efferre, quam intuleris»³⁴)

Apodosis.

Tu igitur, spiritualis homo, praeepta et bona tua videns delectare et exulta: cum verò pedes, id est, peccata aspexeris, vociferare, et coram Deo defle atque odio habe peccatum, quemadmodum et pavo pedes ut sponso iustus appareas» (*Caussin N. Symbolica Aegyptiorum sapientia. Parisiis, 1634; экз. РГАДА. Биб-ка Московской Синодальной типографии, ин/1577. Р. 150; на об. перепл. л. рукой Медведева: «Символическая мудрость египетская. Латиногреческая»*).

³³ *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj. Vol. 3. Р. 164; Hippisley A. The Emblem in the Writings of Simeon Polockij // Slavic and East European Journal. 1971. Vol. 15. № 2. Р. 176—177.*

³⁴ «Не поднимай более, нежели унесешь», см.: Польская поэзия XVII века / Сост., справки об авторах и примеч. А. Панченко; Вступит. ст. Б. Стахеева. Л., 1977. С. 32—33 (перевод М. Пальчик).

Отзвук эмблематического образа павлина как символа гордыни представлен в поэме Андрея Белобочкокого «Пентатеугум» (середина 1690-х гг.):

Горе гладким лицам женским, душам, сердцам, надежам,
Гордящимся, яко павлин хвостом, в прельщение мужам³⁵.

В своей риторике «Наука проповедей» (середина 90-х гг. XVII в.) А. Белобочкий поощрял обращение авторов к разным природным курьезам и рекомендовал проповедникам — «приверстывать человек до скотины или скотину до человека». В том же труде в разделе «Природа, или страсти животных» он предоставил готовый материал для такого «приверствования»: «смирения и кротости суть овцы», «пауки мудры, сѣтки на мухи строят», «мравие человека работати учат», «горды хвостом павлины»³⁶ и т. д.

Симеон Полоцкий познакомил москвичей с новым для них жанром и видом творчества задолго до того, как по прямому указанию Петра I в Амстердаме Хенрихом Ветстениусом был издан в 1705 г. для русского читателя первый эмблематический сборник «Избранные Символы и Эмблемы» («Symbola et Emblemata selecta»). Надпись на русском языке на титульном листе, украшенном поясным портретом императора в рыцарских латах, гласила: «СИМВОЛЫ и ЭМБЛЕМАТА, указом и благоповедением³⁷ Его Освященнѣишаго Величества, Высокодержавнѣишаго и Пресветлѣишаго ИМПЕРАТОРА Московскаго, Великаго Государя ЦАРЯ И Великаго Князя ПЕТРА АЛЕКСѢЕВИЧА, всеа Великия и Малыя и Бѣлыя России и иных многих Держав и Государств, и Земель Восточных, Западных и Сѣверных САМОДЕРЖЦА и Высочайшаго МОНАРХИ напечатаны». Это издание в четвертую долю печатного листа, на 296 страницах, содержит 840 гравиро-

³⁵ Цит. по: Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. / Вступит. ст., подгот. текста и примеч. А. М. Панченко. Л., 1970. С. 238 (Биб-ка поэта. Большая серия).

³⁶ ГИМ. Собр. А. С. Уварова. № 6. Л. 135—139, 57, 58.

³⁷ По-видимому, опечатка, должно быть: *благоповельнием*.

ванных эмблем с изображениями в круглых медальонах, размещенными на правой стороне разворота, и «символами» на восьми языках — на левой: каждой эмблеме дано название на голландском языке и соответствующий ей девиз («символ») на церковнославянском, латинском, французском, итальянском, испанском, голландском, английском и немецком языках.

Основным источником для первого русского эмблематического сборника послужили книги эмблем голландского издателя и гравера Даниэля де Ла Фёя, напечатанные здесь же, в Амстердаме, в 1691 и 1696 гг. Эти собрания эмблем, которые также не были оригинальными³⁸, обозначили конец литературного жанра, получившего расцвет в Голландии в XVII в., и одновременно они же заложили фундамент для русской эмблематической традиции. Петр, несомненно, был хорошо с ними знаком и усмотрел в эмблематике прагматическую пользу для украшения боевых кораблей молодого русского флота и их названий³⁹.

На поверхность выступила и столь подходящая к настроениям и вкусам эпохи готовность и разработанность языка эмблематики для символического выражения государственно-панегирических идей, что отражено уже в оформлении титульного листа «Символов и эмблемат». Петр I предстает как воплощение образа новой Российской империи. Эмблематике предназначалось сыграть важную роль в создании такого образа. Портрет императора, занимающий центральное место, находится в окружении четырех пар больших и малых эмблем, выражающих идеи, которые сопрягаются с образом идеального монарха. Над портретом Петра I — надпись: «Красота и защищение от него»; на эмблеме с изображением солнца, испускающего лучи, — девиз: «Всегда и везде подобен»;

³⁸ О сложных путях перемещения эмблематических мотивов по многочисленным западноевропейским сборникам эмблем см.: Хиппислей Э. Р. К вопросу об источниках амстердамского издания «Символы и эмблемата» («*Symbola&Emblemata*») // Книга. Исследования и материалы. М., 1989. Вып. 59. С. 60—79.

³⁹ См.: Быкова Т. А., Гуревич М. М. Описание изданий гражданской печати. 1708 — январь 1725 г. М.; Л., 1955. С. 528.

на другой навстречу сияющему солнцу летят орлы, что несет идею божественности власти: «Надежда высока государства твоего»; тема войны и мира символически представлена на гравюре, где рука в рыцарских доспехах держит меч и оливковую ветвь: «К обоим готов» и т. д.

Большинство эмблем (т. е. 708) были взяты для «Символов и эмблемат» из первого сборника Даниэля де Ла Фёя «*Devises et Emblemes anciennes et modernes*», 1691 г. («Девизы и эмблемы древние и современные»), а порядок их расположения (по шесть эмблем на странице вместо пятнадцати) — из второго сборника «*Devises et Emblemes d'Amour*», 1696 г. («Девизы и эмблемы любви»). Редактором и переводчиком русской версии де Ла Фёя стал привлеченный Петром I к издательской деятельности протестантский пастор Илья Федорович Копижевский, «духовнаго чина, веры реформатския собору Амстердамскаго кандидат»⁴⁰.

Многоязычная эмблематическая энциклопедия «Символы и эмблемата», изданная в Амстердаме значительным по тому времени тиражом — 590 экземпляров⁴¹, приобрела широкую популярность и была переиздана трижды: в 1719 г., а затем в 1788 и 1811 гг.

Самым популярным изданием русской эмблематической книги стало Санкт-Петербургское, дополнившее амстердамский сборник новыми эмблемами. Подготовленная известным ученым-врачом, масоном Н. Максимовичем-Амбодиком книга «*Емвлемы и символы избранные*» (1788), дополненная новыми эмблемами, содержала названия эмблем на русском языке (в издании 1705 г. названия эмблем — на голландском языке). По мысли Максимовича-Амбодика, «нынешнее сея книги издание... может послужить не токмо к пользе учащих и учащихся рисовальному, гравировальному и живописному искусствам, но и не неприятно покажется многим любопытным,

⁴⁰ Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1. С. 521.

⁴¹ См.: Токмаков И. Материалы для истории русской и иностранной библиографии в связи с книжной торговлей // Библиограф. 1885. № 6. С. 105.

естественной и гражданской истории любителям; особенно же *благородному дворянству...*»⁴². Этот сборник, который подвел итог плодотворным художественным традициям барокко как в России, так по существу и во всей Европе, пережил историко-культурную эпоху барокко. Книга была переиздана в 1811 г.

С эмблематической традицией связано и появившееся в Москве в 1803 году издание «Иконология, объясненная лицами; или Полное собрание аллегорий, эмблем, и пр.» (Т. 1—2). Оно рекомендовалось читателю как «сочинение полезное» не только «для Рисовщиков, Живописцов, Граверов, Скульпторов, Стихотворцев, ученых людей», но «особливо для воспитания юношества», как ранее и «Емвлемы и символы» Амбодика. «225 фигур, гравированных Г. Штиобером в Париже», воплощавших моральные и философские категории (Алчность, Беззаконие, Безумие, Вечность, Великодушие, Глупость, Гнев, Жестокость, Запальчивость, Идея, Мудрость, Мысли, Скоротечность человеческой жизни, Тщание и т. д.), сопровождалась подписями, содержащими аллегорическое толкований изображений.

Культура XVIII столетия прошла под знаком эмблематики. Начиная с петровского времени эмблематика со свойственным ей символическим языком активно участвует в создании атмосферы русской культуры XVIII в. Она стала источником художественных средств для выражения и пропаганды новых идей и представлений, вошедших вместе с реформами Петра I в государственную, политическую и общественную жизнь России. Эмблематические формы, мотивы и образы использовались в геральдике, официальных торжествах и фейерверках, триумфальных арках, в архитектуре и внутреннем убранстве помещений, парковой скульптуре, пышном декоре кораблей российского флота, живописи и книжных иллюстрациях, декоративном искусстве и ремеслах, драматургии и одической поэзии. Эмблематика оказала воздействие не только

⁴² *Максимович-Амбодик Н.* Емвлемы и символы избранные. СПб., 1788. С. V (ошибочно пронумерована как V вместо IV). Факсимильное переиздание: *Maksimovich-Ambodik N. M.* Emvlemy i simvoly (1788) // *The first Russian Emblem Book / Ed., with translation and introduction, by A. Hippisley.* Leiden, 1989.

на придворное искусство, но также на искусство народное⁴³. Она пользовалась особым интересом в масонской среде. Значение ее не ограничивалось только прикладными задачами. Эмблемы претворялись и в литературе, для которой служили богатым источником символической образности и одним из художественных средств расширения и углубления контекстов и интертекстуальных связей.

Эмблематическая поэзия сохраняла притягательность и в XVIII в. Придворный поэт Екатерины II В. П. Петров, выученик Московской духовной академии, возводит этот вид творчества в достоинство высшего поэтического искусства:

Между стихами од нет лучше да поэм,
Затем, что род сей полн гадательных эмблем...
[Здесь] Всё ероглифика да всё аллегория...
Пиит ни тычки вон⁴⁴ египетский мудрец:
Задачи он дает, реши, хоть лопни, чтец⁴⁵.

Эпиграмма Г. Р. Державина «Павлин» (1795) с великолепным изображением дивной птицы содержит эмблематический мотив — несоответствие пышности оперения безобразию ног:

Какое гордое творенье,
Хвост пышно расширя свой,
Чернозелены в искрах перья
Со рассыпною бахрамой
Позадь чешуйной груди кажет,
Как некий круглый, дивный щит?

Лазурно-сизы-бирюзовы
На каждого конце пера
Тенисты круги, волны новы
Струиста злата и серебра:

⁴³ Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве Петровского времени // XVIII век. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974. Сб. 9. С. 184—226.

⁴⁴ Ни тычки вон — точь в точь.

⁴⁵ Цит. по: Поэты XVIII века / Общая ред. и вступит. ст. Г. Гуковского. М.; Л., 1936, С. 247 (Биб-ка поэта, малая серия).

Наклонит — изумруды блещут!
Повернет — яхонты горят!

⟨...⟩ Конечно, сила и паренье
Орлиныя в ея крылах,
Глас трубный, лебедино пенье
В ея пресладостных устах:
А пеликана добродетель
В ея и сердце и душе!

Но что за чудное явленье?
Я слышу некий странный визг!
Сей феникс опустил вдруг перья,
Увидя гнусность ног своих, —
О пышность, как ты ослепляешь!
И барин без ума — павлин⁴⁶.

Державин в своих объяснениях писал: «Вообще сия ода относится навельмож безумных, кичащихся своею пышностию»⁴⁷. Это стихотворение, по замечанию комментатора, могло быть отчасти внушено поэту «описанием павлина, составляющим один из примеров в § 58 *Риторики* Ломоносова: “Расширив хвост свой...” Две первые строфы Державина представляют некоторое сходство с этим описанием»⁴⁸.

Действительно, обсуждая в «Кратком руководстве к красноречию» способы риторического развития темы, М. В. Ломоносов приводит описание павлина для иллюстрации того, как «материальные свойства служат к увеличительному распространению слова» и «не без пользы приложены быть могут действия или страдания, свойствам пристойные»: «Расширив хвост свой, разностию цветов гордится, когда они беспрестанно переменяются и приобретают тем новую приятность. Сие особливо бывает в прекрасных и радуге подобных кружках, которые он на конце каждого пера показывает, ибо где прежде

⁴⁶ Сочинения Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1864. Т. 1. С. 699—700.

⁴⁷ Цит. по: *Derzhavin G. R. Poetic Works. A Bilingual Album* / Ed. by A. Levitsky. Providence, 2001. P. 456.

⁴⁸ Сочинения Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. С. 697—698.

сверкали рубины, уже тут по малом наклонении золото блистает, с одной стороны лазорью, с другой багрянностью, на солнце жемчугом, в тени изумрудами взор увеселяют»⁴⁹. В этом описании наблюдается некоторое сходство с изображением павлина в риторике Н. Коссена, входившей в круг источников труда Ломоносова⁵⁰.

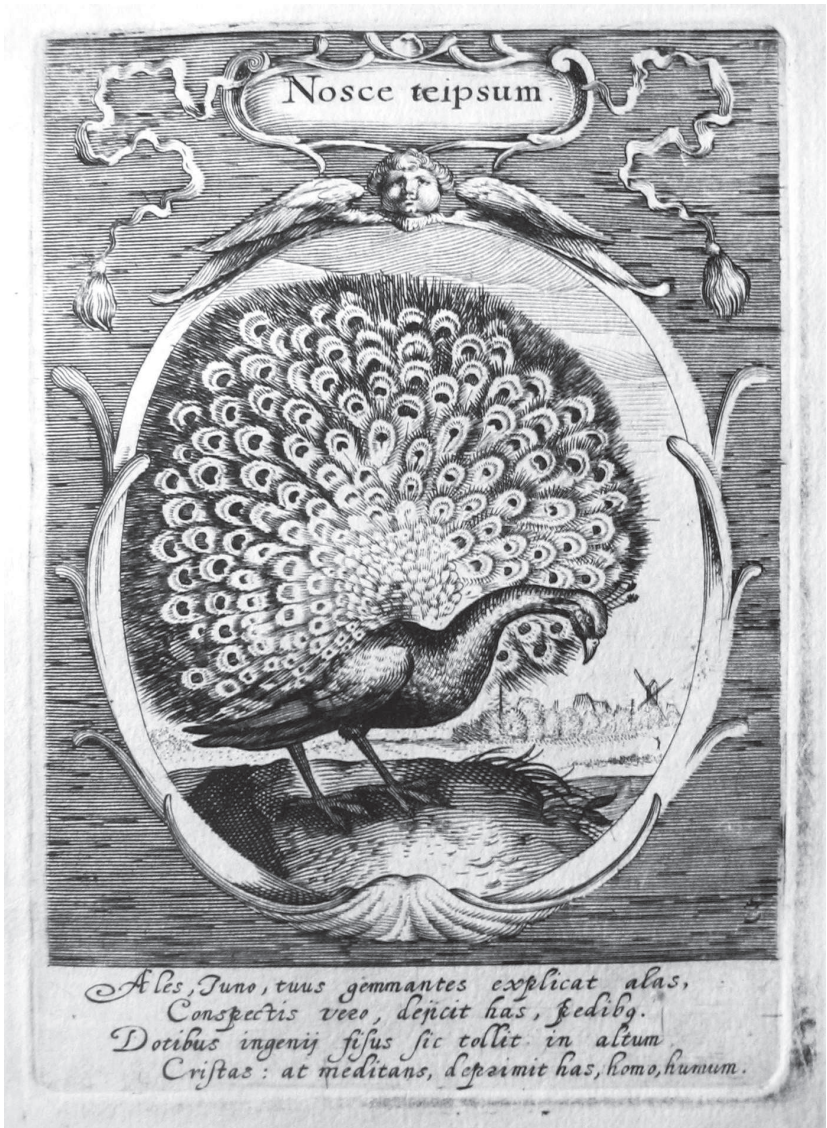
Отмеченная Я. К. Гротом близость описаний павлина у Державина и у Ломоносова несомненна, но возводить стихотворение Державина только к Ломоносову вряд ли возможно, поскольку в примере из «Краткого руководства к красноречию» отсутствует важнейший момент, на котором зиждется мораль, — противопоставление пышного оперения птицы уродливым ногам. По замечанию ученого, описание павлина у Ломоносова в свою очередь могло быть обязано своим происхождением «Естественной истории» Плиния («Hist. Nat. Lib. X»)⁵¹. Данное суждение следовало бы скорее отнести к Державину. Возможно, его текст восходит непосредственно к Плинию, или же, что вероятнее, к эмблематической литературе, для которой Плиний был одним из излюбленных источников.

Необходимо учесть, что рассказ о павлине из десятой книги «Естественной истории» привлекал особое внимание авторов эмблематических сборников эпохи барокко. На одной из эмблем изображение павлина с роскошным хвостом и

⁴⁹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7. Труды по филологии. 1739—1758. С. 135—136.

⁵⁰ Ср.: «Pavo (...) ipse quoque extentis pennis, iisque ostentis soli, et sublata cauda, eamque undique circa se pandens, spectandos exhibit (...) convertit quippe seipsum, et circumagit, et quasi quamdam pompam agit pulchritudinis suae, quando videlicet etiam admirabilior apparet ad splendorem solis, variantibus se coloribus, et paulatim in alios atque alios transeuntibus, aliamque ac novam formositatis speciem subinde recipientibus. Accidit autem hoc potissimum in circulis, quos in summis pennis habet (...) Nam qui ante aerreus visus fuit, mox inclinante se paulum illo aureus conspicitur: et rursum, quod ad lucem apparuit, si sub umbram transferatur, viride videbitur. Adeo ad luminis vicissitudinem pennarum ille ornatus variatur» (*Cassius N. De eloquentia sacra et humana. 1630. P. 699—700; «Descriptio LXIV. Pavo, ex Luciano»*).

⁵¹ Сочинения Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. С. 698.



Эмблема № 3.

«Nosce te ipsum» («Познай самого себя»).

P. Is(s)elburg. Emblemata (Nürnberg 1640).

«безобразными» ногами имеет девиз «Познай самого себя» («Nosce te ipsum») и сопровождается аллегорической интерпретацией. Эмблематический образ означает человеческие слабости: павлин разворачивает сверкающие крылья и высоко возносит свой гребешок, однако же, складывает оперение при виде своих некрасивых ног. Картинка дает повод для морализации: «Ты же, человек, размышляя над сим, подавляй земные страсти»⁵².

В поэзии Державина представлены не только эмблематические мотивы. Эмблема живет в его творчестве как синтетический литературно-изобразительный жанр. Поэт эмблематически оформляет свои стихи как развернутые словесно-зрелищные композиции, включающие графические изображения: тексты вместе с предваряющими и заключающими их рисованными виньетками, каждая из которых наделена «программой» (надписью-девизом), образуют систему смысловых соотношений. Иногда Державин приспособлял уже готовую эмблему, используя ее изобразительный сюжет для виньетки, как, например, изображение цветка гелиотропа («солнечника» — подсолнуха) с надписью: «Всюду следую за тобою», что выражало изначально идею богопочитания; или картинка «Верблюд на коленях» с надписью: «*Малым доволен*»; каждая из этих эмблем служит у Державина экспликацией смысла любовного стихотворения («Объявление любви», «Нине»⁵³). Увенчивающее текст стихотворения «Победа красоты» изображение сидящего на льве Купидона, обозначающее любовь, также является прямой цитатой из эмблематики, как и свившаяся в кольцо и проглатывающая свой хвост змея — знак вечности на рисунках к нескольким стихотворениям. Примеры можно умножать.

⁵² *Is(s)elburg P. Emblemata politica in aula magna Curiae Norinbergensis depicta: quae sacra virtutum suggerunt monita prudenter administrandi fortiterque defendendi pempubliam. Nürnberg 1640* (эмблема № 3; экз. РГБ, шифр: IV-нем., 4°); см. также: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / Hrsg. von A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart; Weimar, 1996. Col. 809.*

⁵³ См.: *Державин Г. П. Анакреонтические песни. М., 1986. С. 154—155, 160—161* (серия «Лит. памятники»).

В других случаях изобразительные сюжеты вместе с надписями-девизами конструировались самим Державиным (в сотрудничестве с рисовальщиками) с использованием богатого опыта эмблематической культуры (см. публикацию стихотворений в изд.⁵⁴). Литература в ближайшем к Пушкину окружении продолжала получать из эмблематики образы и мотивы, демонстрируя разнообразие приемов *цитирования* эмблем. Эмблематические образы встречаются в творчестве Н. Карамзина⁵⁵, в поэзии К. Батюшкова. Известны стихотворения, структура которых образует параллель к эмблеме во всех отношениях: название стихотворения — *inscription*, картинка — *image*, а словесная интерпретация — *subscription*. Эмблематический вид имеют некоторые басни И. С. Крылова, например, «Фортуна и Нищий» (1813), где на гравюре изображена аллегорическая фигура Фортуны с присущими ей атрибутами — колесом в правой руке, рогом изобилия — в левой, из него в кошелку Нищего сыплется червонцы. Самый же текст басни воспринимается как подпись к изображению с моральным уроком о пагубности жадности.

Жизнь эмблемы в XIX в. продолжается и в жанре титульной гравюры⁵⁶. Так, для оформления первого издания книги К. Батюшкова «Опыты в стихах и прозе» (СПб., 1817) И. А. Ивановым по наброскам А. Н. Оленина был выполнен рисунок, объединивший несколько эмблематических мотивов: якорь, мачта которого переходит в жезл с крыльями, окруженный свившейся в кольцо змеей (гравировал И. Ческий). Их сочетанием образуется символический подтекст, прочитываемый как выражение авторских идей о смысле и назначении своего труда. «Змея, свившаяся в круг и держащая хвост во рту» —

⁵⁴ Сочинения Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1—9. СПб., 1864—1883. Т. 1—2; см. также: Барсуков С. Г. и др. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема — символ — миф в культуре XVIII столетия» // Труды по знаковым системам. 20. Учен. зап. Тартуского гос. унта. Тарту, 1987. Вып. 746. С. 85—94.

⁵⁵ См.: Марченко Н. А. Эмблемы и аллегории в творчестве Карамзина // Николай Михайлович Карамзин. 1766—1826: Сб. науч. трудов. М., 1992. С. 20—29.

⁵⁶ Михайлов А. В. Поэтика барокко... С. 385

ОПЫТЫ
ВЪ СТИХАХЪ И ПРОЗѢ
К. Батюшкова.



и

ВЪ С. ПЕТЕРБУРГѢ

1817.

К. Батюшков. Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817.
Титульный лист.

этот образ выступает у Максимовича-Амбодика (1788) на эмблеме № 615 со значением: «Такова есть вечность: ни начала, ни конца не имеющая. Конец зависит от начала»⁵⁷. А жезл с крыльями, окруженный змеей, обозначает «остроту разума, красноречие, мир, премудрость, власть, прилежание»⁵⁸. Якорь же знаменует «добрую надежду, благое упование»⁵⁹.

Эмблема, как мы уже говорили, воспроизводилась в литературе и чисто текстовым путем. Подвергаясь трансформации при встраивании в линейную последовательность текста с неизбежным переводением графического изображения в словесное описание, она сохраняется в виде смыслового элемента — отчетливого, предельно сжатого слово-образа, удерживающего память об исходном контекстуально-символическом значении.

Писатель, имеющий дело с эмблематикой, неизбежно обращается к особому типу слова — «мифориторическому» (термин А. В. Михайлова), которое несет накопленное веками наследие культуры. Такое слово предстает не только в своей непосредственной данности, но становится центром пересечения опосредованных смыслов, поэтому присутствие в тексте эмблематических мотивов образует предельно насыщенные семантически точки повествования, содержащие скрытый смысл, заключенный в описании эмблемы. Эмблема устроена внутренне так, что попадая в повествование, она сохраняет свое значение, порождая смысловые подтексты. Нельзя не согласиться и с тем, что «эмблемы заменяют собой длительные описания и позволяют быть писателю исключительно кратким»⁶⁰.

⁵⁷ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы избранные. СПб., 1788. С. 154—155.

⁵⁸ Там же. С. LI.

⁵⁹ Там же. С. LVI.

⁶⁰ Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы // Изборник. М., 1969. С. 15.

* * *

«Повести Белкина», созданные Пушкиным в зрелую пору творчества с характерным для него словом, «прилегающим к самой действительности» (выражение А. В. Михайлова), несут тем не менее в себе наследие риторической культуры предшествующей эпохи. К этому наследию восходят в повестях и эмблематические мотивы — книжные символы, не ставшие до сих пор предметом специального анализа. Они содержат наглядный образ, открытый для символического осмысления, что порождает смысловые подтексты, явственно ощутимые в духовном пространстве произведения.

«Пушкинское творчество было отмечено небывалой глубокой поэтической памяти, хранившей в себе стилистические пласты, начиная с гомеровского...»⁶¹. Одна из многих стилистических линий, синтезированных в органичной и гармоничной ткани произведений Пушкина, отражает сохраненные им элементы эмблематического поэтического мышления, привитые культурой XVIII — «эмблематического» — века. Изначально свойственная поэтике эмблемы *парадоксальность* в оформлении смысла отвечала одному из столь высоко ценимых Пушкиным критериев искусства.

Как смысловой элемент эмблема входит в модифицированном и отраженном виде в текст «Повестей Белкина». Явственно различимые эмблематические мотивы состоят из явленного в слове зрительного образа и указания на сопроводительную надпись, иногда с воспроизведением ее текста. Из множества чувственно-наглядных представлений, которыми изобилует эмблематика, подчиняя реалии предметного мира символично-аллегорическому осмыслению, Пушкин пользовался теми, которые входили в постоянный репертуар эмблематических изображений, и были, пожалуй, наиболее универсальными по своему значению, устойчивыми, а пото-

⁶¹ Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 474.

му узнаваемыми читателем, владеющим языком эмблематического иносказания.

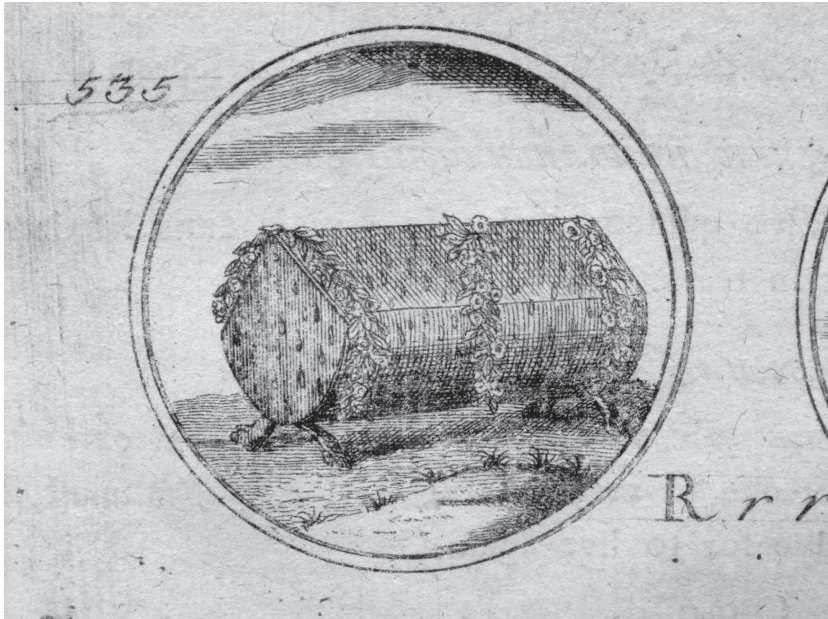
В «Гробовщике» — это Амур с опрокинутым факелом, в «Метели» — два пылающие сердца, в «Барышне-крестьянке» — кольцо «с изображением мертвой головы» — все они взяты Пушкиным в готовом виде из репертуара барочной эмблематики. В «Станционном смотрителе» в роли аллегорического иносказания выступают лубочные картинки на сюжет библейской притчи о блудном сыне. В «Выстреле», как и в «Станционном смотрителе», эмблем в точном смысле слова нет, но присутствует зрительный образ в виде картины со швейцарским пейзажем и следами двух пулевых отверстий, да и сама картина становится в свою очередь определенным символом в *pendant* к простреленной Сильвио на «вершок ото лба» красной шапке с галуном и золотой кистью.

Начнем с повести, которую Пушкин написал первой. В «Гробовщике» встроенная в текст эмблема выглядит как бытовая реалья: над воротами мастерской-лавки гробовщика «возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: “Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат и починяются старые”»⁶². Перед нами значимый остаток эмблемы, перешедшей в текст. От нее исходят внутренние смыслы: под знаком этой вывески совершается мистериальная драма с воскресшими мертвецами. В первоначальном тексте автографа — вывеска, изображающая вместо «дородного Амура» «красивый гробец с подписью»⁶³ — описание, по видимому, также отсылающее к эмблематическому образу. У Максимовича-Амбодика эмблема № 535 изображает гроб, увитый цветами («Гроб, цветами и слезами обсыпанный») под девизом: «Великая погребательная почеть. Се наибольшее умершему почтение»⁶⁴.

⁶² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 89.

⁶³ Там же. Кн. 2. 1940. С. 625.

⁶⁴ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы избранные. СПб., 1788. С. 134—135.



535. *Гробъ цвѣтами и слезами обвитаннѣй.*

Великая погребательная почесть. Се наибольше умершему почтеніе.
 Quisquis honos tumulti. Voila le plus grand honneur de la sepulture. Die größte
 Ehre nach dem Tode. The greatest honour after death.

Эмблема № 535.

Н. М. Максимович-Амбодик. Эмблемы и символы. СПб., 1788.

В окончательном тексте Пушкин усложнил образ, поскольку слишком очевидный «красивый гробец» мог восприниматься читателем всего лишь как простое описание реалии на уровне бытовой подробности, только как знак профессии, какими являются изображения предметов, изготавливаемых ремесленниками, как, например, сапог на мастерской сапожника, баранка на лавке булочника.

Любопытные детали сообщает современник Пушкина, рассказывая в стиле физиологического очерка о профессии

гробовых дел мастера и, в частности, о реальных вывесках на погребальных конторах средней руки и сопутствующих им надписях: так, в одном из переулков Петербурга имелась «вывеска с изображением красного гроба и с надписью вверху по-русски ГРОБЫ, а внизу по-немецки KRAPU»; в окнах «тротуарного и первого этажей» траурной конторы можно было видеть «миньятюрные гробики розового цвету, будто свадебные бонбоньерки, а над дверьми нарисованы, не всегда с натуры, профили каких-то красных сундучков, вроде знаменитых устюжских, на круглых ножках, с аккуратно поставленным стругом на крышке каждого и с следующим внизу писанием на



54. *Купидонъ стрѣлою уязвленный погашаетъ факелъ.*

Что меня питаетъ, то и погашаетъ. Quod nutrit, exstinguit. Ce qui me nourrit, m'eteint. Das mich ernähret, löschet mich auß. That puts me out, which nurtishes me.

Эмблема № 54.

Н. М. Максимович-Амбодик. Эмблемы и символы. СПб., 1788.

черном поле желтыми буквами полуславянской фактуры: *Здесь приуготавливают разные гробы, — или затейливее: Приуготовление гробов с троуром и без оного, или с красноречивым эллипсом: Отпускают, всякаго сорта, — или с неподражаемым лаконизмом, просто: Гроб, — по-немецки Крапу*»⁶⁵. Заметим, новое жилище Адрияна Прохорова того же желтого цвета, что и надписи на реальных вывесках на гробовых конторах. Примечательно, что, колеблясь между обозначением цвета («желтый домик» / «розовый домик»), о чем можно судить по черновикам, Пушкин отдал предпочтение в окончательном тексте «желтому домику».

Однозначный «красивый гробец» он заменил на многозначную эмблему с изображением «дородного Амура» и, играя с читателем, загадал ему загадку. Присутствие на конторе гробовщика образа, традиционно символизирующего любовь, казалось бы, лишает данный фрагмент текста прозрачности смысла.

Описание «дородного Амура с опрокинутым факелом» проецируется на картинку из эмблемы № 54 под названием «Купидон, стрелою уязвленный, погашает факел», к которой относится толкование: «Что меня питает, то и погашает» — то есть любовь питает факел огнем, она же и гасит его⁶⁶. Русский перевод соответствует латинскому тексту девиза «*Quod nutrit, exstingvit*» из широко известной эмблемы, воспроизводившейся в голландских и немецких сборниках любовных эмблем начала XVII века, где эта эмблема символизирует угасшую любовь⁶⁷.

Горящий же факел в руке купидона как символ любви мы встречаем у В. К. Тредиаковского в «Стихах эпиталамических на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Кура-

⁶⁵ Башуцкий А. П. Гробовой мастер // Библиотека для чтения. СПб., 1840. Т. 42. С. 47, 54.

⁶⁶ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. 14—15.

⁶⁷ См., например: *Vaenius O. Amorum Emblemata. Antverpiae, 1608. P. 190—191* (переиздание: *Veen Otto van. Amorum Emblemata / Mit einem Vorwort von D. Tschizewskij. Hildesheim; New York, 1970*); *Heinsius D. Het ambacht van Cupido. Leyden, 1615. № 29.*

кина» (1730): «Гимен на торжественной ехал колеснице, / Купидушки ту везли», в свадебной процессии было «много Купидонов», и каждый «из них держал в руке всякой / Факел с огнем яра воску»⁶⁸.



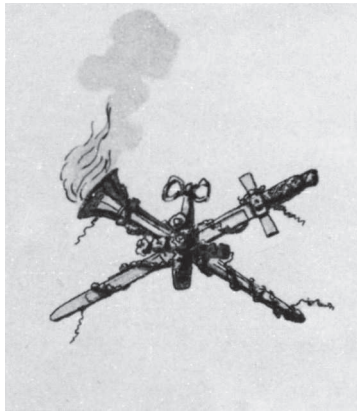
Эмблема Купидон, стрелою уязвленный,
с перевернутым факелом.

Девиз: «Что меня питает, то и угашает»
(«*Quod nutrit, exstingvit*»).

Vaenius O. Amorvm Emblemata. Antverpiae, 1608. S. 191.

⁶⁸ Тредиаковский В. К. Избранные произведения / Вступит. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева. Л., 1963. С. 62 (Библиотека поэта. Большая серия). Эмблематические образы остались незамеченными и в издании никак не комментируются.

В анакреонтических песнях Державина, которым автор придал эмблематическое оформление, «Песнь Баярда» завершается рисунком перекрещенных горящего факела и меча с сопровождающей подписью: «Факел любовный с мечом связаны цветами»⁶⁹, а «Призывание и явление Пленеры» — соответствующим рисунком и подписью: «Сердце на пьедестале, в половину мраком покрытое, зажигается факелом любви»⁷⁰. У Пушкина также есть эмблематический образ факела любви в «Евгении Онегине» («Два сердца, *факел* и цветки»), о чем еще представится случай сказать подробнее.



Факел любовный с мечом связаны цветами.
(Г. Р. Державин, «Песнь Баярда»)

Почему же Пушкин помещает любовную эмблему на контору гробовщика? Дело в том, что упомянутая эмблема имела и более общий — экзистенциальный — смысл, который сосредоточен в соответствующем изображении факела: горящий факел — любовь, жизнь, опрокинутый же факел, кроме утраченной или угасшей любви, обозначает также угасшую

⁶⁹ Державин Г. Р. Анакреонтические песни. С. 115.

⁷⁰ Там же. С. 125.

жизнь, смерть⁷¹. Поэтому в одном из сборников немецкая версия подписи к этой эмблеме поясняет: «Любовь приносит жизнь и смерть» («*Liebe bringt Leben und Tod*»⁷²). Перед нами многозначная эмблема, сопрягающая идеи жизни, любви и смерти. Вряд ли поэтому можно согласиться с мнением В. Шмида, который, отмечая «гротесковую комбинацию любви и смерти на вывеске в Москве на Никитской», полагает, что «Амур, бог любви, с опущенным факелом, знаком смерти, красующийся на вывеске Адриана Прохорова, — это, конечно, абсурд»⁷³.

⁷¹ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. LV.

В. Ходасевич, автор литературной мистификации («Жизнь Василия Травникова»), явившей миру якобы забытого поэта XVIII в. Василия Травникова, описывая обложку сборника его стихов, наделил ее стилистическими признаками, свойственными оформлению книг пушкинской поры: «В 1818 году “Стихотворения Василия Травникова” были отпечатаны в Университетской Типографии. На заглавном листе красовалась, как было принято в этих случаях, виньетка, изображавшая *пухлого гения с урною и потухшим факелом*». Этот эмблематический образ на обложке должен был указывать читателю на то, что перед ним — издание, вышедшее посмертно (Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 111).

В романе Б. Акунина «Смерть Ахиллеса» следующим образом описана пышная церемония похорон «генерала Соболева»: «Перед катафалком — орудийным лафетом, застланным малиновым бархатом и увенчанным золотым балдахином, — ехали *герольды с перевернутыми факелами*, потом распорядители похорон...» (Акунин Б. Смерть Ахиллеса. М., 1998. С. 118). Таким образом, в современной беллетристике отражена реалья последнего двадцатилетия XIX в., связанная с похоронами прототипа героя романа — генерала М. Д. Скобелева; здесь присутствует та же эмблематическая образность.

⁷² См.: Henkel A., *Schöne A. Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1978. Col. 1365 (из сборника: *Custos R. Emblemata amoris consecrata...* Augsburg, 1622. II. 13).

⁷³ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 262. Исследователем не учитывается того, что Амур с перевернутым факелом, символизирующий смерть, относится к устойчивой эмблематической традиции; этот образ широко применялся в литературе и в разных видах изобразительного искусства. Так, плачущий Купидон с перевернутым факелом включен в многофигурную композицию скульптурного надгробия архиепископу Бамбергскому (1757—1779) и Вюрцбургскому (1755—1779)

Барочный концептизм, основанный на категории остроумия (*acumen*), предполагает и практикует гротескное соединение далеких и даже взаимоисключающих друг друга понятий. Таков знак и на вывеске гробовщика, воспроизводящий пиктуру известной барочной эмблемы. Образ этот отнюдь не абсурден, а наделен, как мы видели, определенным символическо-аллегорическим значением. Другому исследователю, не догадывающемуся о присутствии в пушкинском тексте эмблематического мотива, кажущаяся неуместность Амура дает повод для следующего суждения: «Символическое воплощение Гения жизни и смерти находит свое ироническое воспроизведение в “Гробовщике” в виде “дородного Амура с опрокинутым факелом”»⁷⁴. Как было показано, появление Амура с опрокинутым факелом как символа смерти на конторе гробовщика вполне уместно, и ирония, если она и заложена в текст, может быть отнесена только к определению «дородный». Следует к тому же заметить, что самый жанр вывески — не из разряда высокого искусства, и описание Амура как «дородного» может относиться к размерам вывески или к стилистике примитивно-незатейливой живописи на достаточно скромной конторе гробового мастера.

Трактуя понятие «дородный Амур» как оксюморон, исследователи предлагают видеть в нем трансформацию античного мотива смерти, который воплощался в древности в зрительном образе как «двойник сна» в виде юного крылатого гения с опрокинутым светильником. Распространение этого мотива в надгробных памятниках и знаках цеховых ремесел связывают с дискуссией, вызванной «Лаокооном» (1766) Лессинга, о том, «как древние изображали смерть». Как отмечает современный исследователь, метаморфоза «гения смерти» в Амура — трансформация, сопровождающаяся снижением античного образа: «Кочуя с вывески на вывеску, уступая то неумелой кисти, то произвольным ассоциациям живописца, гений смерти и пре-

Фридриху фон Зайнсхайму (Friedrich von Seinsheim) в Соборе св. Михаила в г. Бамберге (Германия).

⁷⁴ Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина / Отв. ред. В. Д. Левин. М., 1969. С. 197.

вратился постепенно в “дородного Амура”...»⁷⁵. Подобные умозаключения не учитывают реалий эмблематической культуры. Изображение античного «гения смерти», безусловно, послужило прообразом для Амура с опрокинутым факелом, но произошло это превращение не под кистью неумелого ремесленника, рисовавшего вывески, а значительно раньше, более чем за 150 лет до упомянутой дискуссии. В России же эмблема с соответствующим изображением известна уже с начала XVIII в., она имеется в сборнике «Символы и эмблемата» (Амстердам, 1705), и в надписи персонаж назван *Купидоном*, что унаследовали и издания Амбодика 1788 и 1811 годов.

Таким образом, ко времени написания «Гробовщика» Купидон-Амур с перевернутым факелом как символ смерти имел в России более чем столетнюю эмблематическую традицию, которая обслуживала специфическую сферу бытия, связанную с вечным упокоением человека, и нашла отражение в надгробных памятниках и в литературе. Наблюдая осколочные отражения этой эмблемы, С. Давыдов, даже не обращаясь к реальной эмблеме из известного издания, верно угадал ее значение путем логического умозаключения, сделанного на основании поэтического текста (погасший факел — смерть в стихах Пушкина, Дельвига), а также иллюстраций к эпитафиям Державина (Амуры с опущенными книзу факелами)⁷⁶.

Пушкин, свободно владевший языком эмблематического иносказания, обыграл в «Гробовщике» значение опрокинутого факела именно как символа прежде всего смерти, а не угасшей любви. Впервые тот же образ встречается в его стихотворении 1816 г. «К Жуковскому»:

Смотрите: поражен враждебными стрелами,
С потухшим факелом, с недвижными крылами
К Вам Озера дух взывает: други! мечь!⁷⁷

⁷⁵ Петрунина Н. Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983. № 2. С. 80. Данное мнение поддерживает и В. Шмид: Шмид В. Проза Пушкина... С. 336.

⁷⁶ См.: Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking and «The Coffinmaker» // Slavic Review. 1985. Vol. 44. № 1. P. 33, 43.

⁷⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1937. Т. 1. С. 197.

Эмблематический факел как образ угасшей жизни стал топикой эпитафийной поэзии. У Дельвига — в стихах «На смерть Державина»: «Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин!»⁷⁸. Кстати, основываясь на совпадении образов данного стихотворения, где упомянуты и факел, и Амур, с изображением на знаке при входе в печальный магазин, а также принимая во внимание эпитафия из стихотворения Державина «Водопад», которым открывается «Гробовщик», С. Давыдов выдвинул предположение о связи повести с державинской темой⁷⁹. А затем и гибель самого Пушкина была представлена в том же образе в стихотворении А. Полежаева «Венок на гроб Пушкина»:

Высоко над главой Поэзии печальной
Вознесся не венок, но факел погребальный...⁸⁰.

В «Гробовщике» факел фигурирует не только в своем символическом, но и в предметном значении как непрменный атрибут похоронного обряда: описанию вывески предшествует изображение гостиной в доме гробовщика, где помещались «гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и *факелами*»⁸¹. Пушкин никогда не позволяет символическому плану разрастаться в широкую картину, обозначая его присутствие лишь беглым абрисом, он переключает повествование в реальный план.

Кроме ясно прочитываемого символа — перевернутый факел — угасшая жизнь, Пушкин ввел в «Гробовщике» еще и Амура, привлекая особое внимание к этому знаку и придавая символу некоторую усложненность и многосмысленность, требующую от читателя объемной дешифровки, разгадывания, чем не обладал вызывающе-прозрачный первоначальный знак — «красивый гробец». Одно из значений эмблематического образа Амура с факелом, связанное с идеей любви, бро-

⁷⁸ Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 104—105.

⁷⁹ См.: Davydov S. Pushkin's Mercury Undertaking... P. 33—47.

⁸⁰ Русские поэты современники Пушкина. Л., 1937. С. 472.

⁸¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 89.

сает также свет на сюжетное звено повести — празднование сапожником Готлибом Шульцем своей серебряной свадьбы. Внутреннее соприкосновение между этими двумя точками повествования становится особенно очевидно, если принять во внимание, что в первоначальном варианте, где еще не было эмблемы с изображением бога любви, мотивировка семейного торжества в доме сапожника — иная: он празднует 25-летие, но не женитьбы, а своего переезда из Германии в Москву («Завтра исполнится 25 лет тому как я приехал из Минхена в Москву»)⁸².

В «Метели» накануне тайного побега Марья Гавриловна написала два письма — «к одной чувствительной барышне, ее подруге, другое к своим родителям. Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой проступок неодолимою силою страсти и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей. Запечатав оба письма тульской печаткою, на которой изображены были *два пылающие сердца с приличной надписью*, она бросилась на постель перед самым рассветом и задремала»⁸³. Попутно заметим, что и сам Пушкин запечатывал свои письма заветным перстнем-«талисманом» с вырезанными на нем еврейскими письменами, подаренным ему графиней Е. К. Воронцовой, с этим перстнем поэт никогда не расставался⁸⁴. Текстом «Метели» отражается и им поглощается изобразительная часть эмблемы с толкованием ее символического значения в форме «приличной», то есть приличествующей, соответствующей⁸⁵ данному знаку надписи (*motto, lemma*).

Предварительные варианты «Метели» в авторской рукописи еще более явственно обнаруживают присутствие эмблематического контекста: здесь не только описаны варианты рисунков на «тульской печатке» («а. изображено было пылающее

⁸² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8. Кн. 1. С. 627.

⁸³ Там же. С. 78.

⁸⁴ См.: Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. М., 1974. № 10. С. 35.

⁸⁵ См.: Словарь языка Пушкина. М., 1959. О—Р. Т. 3. С. 744.

сердце с надписью; б. изображены были 2 пылающие сердца и якорь с надписью»), в автографе приведен также текст девиза: «Бог моя надежда. Вместе угаснут»⁸⁶. Перед нами словесная эмблема, причем сконструированная по законам эмблематического жанра, по-видимому, самим Пушкиным, поскольку созданный им текст содержит образ, которому не находится реального соответствия в книгах эмблем, в чем можно убедиться, просматривая разделы о «сердце» и «якоре» в компендиуме Хенкеля — Шёне⁸⁷.

Известна эмблема с несколько иным изображением: не два пылающих сердца, а одно, и помещено оно между якорем и стрелой. В эмблематике якорь всегда знаменует надежду, это — его первое и основное значение⁸⁸. И соответственно эмблема символизирует любовь, исполненную надежды и страха (девиз: «*Speque metuque pavet*»), к ней относится толкование: «Сгорающее в высокой любви сердце трепещет в надежде и страхе. Любовь есть надежда, исполненная робкого страха» («*Speque metuque pavet calido cor amore perustrum. / Spes est sollicito plena timore venus*»⁸⁹). Эмблематический микротекст Пушкина, если прочитать его в контексте эмблематической традиции, имеет примерно такой смысл: сгорающие в пламенной любви сердца надежду свою полагают на Бога (о «робости, неразлучной с истинной любовью», в повести также сказано, но в другом месте). И в этой надежде влюбленным предстоит пройти через роковые испытания.

Словесная эмблема становится отправной точкой, из которой берет начало сюжетное развертывание повести, а исходящие от эмблемы смыслы наделяют дополнительными коннотациями те слои текста, в которые вплетается настойчиво

⁸⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1940. Т. 8. Кн. 2. С. 607.

⁸⁷ Henkel A., Schöne A. Emblemata...

⁸⁸ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. LVI; Picinelli F. Mundus Symbolicus in Emblematum universitate formatus... Colonia Agrippina, 1681. Т. 2. Index rerum, Anchora.

⁸⁹ Henkel A., Schöne A. Emblemata... Col. 1029 — эмблема из сборника: Rollenhagen G. Nucleus emblematum selectissimorum. Arnheim, 1611. № 39.

повторяющийся мотив сердца. Причем, как и в «Гробовщике», где факел обыгрывается в предметном и эмблематическом значениях, здесь также наблюдается параллелизм, переключки и взаимоотражение символического и реального планов. В непосредственной близости от описания изображения на тульской печатке с двумя пылающими сердцами отмечается в пределах одного абзаца насыщенность повествования упоминаниями о волнениях трепетного сердца, исполненного надежды и страха.

Накануне побега Марье Гавриловне, томимой робостью, опасениями и тревожными предчувствиями, пригрезился ужасный сон: будто бы отец, препятствуя ее венчанию, бросает ее «в темное, бездонное подземелье», куда она летит «стремглав с неизъяснимым замиранием сердца»; беспокойство и «нежная заботливость» родителей, ничего не ведающих о тайных замыслах своей дочери, «раздирали ее сердце»; мысль о расставании с ними навсегда «стесняла ее сердце»; «сердце ее сильно забило», когда настал момент «прощаться с отцом и матерью»⁹⁰.

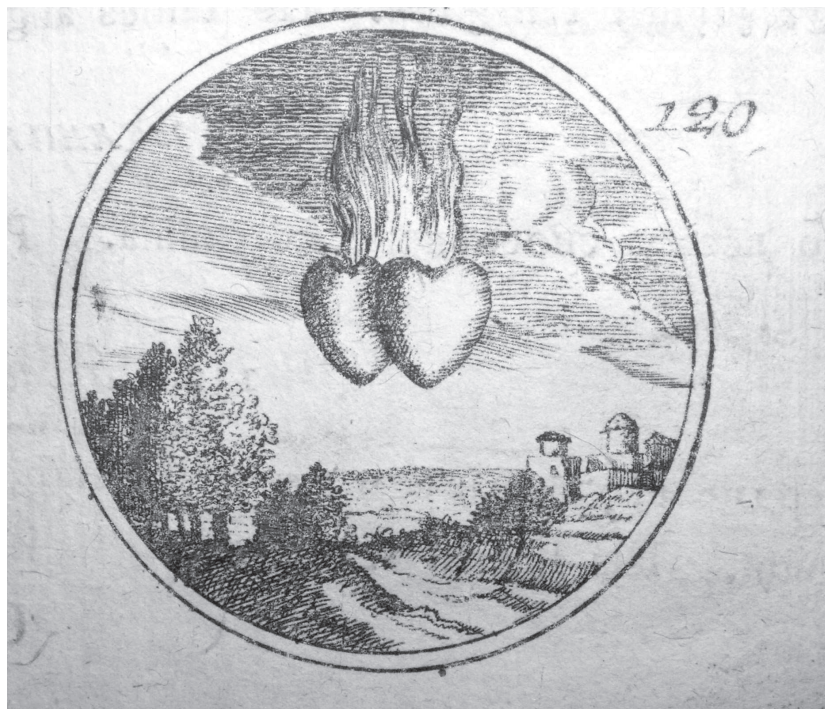
В эмблеме из первоначального варианта можно заметить кроме того сквозную для повестей Белкина внутреннюю тему — сопряжение любви и смерти: сердца любящих, как гласит девиз, не вошедший в окончательный текст, «вместе угаснут».

В окончательном тексте Пушкин видоизменил эмблему: изображение упростилось, на тульской печатке остались только «два пылающие сердца» с указанием на сопутствующую им «приличную надпись», но без ее текста.

В книге «Эмблемы и символы избранные» Н. Максимовича-Амбодика изображение двух соприкасающихся сердец с извиляющимися над ними язычками пламени включают эмблемы под № 120 и 218 с одинаковым названием — «Два пламенеющие сердца». Девиз первой — «Да два едино будут. Пускай из двух будет единица». Девиз второй — «Из двух единое. Любовь из двух сердец соделала единое»⁹¹.

⁹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 78.

⁹¹ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. 30—31, 56—57.



120. *Два пламеняющія сердца.*

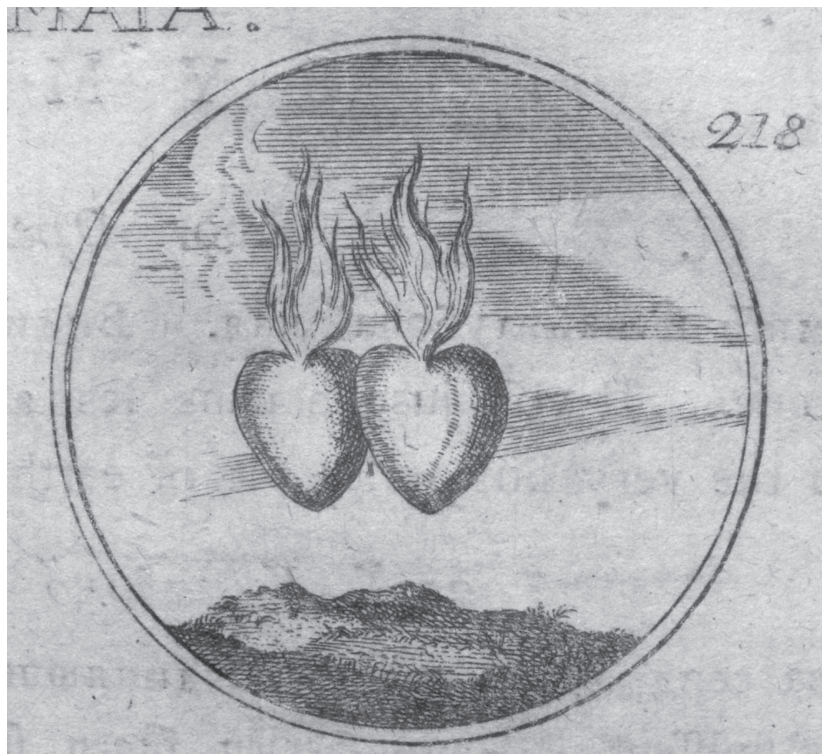
Да два едино будутъ. Пускай изъ двухъ будетъ единица. *Vt duo unum componant. A fin de n'en faire qu'un de deux. Auf daß zwey nur eins werden. That two may make but one.*

Эмблема № 120.

Н. М. Максимович-Амбодик. Эмблемы и символы. СПб., 1788

Эмблематический образ двух горящих сердец стал составной частью любовной топики XVIII—XIX веков. Он явственно просматривается в упомянутой эпиграмме В. К. Тредиаковского на свадьбу А. Б. Куракина, куда попал, вероятно, из амстердамского издания «Символов и эмблемат» (1705): «Любовь, держа два сердца, пламенем горящи, / Цепочкой золотою связаны блещащи, / Шла за Гименом...»⁹². Образ «два горящих

⁹² Тредиаковский В. К. Избранные произведения. С. 62.



218. *Два пламяющія сердца.*

Изъ двухъ единое. Любовь изъ двухъ сердець содѣлала единое. Ex duobus unum. De nos deux coeurs l'amour n'en a fait qu'un. Von unsern zwey Herzen hat die Liebe nur einẽ gemacht. Of our two Hearts love made but one.

Эмблема № 218.

Н. М. Максимович-Амбодик. Эмблемы и символы. СПб., 1788

сердца» в стихотворении Н. М. Карамзина «К Неверной» (1796) восходит к тем же эмблемам, воспринятым, по-видимому, уже из книги Максимовича-Амбодика⁹³:

⁹³ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... № 120, 218; См. также: Марченко Н. А. Эмблемы и аллегории в творчестве Карамзина... С. 27.

Когда дрожащими руками
 Обняв друг друга, все забыв —
Двумя горящими сердцами
 Союз священный заключив —
 Мы небо на земли вкусили,
 И вечность в миг один вместили:
 Тогда, тогда любовь я в первый раз узнал⁹⁴.

Эмблематические значения, образующие скрытый смысл, заключенный в описанном Пушкиным изображении на «тульской печатке», формируют символические подтексты повести, углубляют ее внутреннее смысловое пространство. Имея семиотическую основу, эмблема выражает на знаковом уровне содержание, возводимое к смысловым центрам «Метели» и предлагает образное преломление внутренней идеи текста. Используя эмблематические мотивы, автор-рассказчик получает, кроме того, возможность варьирования способов повествования и переключения сюжета в какой-то точке на обобщающий язык символического иносказания. Текст пронизывается незримыми нитями внутренних смысловых взаимосвязей, образующих поля напряжения, поляризации и в то же время единения идей: любовь Марьи Гавриловны и Владимира и стремление к супружескому союзу, нечаянная их разлука, свершившееся по ошибке тайное венчание героини с Бурминым, новая нечаянная встреча не узнавших друг друга героев, увенчавшаяся брачным союзом. Эмблема «два пылающие сердца» обобщает и в предельно сжатом, концентрированном виде выражает драматические коллизии двух любовных историй. Ответы тех же эмблематических образов — на строках из «Евгения Онегина» с описанием альбомов «уездных барышень»:

Тут непременно вы найдете
Два сердца, факел и цветки:
 Тут верно клятвы вы прочтете
 В любви до гробовой доски⁹⁵.

⁹⁴ Сочинения Карамзина. М., 1820. Т. 1. С. 125.

⁹⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1937. Т. 6. С. 85.

Контекст подсказывает, что речь идет здесь о факеле именно как символу любовного чувства, а не смерти, как полагает С. Давыдов⁹⁶.

«Два пылающих сердца» — эмблематический образ, отвечающий настроениям «чувствительного века», перешел в бытовую дворянскую культуру, его можно было встретить не только в салонных альбомах, но часто и на вещах, составлявших предметный мир дамского обихода. Кроме «тульской печатки» Марьи Гавриловны, можно вспомнить из «мелочей прелестных и воздушных» роскошный веер немецкой работы «Амур у жертвенника», принадлежавший какой-то русской светской даме: веер украшают помещенные по сторонам в маленьких медальонах изображения «двух пылающих сердец», а в центре — также пламенеющие сердца на пьедестале, принесенные в жертву богу любви (1780—1790-е гг., Германия, хранится в московском музее-усадьбе Останкино).

Обратим внимание и на то, что образ пылающего сердца, изначально обозначавший любовь к Богу, популярен в масонской эмблематике, он присутствует в знаке масонской ложи «Любовь к истине», связанной с декабристской организацией «Орден русских рыцарей»⁹⁷. Масонская символика и ритуалы были в это время широко известны. Заметим, кстати, что в «Гробовщике» в эпизоде, где размышления Адриана «были прерваны нечаянно тремя фран-масонскими ударами в дверь»⁹⁸, обыгрывается один из элементов масонской обрядности — ритуальное постукивание молоточком.

В «Барышне-крестьянке» Алексей Берестов носил «черное кольцо с изображением мертвой головы»⁹⁹. Несомненная эмблематичность образа подтверждается чтением автографа, где не только указывается на наличие девиза, но и приводится его текст: кольцо «с изображением мертвой головы и

⁹⁶ Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking... P. 33.

⁹⁷ См.: Лотарева Д. Д. Знаки масонских лож Российской Империи. М., 1994. С. 89—90.

⁹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 90.

⁹⁹ Там же. С. 111.

надписью *навекы*»¹⁰⁰. В окончательном тексте девиз «навекы» устранен, однако упоминание о его наличии сохранено — оставлен знак того, что перед читателем образ эмблематический. Кольцо означает в эмблематике, с одной стороны, бессмертие, вечность, с другой — это также символ любви и союза¹⁰¹. Однако черный цвет кольца «с изображением мертвой головы» — знаком смерти, казалось бы, вступают в противоречие с положительными значениями эмблематического образа кольца.

В эмблематике изображения черепа включают в себя мотивы кратковременности жизни и неизбежной смерти, трактуемые в духе сопутствующего им лозунга «*memento mori*» (например, сова на черепе¹⁰²; череп на песочных часах крылатых¹⁰³). Как и в «Гробовщике», читателю опять предлагается энигматический знак, разнонаправленность значений которого образует поле напряжения смыслов: череп на кольце, символизирующем любовный союз и вечность. «*Роковое кольцо*» с парадоксальной комбинацией мотивов смерти и любви предоставляет возможность разных толкований. С одной стороны, оно дополняет облик байронического героя, загадочно мрачного и разочарованного, который явился в кругу уездных барышень и говорил им «об утраченных радостях и об увядшей своей юности»¹⁰⁴, барышни же полагали «причиной его нечувствительности» к ним какую-то тайную любовную связь.

«Мертвая голова» (череп) и черное кольцо как атрибуты романтической поэтики характеризуют овеванное ореолом таинственности прошлое героя, содержат намек на пережитую им некую роковую страсть. А затем «*фоковое кольцо*» контрастно оттеняет новое душевное состояние Алексея, возникшее под воздействием влюбленности в Лизу: Алексей «...несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную

¹⁰⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1940. Т. 8. Кн. 2. С. 667.

¹⁰¹ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. LIJ.

¹⁰² См.: *Rollenhagen G. Selectorum emblematum centuria secunda. Utrecht, 1613. № 34.*

¹⁰³ *Ibid.* № 69.

¹⁰⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 111.

разочарованность, был добрый и пылкой малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности»¹⁰⁵. Парадоксальность пушкинской эмблемы в том, что у черного кольца «с мертвой головой» основным является все же любовный подтекст, а не *memento mori*. Надпись на кольце «*навекки*» — текст из одного слова, составленный самим Пушкиным в стиле кратких эмблематических девизов (типа: «Мало-помалу» у Амбодика), прочитывается скорее не как знак смерти, а в контексте подписей кавалеров в альбомах «уездных барышень» как клятвенное заверение героя в вечной любви — «*в любви до гробовой доски*» типа «*навекки твой*» или «*навекки вместе*». И если в «Гробовщике» основное содержание эмблемы с Амуром, соединяющей мотивы жизни, любви и смерти, составляет все же образ смерти, то в «Барышне-крестьянке» среди разных значений, исходящих от «черного кольца с мертвой головой», над семантикой смерти торжествует семантика любви.

Жизнь, любовь, смерть — сопряжение этих универсалий, глубоко органичное для мировосприятия Пушкина, составляет внутреннее содержание повестей Белкина, единым основанием соединяющее их в цикл¹⁰⁶. Сопряжение тех же универсалий — в «Каменном госте», написанном той же болдинской осенью, в «Египетских ночах». Даже когда на поверхности отсутствует любовная коллизия, как в «Гробовщике», или драматическая развязка, как в «Барышне-крестьянке», эта триада понятий входит в текст именно через эмблематические образы. У Пушкина эмблемы вторгаются в текст из быта (вывеска, печатка, кольцо), куда они вошли из общекультурного фонда. Жанр эмблемы служит иллюстрацией постоянного соотношения и взаимодействия: литература — быт — литература.

Изобразительный ряд в «Станционном смотрителе» представлен настенными лубочными картинками на тему библейской притчи о блудном сыне (Лк 15:11—32). Как кажется, подобные произведения народного искусства составляли в XIX в. характерную принадлежность станционной обители. Примерно так же описана почтовая станция в «Тарантасе»

¹⁰⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 116.

¹⁰⁶ Ср.: Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking... P. 33.

В. А. Соллогуба¹⁰⁷, хотя нельзя не отметить и ясно ощутимую литературность этого описания, возникшую, возможно, под влиянием Пушкина, а может быть, как отражение широко бытующей реалии: на стене «...несколько лубочных картин, изображающих нравственно-аллегорические предметы. Между окон красуются изображения Малек-Аделя на разъяренном коне, возвращение блудного сына, портрет графа Платова...»¹⁰⁸. Но Пушкину лубочные картинки понадобились не просто как достоверная деталь для реалистического воссоздания станционной обстановки. Картинкам этим он придал особое значение, о чем свидетельствуют и творческая история фрагмента, и его композиционное место в окончательном тексте.

В одном из этих вариантов предусматривался более пространственный зрительный ряд: кроме картинок с историей блудного сына, «почтовый домик» украшали также «портрет храброго Генерала майора Кульнева и вид Хутынского монастыря»¹⁰⁹. Почему вначале Пушкин ввел эти изображения и почему потом от них отказался?

Яков Петрович Кульнев — личность героическая, он являл собою идеал отважного гусара-героя, был доблестным полководцем, за что удостоился от императора Александра I золотой сабли, украшенной алмазами, с надписью «За храбрость», некоторое время служил под началом Суворова, погиб в Отечественной войне 1812 года. Особенно после героической гибели стал легендой русского гусарства, предметом всеобщего почитания. Его слава превосходила известность знаменитого гусара-поэта Дениса Давыдова, посвятившего Кульневу, своему военному начальнику и другу, стихотворение «Поведай подвиги усатого героя» и воспоминания¹¹⁰.

«Страшный врагам и любезный Отечеству» — так отзывались о нем современники, говорили, что он «был лев на поле

¹⁰⁷ См.: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 123, примеч. 1.

¹⁰⁸ *Соллогуб В. А.* Тарантас. СПб., 1845. С. 40.

¹⁰⁹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. 1940. Т. 8. Кн. 2. С. 645.

¹¹⁰ См.: *Давыдов Д.* Воспоминание о Кульневе в Финляндии (1808) // *Денис Давыдов. Сочинения.* М., 1962. С. 257—278.

боя, ягненок, когда пела труба отбой». Вскоре после гибели Кульнева о нем вышли отдельные книги¹¹¹, а ко времени написания «Станционного смотрителя» образ Кульнева был также запечатлен не менее, чем в десяти гравированных портретах, они продолжали появляться и после 1830 г. Надпись к ним обязательно включала указание на его храбрость. Так, на портрете работы К. Анисимова приводится следующий текст, который, кстати, порядком начальных слов напоминает пушкинское описание портрета: «Храбрый Генерал Маиор Кульнев на сражении за веру и Отечество подвизаясь, окончил жизнь на 48 году от рождения 1812 июля 20» (на остальных гравюрах или иной порядок слов «Храбрый Кульнев Генерал Маиор», или другой текст¹¹². Память о Я. П. Кульневе увековечена портретом кисти английского художника Джорджа Доу в Военной галерее Зимнего дворца¹¹³, о которой писал Пушкин в стихотворении «Полководец» (1835): здесь —

....все плащи, да шпаги,
Да лица, полные воинственной отваги.
Толпою тесною художник поместил
Сюда начальников народных наших сил,
Покрытых славою чудесного похода
И вечной памятью двенадцатого года¹¹⁴.

Пересекающиеся контексты первоначальных вариантов «Станционного смотрителя» и повести «Дубровский» свидетельствуют о том, что облик Кульнева был дорог и самому Пушкину. С него Пушкин рисовал романтически-героический

¹¹¹ Жизнь, характер и военные деяния храброго генерал-майора Якова Петровича Кульнева в Польше, Германии, Швеции, Турции и в достопамятную Отечественную войну 1812 года в России. СПб., 1815; Дух генерала Кульнева, или черты и анекдоты, изображающие великие свойства его и достопамятные происшествия, как из частной, так и военной его жизни. СПб., 1817.

¹¹² См.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1887. Т. 2. Стб. 1143—1145.

¹¹³ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т. 4. Стб. 244.

¹¹⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 378.

образ Дубровского: «...смуглый, черноволосый, в усах, в бороде, сущий портрет Кульнева...»¹¹⁵; в вариантах: «...сущий покойник Кульнев»¹¹⁶). Образ Кульнева стал достоянием эпохи на уровне хорошо узнаваемого всеми знака. И, по-видимому, по первоначальному замыслу Пушкина, портрет генерал-майора на стене почтового домика должен был отражать почтение бывшего солдата к прославленному герою-полководцу, который, как отмечали современники, пользовался любовью солдат за свое отеческое к ним отношение. Портрет Кульнева мог корреспондировать и с военным прошлым станционного зрителя, об участии которого в сражениях свидетельствуют его боевые награды — «три медали на полинялых лентах». Самсон Вырин, вероятно, так же, как его сослуживец, у которого он останавливался в Петербурге, дослужился до чина унтер-офицера, и, по-видимому, военной службой достиг 14 класса по табели о рангах, класса, хотя и низшего, но дававшего право на личное дворянство.

Портрет Кульнева, возможно, использован Пушкиным и как яркая примета времени, к которому приурочены события повести, так же, как «вид Хутынского монастыря», расположенного в Новгородской губернии недалеко от Выры, мог служить косвенным указанием на место обитания героя повести со знаменательной фамилией Вырин. Упоминание Пушкиным Хутынского монастыря могло быть также мотивировано и ассоциацией с державинскими местами: поблизости находилось воспетое Державиным поместье Званка, а в приделе архангела Гавриила Преображенского собора этого монастыря в 1816 г. Державин был похоронен¹¹⁷. Знаменательно, что именно с той же даты — с 1816 года начинается рассказ повествователя в «Станционном зрителе».

¹¹⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 194.

¹¹⁶ Там же. 1940. Т. 8. Кн. 2. С. 797.

¹¹⁷ См.: Зверинский В. В. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб., 1892. Т. 2. С. 401—405; Денисов Л. И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908. С. 572—574.

По мере кристаллизации замысла портрет Кульнева и «вид Хутынского монастыря» оказывались избыточными и внешними по отношению к внутреннему содержанию повести о судьбе Самсона Вырина и его дочери. Из всех изображений, отражавших разные стороны интересов, вкусов и пристрастий стационарного зрителя, Пушкин оставил лишь серию картинок о блудном сыне, то есть только то, что образует единую линию с развитием основного конфликта повести. Им суждено было сыграть роль не только завязки, но и важного сюжетобразующего элемента повествования. Все, что во внутреннем строе произведения отвлекало от прозрачности замысла и цельности художественного смысла, было устранено.

О том, что картинки с историей о блудном сыне занимали воображение Пушкина, и он придавал им особое значение, свидетельствует и более ранний его замысел — оставшееся незавершенным сочинение «Записки молодого человека», где впервые появляется описание этих картинок. Отсюда почти дословно оно было перенесено в «Стационарного зрителя». До сих пор остается открытым вопрос о том, описаны ли Пушкиным реальные произведения печатного лубка на тему популярной притчи или же перед нами плод его воображения. Известно, что на библейский сюжет о блудном сыне существовала русская гравированная на меди двухлистковая картина «в восьми отделениях» с подписями, созданная в первой половине XVIII в. на Ахметьевской фабрике¹¹⁸. Известно также, что широкое хождение имели в России и в ту пору, и в пушкинское время так называемые «фряжские» (западноевропейские) духовные листы — произведения народной ксилографии¹¹⁹, и с уверенностью можно полагать, что их авторы не обошли вниманием библейский сюжет¹²⁰.

¹¹⁸ См.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 3. С. 7—8.

¹¹⁹ См.: *Алексеева М. А.* Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце XVII—XVIII вв. // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976. С. 141.

¹²⁰ См. книжные гравюры «Комедия притчи о блудном сыне» с голландского оригинала: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки... С. 8—38.

Под картинками рассказчик повести прочел «приличные немецкие стихи»¹²¹, содержание которых однако вынесено за скобки читательского восприятия. Немецкий текст оставался, по-видимому, недоступным и пониманию стационарного зрителя и его дочери. В фигуре умолчания можно усмотреть намеренный игровой прием. Подпись выполняет в лубке особую роль, на что обратил внимание Ю. М. Лотман: «Словесный текст и изображение соотнесены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание; подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать ее не статически, а как действие»; художественное пространство лубка ориентирует «зрителей на пространственные переживания не живописно-графического, а театрального типа»¹²².

Итак, подписи не просто поясняют, но *разыгрывают* сюжет, воспроизведенный в лубке. Однако в «Стационарном зрителе» констатируется лишь их наличие. Тем самым читателю дается знак, что истолкование настенных картинок выведено в повествовательное пространство рассказа, сообщенного Белкину «титularным советником А. Г. Н.», где сама история Самсона Вырина и Дуни, разыгрывая тему, заданную лубочными картинками, служит своеобразным комментарием к библейской притче, замещающим собою текст «приличных немецких стихов».

Художественный строй повести «Стационарный зритель», являя собой целостное единство, содержит тем не менее в себе аллегорически соотносимые друг с другом уровни. На одном из них — представленная в настенных картинках библейская притча о блудном сыне, на другом — реальная жизненная судьба «заблудшей овечки» — дочери зрителя. Эти два плана находятся в подвижном соединении, при котором они указывают друг на друга. Их соотносительность обозначена и проступающими в повести аллюзиями на евангельский текст.

¹²¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 99.

¹²² Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XVIII вв. М., 1976. С. 251, 249.

Относящееся к Дуне определение «заблудшая овечка» — реминисценция, восходящая все-таки скорее всего к притче о блудном сыне, а не к притче о так называемой «заблудшей овце» (Лк 15:1—7), как принято считать. Данное определение притчи — результат культурных наслоений и толкований. Ни в церковнославянском тексте Библии, ни в русском переводе такого обозначения нет, но речь идет о «погибшей овце» («Кий человек от вас имый *сто овец*, и *погубль едину* от них...», «...обретох *овцу* мою *погибшую*»), то есть пропавшей, потерявшейся. Пушкин вводит игровой момент, помещая понятие «заблудшая овечка» на границе разных значений: с одной стороны, дочь зрителя получает характеристику как пропавшая, отбившаяся от дома, а с другой, определение «заблудшая» притягивает к себе коннотации, какие имеет понятие «живый блудно» в притче о блудном сыне, — беспечная распущенная жизнь.

В историях о блудном сыне и Дуне можно заметить несомненный параллелизм действий, но с противоположным значением. Контраст прослеживается, начиная с того, что герой евангельской притчи — сын, в повести — дочь. Сын, получив заранее полагавшуюся ему по наследственному праву часть отцовского состояния, покидает родной дом и отправляется «на страну далече», чтобы пожить в свое удовольствие. Дуня, напротив, бедна, оставляет отчий дом не по своей инициативе, желание прокатиться на тройке с гусаром Минским, к чему, кстати, подтолкнул ее отец, обернулось расставанием с ним навсегда. Блудный сын, живя распутно, расточил свое богатство и, спасаясь от голода, вынужден был наняться пасти стада свиней — занятие низкое с точки зрения иудейской религии, которая считает свинью нечистым животным.

«Бедная» Дуня, напротив, обрела в Петербурге, как кажется, благополучную жизнь в супружеском союзе с некогда смакнившим ее гусаром. Нужда заставила блудного сына вспомнить об отцовском доме и, раскаявшись, он вернулся к отцу, который принял его с радостью, простил и обласкал, велел слугам принести самую дорогую, какая была в доме, одежду — перстень и обувь — то, что внешне отличало свободного

человека от раба; вернувшийся сын стал снова членом семьи. «И начали веселиться» — таков ликующий финал евангельской притчи. Контрастным параллелизмом к нему выглядит конец истории о станционном смотрителе и его дочери. Богатой барыней «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською»¹²³ приезжает Дуня в родные края навестить отца, но ей не суждено встретиться с ним, старый смотритель, спившийся с горя и тоски по дочери, умер. Дуня легла на могилу отца «и лежала долго»¹²⁴.

Используя, таким образом, схему притчи о блудном сыне как сюжетообразующий элемент, Пушкин не стал иллюстрировать ее новыми примерами, которые подтверждали бы традиционный взгляд на проблему разрыва детей с отчим домом, он предложил иную версию развития событий — не с благополучной, а с драматической развязкой, к которой героев повести приводит одно и то же обстоятельство — бегство Дуни из родного дома. Оно сводит в могилу «бедного смотрителя», имевшего перед глазами пример блудного сына и потому не поверившего в возможность для своей дочери счастливой жизни с соблазнителем, сманившим ее в чужой город; на долю же самой дочери, устроившей свою жизнь вне родного дома в отличие от блудного сына и вопреки представлениям отца, в благополучии и достатке, остается лишь запоздалое и безответное раскаяние.

Разрыв с домом — независимо от того, как складываются дальнейшие обстоятельства, ведут ли они к нищете или становятся ступенью к успеху, — всегда источник конфликта, который может иметь разное разрешение. Таким образом, тексту, который разворачивается вокруг евангельской притчи о блудном сыне, Пушкин придал всеобщий смысл: жизнь многомернее и богаче всех наших представлений о ней, даже если представления эти освящены наивысшим авторитетом. Такова «мораль» новой, созданной Пушкиным «притчи», исходной точкой для которой послужили лубочные картинки

¹²³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 106.

¹²⁴ Там же.

с историей блудного сына (емкий текст Пушкина допускает множественность истолкований)¹²⁵.

И наконец, картина, изображавшая «какой-то вид из Швейцарии»¹²⁶, упоминаемая в «Выстреле» трижды, фигурирует не просто как деталь убранства роскошного кабинета графа. Как и лубочным изображениям в «Станционном смотрителе», ей отведена роль сюжетно значимой детали: картина становится мишенью, она принимает на себя пули, предназначенные дуэлянтами друг для друга. Но почему в этой функции выступает именно картина с швейцарским пейзажем — тайна, завещанная Пушкиным своим исследователям. В. Шмид видит в этой картине символическую реалию, за которой скрывается намек на героя национального эпоса Швейцарии, меткого стрелка Вильгельма Телля, что образует внутреннюю переключку с образом меткого стрелка Сильвио¹²⁷.

Таким образом, каждая из повестей Белкина разворачивается под знаком связанного с изобразительным искусством мотива. Таков еще один общий структурный элемент, объединяющий наряду с другими компонентами эти тексты в повествовательный цикл¹²⁸.

К середине XIX в. эмблематика имела глубоко устойчивую традицию в русской культуре, а книги эмблем, широко распространившись и войдя в повседневный быт, стали принадлежностью библиотек обитателей дворянских усадеб, а чтение этих старинных сочинений превратилось в развлечение и

¹²⁵ Ср.: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. С. 122—127; *Shaw J. Th.* Pushkin's «The Stationmaster» and the New Testament Parable // *Slavic and East European Journal*. 1977. Vol. 21. P. 3—29; *Тюна В. И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // *Болдинские чтения*. Горький, 1983. С. 67—81; Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 94—152.

¹²⁶ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 72.

¹²⁷ *Шмид В.* Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 30.

¹²⁸ См.: *Сазонова Л. И.* Эмблематика и изобразительные мотивы в «Повестях Белкина» // *Повести Белкина*. Научное издание. М., 1999. С. 510—534.

забаву. Об этом свидетельствует эпизод в «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева, описывающий приобщение «*благородного дворянства*» к эмблематической культуре: по воскресеньям после обедни мальчику Феде Лаврецкому позволяли играть, «то есть давали ему толстую книгу, таинственную книгу, сочинение некоего Максимовича-Амбодика, под заглавием “Символы и эмблемы”. В этой книге помещалось около тысячи частью весьма загадочных рисунков, с столь же загадочными толкованиями на пяти языках. Купидон с голым и пухлым телом играл большую роль в этих рисунках. К одному из них, под названием: “Шафран и радуга”, относилось толкование: “Действие сего есть большее”; против другого, изображавшего “Цаплю, летящую с фиалковым цветком во рту”, стояла надпись: “Тебе все суть они известны”. “Купидон и медведь, лижущий своего медвежонка”, означали: “Мало-помалу”. Федя рассматривал эти рисунки; все были ему знакомы до малейших подробностей; некоторые, всегда одни и те же, заставляли его задумываться и будили его воображение; других развлечений он не знал»¹²⁹.

Впервые интерес Тургенева к эмблематике документируется письмом из Мариенбада от 15 сентября 1840 г. к М. А. Бакунину и А. П. Ефремову: «Вот, друзья мои, — эмблема жизни вашего друга. Капля воды, падающая в бочку, и еще капля, и еще капля... (Без растолкования вы бы не поняли) бульк... бульк... бульк и т. д. Целый день никого не видишь, кроме доктора, служанки Рерри, домашнего раба и моих любезных уток»¹³⁰. Передавая в том же письме воспоминания детства, Тургенев рассказывает, как однажды, когда ему было лет 8 или 9, они с одним из слуг, «молодым стихоплетом», взломали замок на старом книжном шкафу и достали оттуда «две громады»:

«На мою долю, — пишет Тургенев, — досталась “Книга эмблем” и т. д., тиснения 80-х годов, претолстейшая: на каждой странице были нарисованы 6 эмблем, а напротив изъяснения

¹²⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. М., 1981. Т. 6. С. 39—40.

¹³⁰ Там же. Письма: В 18 т. М., 1982. Т. 1. С. 63.

на четырех языках. Целый день я перелистывал мою книжицу и лег спать с целым миром смутных образов в голове. Я позабыл многие эмблемы; помню, напр.: “Рыкающий лев” — знаменует великую силу, “Арап, едущий на единороге” — знаменует коварный умысел (почему?) и прочее. Досталось же мне ночью! Единороги, арапы, цари, солнцы, пирамиды, мечи, змеи вихрем крутились в моей бедной головушке; я сам попадал в эмблемы, сам “знаменовал” — освещался солнцем, повергался в мрак, сидел на дереве, сидел в яме, сидел в облаках, сидел на колокольне и со всем моим сидением, лежанием, беганием и стоянием чуть не схватил горячки. Человек пришел меня будить, а я чуть-чуть его не спросил: “Ты что за эмблема?” С тех пор я бегал “Книги эмблем” пуще черта; и даже в прошлом году, бывши в Спасском, взял ее в руки с содроганием¹³¹. Это красноречивое описание, в котором можно узнать приведенный выше эпизод из детства Феде Лаврецкого, может свидетельствовать о том, что для Тургенева, писателя-реалиста, эмблематика утратила свою привлекательность как художественный язык визуальных символических образов, хотя, как отмечают исследователи, эмблематические мотивы встречаются в его произведениях¹³².

Как установил А. Хипписли, книга, которую упоминает Тургенев в своем письме и в романе, — амстердамское издание «Символов и эмблемат», осуществленное по инициативе Петра I в 1705 г. Оно, как уже сказано, содержало по шести эмблем на правой стороне разворота, названия же на голландском языке и девизы на восьми языках для каждой — на левой. Однако при этом Тургенев назвал имя Н. Максимовича-Амбодика, составителя эмблематической книги, опубликованной в Санкт-Петербурге в 1788 г. Но описание данной книги в его письме 1840 г. изобилует неточностями. В издании 1788 г. по восьми эмблем на странице (а не

¹³¹ Тургенев И. С. Письма: В 18 т. М., 1982. Т. 1. С. 63.

¹³² См.: Thiergen P. Aliis in Serviendо Consumor. Emblematische Symbolik und Bildsprache in I. S. Turgenev's «Rudin» // Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978. Köln; Wien, 1978. S. 509—520.

по шести), девизы — на шести языках, а не на четырех. Более того, в нем нет ни «рыкающего льва», ни «арапа, едущего на единороге». Совершенно очевидно, что в письме друзьям Тургенев хотел передать скорее свое впечатление от книги, чем дать ее строгое описание. Когда же он решил включить свои воспоминания в роман, то должен был достать из шкафа издание Максимовича-Амбодика 1788 г. и тщательно сверить каждую деталь. Если сопоставить названия и девизы трех эмблем, цитируемых в «Дворянском гнезде», то можно обнаружить, что они соответствуют эмблемам под номерами 384, 644 и 788 в упомянутом издании.

Спустя десятилетие после выхода в свет «Дворянского гнезда» (1859), книга Максимовича-Амбодика стала предметом международной переписки между Тургеневым, переводчиком его романа на английский язык Вильямом Ральстом, библиотекарем Британского музея, и сэром Вильямом Стерлингом-Максвеллом, литератором, лорд-ректором Эдинбургского университета, собравшим во второй половине XIX в. самую большую в мире коллекцию эмблематических книг (хранится в университетской библиотеке г. Глазго). Среди раритетов в ней имеется и экземпляр первого издания «Символов и эмблемат» (1705). Сэр В. Стерлинг-Максвелл оставил несколько замечаний об этой книге на листке почтовой бумаги, приклеенной на форзаце: «Это собрание эмблем, кажется, было очень популярно в России, оно упомянуто в Тургеневской *Лизе*¹³³, переведенной В. Ральстоном, Лондон, 1869, с. 104». Тургенев подружился с Ральстоном, отдавая должное его любви к русской литературе и прекрасному ее знанию. Летом 1870 г. Ральстон гостил две недели в имении писателя в Спасском-Лутовинове, а в ноябре того же года они часто встречались в Лондоне.

Ральстон, в свою очередь, был знаком с сэром В. Стерлингом-Максвеллом и подарил ему свой перевод «Дворянского гнезда» («Lisa»). По-видимому, Стерлинг-Максвелл начал его читать и, дойдя до пассажа с описанием эмблематики Максимовича-Амбодика, обратился к Ральстону с письмом,

¹³³ В. Ральстон назвал свой перевод «Lisa», поскольку трудно было найти подходящее выражение для понятия «Дворянское гнездо».

содержавшим просьбу выяснить у автора некоторые детали. Тургенев, находившийся тогда в Лондоне, ответил: «Книга Максимовича-Амбодика была опубликована, сколько помню, в самом начале этого века¹³⁴. Вполне возможно, чтоб это лишь перепечатка в сокращенном виде другой книги, опубликованной “sub auspiciis” Петра Великого, которой я никогда не видал. Я охотно привезу книгу Максимовича из Спасского и предложу ее сэру В. Максвеллу для пополнения его коллекции: — для меня она не представляет особой ценности»¹³⁵. В собрании Стерлинга-Максвелла, кроме уже упомянутого первого издания «Символов и эмблемат» (1705), хранится по сей день и прекрасный экземпляр петербургского издания эмблематики Максимовича-Амбодика 1788 г., возможно, тот самый, который вдохновил Тургенева сочинить один из эпизодов из детства Феи Лаврецкого, хотя при отсутствии эскиза или какой-либо пометы бывшего владельца книги данное суждение остается в области предположений¹³⁶.

Несомненное воздействие эмблематической литературы и, по-видимому, той самой эмблематической книги, о которой писал Тургенев, испытало на себе стихотворение А. А. Фета «Вольный сокол» (1884):

⟨...⟩ Там, над скалой, вблизи лазури,
На умирающем дубу,
Ты с первых дней изведаль бури
И с ураганами борьбу.

¹³⁴ По-видимому, здесь Тургенев имеет в виду переиздание в 1811 г. книги Максимовича-Амбодика «Избранные эмблемы и символы» (СПб.).

¹³⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 18 т. Письма. М., 1999. Т. 11. С. 303 (оригинал письма на английском языке см. на с. 12).

¹³⁶ Вопрос о переписке между Тургеневым и его английскими корреспондентами по поводу эмблематической книги Максимовича-Амбодика детально осветил А. Хипписли, см.: *Hippisley A. Turgenev, Ralston and Stirling-Maxwell. Some unpublished correspondence // Scottish Slavonic Review. Glasgow, 1986. № 7 (Autumn). P. 33—47* (здесь опубликованы также факсимиле писем; переписка велась на английском языке; фрагменты из нее приведены в нашем переводе).

Дразнили молодую силу
И зной, и голод, и гроза,
И восходящему светилу
Глядел ты за море в глаза <...>.

(«Вольный сокол»)¹³⁷

В стихотворении обыгрывается эмблематический мотив орла, взирающего на солнце, но свойство, приписываемое эмблематикой орлу, поэт перенес на сокола. Одна из эмблем с изображением орла, прямо смотрящего на светило, означает: «Превосходное мужество. Без страха». На другой тот же образ являет пример парения к «солнцу мысленному» — Христу: «Не смертного желаю. Хочу нечто божественное». Или такая же картинка наделяется новым значением: «Взираю на тебя, силою меня произведшаго»¹³⁸. Стихотворение Фета, исходящее из эмблематического образа орла, разворачивается в объемную картину, соответствующую девизу «Превосходное мужество. Без страха». Именно эти характеристики отвечают общепринятому представлению в культуре, в народной поэзии о соколе, поэтому они так легко и естественно перенесены поэтом на эту птицу.

В русской классической литературе эмблематический тип мышления прослеживается в творчестве Н. В. Гоголя¹³⁹; эмблематические образы встречаются в поэзии К. С. Аксакова («Орел и поэт», 1833), Ф. И. Тютчева («Лебедь», 1839), в прозе М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени», 1840), И. С. Тургенева («Дворянское гнездо», 1856—1858; «Рудин», 1856), Ф. М. Достоевского («Бесы», 1870—1872), И. А. Бунина («Жизнь Арсеньева», 1927—1929)¹⁴⁰. В XX в. особым интересом

¹³⁷ Фет А. А. Вечерние огни. М., 1979. С. 212 (серия «Лит. памятники»).

¹³⁸ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. 36—37 (эмблема № 142), 66—67 (эмблема № 260), 130—131 (эмблема № 518).

¹³⁹ См.: Shapiro G. Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. Pennsylvania, 1993. P. 106—127.

¹⁴⁰ См.: Thiergen P. Aliis in Serviendo Consumor. Emblematische Symbolik und Bildsprache in I. S. Turgenew's «Rudin». S. 509—520; Hippisley A. The Emblem in Russian Literature // Russian Literature. 1984. Vol. XVI. P. 289—304;



142. Орелъ зрящій на солнце.
Превосходное мужество. Безъ страха. Praefantior animus. Sans crainte,
Dyne Gurcht. Without fear.

Эмблема № 142.

Н. М. Максимович-Амбодик. Эмблемы и символы. СПб., 1788

к эмблематике отмечено творчество Вяч. Иванова¹⁴¹. Похоже, из художественного языка новейшей и современной русской литературы эмблема ушла.

Через эмблематику писатели обращались к накопленному за многие века фонду мировой культуры. Если присутствие ее в тексте признается, то эмблема дает ключ к правильному пониманию произведения, хотя сама может оставаться скрытой,

¹⁴¹ См.: Hippiusley A. The Emblem in Russian Literature. P. 294—295.

выраженной имплицитно. Представление о поэтике русской литературы Нового времени было бы неполным без обращения к художественному языку эмблематики как источнику сюжетов, мотивов, символики. Безусловно, многое в мире символических образов русской литературы происходит не из эмблем. Такие поэты, как Вячеслав Иванов, черпали из эмблематики широко и свободно, другие не обращались к ней вовсе. Однако следует заметить, что включенные в текст эмблемы сохраняют некоторые внешние признаки, позволяющие определить их с достаточной точностью: признаки эти дают о себе знать прежде всего в тесной связи визуального мотива с прозрачными, вполне определенными значениями, закрепленными традицией. Эмблемы имеют свои источники в том корпусе символической образности, которая к концу эпохи барокко получила свое каноническое выражение в обширной эмблематической литературе, что также открывает путь к их идентификации.

Изучение эмблематической традиции в русской литературе представляет значительный теоретический интерес. Присущее эмблеме главное свойство служить средством обобщения отвлеченных понятий и выражать их в наглядном, запоминающемся образе сделало ее содержательной формой, пригодной для сохранения и передачи культурной памяти. Репрезентируя смысл в уже готовом виде, эмблема способна, сохраняя самую суть, переосмысляться, включаться в новые культурные контексты, образуя вокруг себя расширение контекстуального поля художественных значений.

Глава IV. Библеизм «Сердце царево в руке Божией»

В связи с изобретением жанра эмблемы, наиболее полно отвечавшего художественному мышлению искусства барокко с его тяготением к аллегорико-спиритуалистическому истолкованию мира, дополнительную актуальность получило непреходящее значение библейского текста как источника литературных мотивов и девизов.

В работах лингвокультурологической направленности изучается влияние библейских выражений на формирование фразеологической системы русского языка и особенностей национальной культуры. В новейшем исследовании рассмотрен значительный корпус библейских фразеологизмов в семантическом и источниковедческом аспектах¹.

В данном разделе анализируется библеизм «Сердце царево в руке Божией», отсутствующий как в упомянутой монографии, так и в современном энциклопедическом словаре библейских фразеологизмов².

В романе Л. Н. Толстого «Война и мир» (в главе I первой части третьего тома) описанию начала кампании 1812, когда Наполеон, перейдя Неман, вторгся в пределы России, предшествуют рассуждения, в которые, казалось бы, неожиданно

¹ См.: Григорьев А. В. Русская библейская фразеология в контексте культуры. М., 2006.

² См.: Дубровина К. Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М., 2010.

вклинивается библейская цитата «*Сердце царево в руке Божией*», восходящая к Притчам Соломона (Притч 21:1):

«Яко же устремление водное, тако и *сердце царево в руку Божии*. И амо же аще восхощет обратити, тамо уклонит е» (по тексту Острожской Библии и первого московского издания Библии)³;

«Яко же устремление воды, тако *сердце царево в руку Божией*: амо же аще восхощет обратити, тамо уклонит е» (по тексту Синодального перевода);

«*Сердце царя — в руке Господа*, как потоки вод: куда захочет, Он направляет его» (по тексту русского перевода)⁴.

Отсеченная от контекста Притч Соломона в форме завершённого в своей целостности изречения цитата «Сердце царево в руке Божией», оторвавшись от древа Священного Писания, привилась в западноевропейской эмблематике, откуда вошла в XVII веке в русскую литературу, сначала — в поэзию Симеона Полоцкого, а спустя два столетия та же цитата нашла себе применение в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

Траурная ода «Трены, или Плачи» (1669), написанная Симеоном по случаю кончины царицы Марии Ильиничны, первой жены царя Алексея Михайловича, завершается циклом из девяти эмблем, строго следующих трехчленной форме, — «Емлимата и их толкования стихами краесогласными равномерне сложенная». Составленное «хитростию пиитического учения»⁵ произведение было вручено царю в виде отдельно переплетенной рукописи — «книжицы», предоставлявшей читателю возможность воспринимать ее содержание в единстве слова и изображения. Но подносной экземпляр, к сожалению, не сохранился.

В рукописи «Рифмологиона» эмблематический цикл представлен лишь словесным текстом, однако его расположение ясно свидетельствует об авторском замысле ввести предпола-

³ Библия. Острог, 1581; Библия. М., 1663.

⁴ Библия. М., 1968.

⁵ ГИМ, Синодальное собр., № 130. Л. 184—184 об.: «...в прошлом, во 177 году написал я (...) книжицу хитростию пиитического учения и вручил тебе, великому государю, ради утоления печали сердца твоего».

гаемые рисунки: в каждой эмблеме между девизом и подписью предусмотрено свободное место для изображения⁶. Представление же о пиктурах, или что то же, о предметном сюжете каждой эмблемы передает писцовый список «Тренов...» в рукописи, содержащей сочинения Симеона и ему принадлежавшей; здесь мы находим сделанные карандашом наброски рисунков⁷, которые выдают руку непрофессионала, возможно, самого Симеона, и, по-видимому, они должны были служить макетом, предварительным образцом для художника-иллюстратора.

Интересующий нас мотив «Сердце царево в руке Божией» использован в качестве девиза в эмблеме, открывающей цикл (отметим, что у Симеона последнее слово имеет форму «Божии», соответствующую написанию Острожской Библии). На рисунке простертая из клубящегося облака рука (что должно знаменовать Провидение) поддерживает коронованное сердце — кстати, в таком изображении можно усмотреть также влияние библейского стиха, следующего за интересующей нас цитатой: «Господь взвешивает сердца» (Притч 21:2). Под картинкой — развернутая эпиграмматическая подпись:

⟨...⟩ О царьском паки сердцѣ то вѣстимо,
яко рукою Бога есть держимо.
Рука Божая вся в нем исправляет,
амо же хочет милость обращает.
Вънец на сердцѣ побѣдившем страсти
и плоть духовнѣ и подчинившем власти.
⟨...⟩ В руцѣ Божии печаль не бывает,
но в нем утѣха вѣчно пребывает⁸.

⁶ ГИМ, Синодальное собр., № 287. Л. 511 об. — 515; фототипическое воспроизведение см.: *Hippisley A.* Early Emblems: the «Emblimata» of Simeon Polockij // *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference 11—14 August 1987.* P. 117—128 (Series *Symbola et Emblemata: Studies in Renaissance and Baroque Symbolism.* Leiden, 1988. Vol. 2).

⁷ См.: РНБ. Ф. XVII. 83. Л. 320 об. — 322. Анализ и публикацию цикла «Емлимата» по данной рукописи см.: *Сазонова Л. И.* Литературная культура России: раннее Новое время. М., 2006. С. 270—284.

⁸ РНБ. Ф. XVII. 83. Л. 320 об. В тексте имеются незначительные разночтения со списком из «Рифмологиона» (ГИМ, Синодальное собр., № 287. Л. 511 об.).

Данная эмблема демонстрирует поэтическое мышление Симеона Полоцкого посредством готовой эмблемы. А. Хипписли указал на тесную связь данной эмблемы Симеона с эмблемой № 46 из сборника Г. Ролленхагена «Nucleus emblematum selectissimorum» (Coloniae, 1611)⁹. Не только девиз «Сердце царево в руцѣ Божией» точно соответствует латинскому тексту надписи у Г. Ролленхагена «*In manu Dei cor regis*». Практически совпадают основные элементы изобразительной части эмблем: левой рукой Бог держит увенчанное короной сердце.

Библейские сентенции и мотивы, подвергаясь эмблематической обработке, свободно истолковываются. Цитата «Сердце царево в руцѣ Божией» открывает путь для множественности интерпретаций. В сборнике Ролленхагена подпись-двустиишие, продолжая экспликацию созданного образа, раскрывает общий религиозно-философский смысл эмблемы:

*Regum corda manu Deus omnipotente gubernat,
Ut mundum auxilio consilioque juvent*¹⁰.

(Бог рукой всемогущей направляет сердца царей,
Чтобы они помогли миру делом и советом).

Симеон придал той же эмблеме ситуативное истолкование. В поле семантической игры вовлекаются разнообразные метафорические реализации образов сердца и венца: сердце на златом венце знаменует царя; царь для царства — то же, что сердце для тела; рука Бога, держащая сердце царя, все в нем исправляет, направляя на милость; сердце, победившее страсти и подчинившее своей духовной власти плоть, достойно венца. Все эти значения потребовались поэту для того, чтобы почтить добродетели царя Алексея Михайловича, которому предстоит одержать еще одну духовную победу — утолить «плач zelный» о почившей супруге. Поэт прибегает к помощи эмблемы, чтобы утешить царя в его горе: сердце царя, держимое рукою

⁹ Hippiisley A. Early Emblems: the «Emlimata» of Simeon Polockij. P. 120.

¹⁰ Цит. по экз. РГБ: *Rollenhagen G. Selectorum emblematum centuria secunda. Utrecht, 1613. № 46.*



Эмблема «Сердце царя в руке Бога»
из сборника Г. Ролленхагена
«Selectorum emblematum centuria secunda»
(Utrecht, 1613. Экз. РГБ).

Бога, избавлено от печалей. Есть и другой образный смысл, изливаемый эмблемой: уподобление жены царя сердцу, выдержанное в поэтике концептизма, ведет к созданию аллегорического образа — Мария, «светлая царица», и есть «царское сердце», покоящееся в Божией деснице вместе с душами праведных на небесах и увенчанное «венцом вечности». Рассмотренная эмблема проявляет характерные для данного жанра свойства: выстраивая вертикальный план мира с восхождением от низшего к высшему, она возводит предметный образ ко всеобщим значениям и смыслам¹¹.

Библеизм «Сердце царево в руке Божией» Симеон употребил и в эпистолярном жанре. В письме, написанном на польском языке, киевскому епископу Мефодию Филимоновичу, обсуждая итоги визита игумена Кирилловского в Москву, он просит не приписывать безрезультатность посольства нерадению посланника и резюмирует свои аргументы библейской сентенцией в ее латинской форме: ибо «если бы даже и сам Меркурий со своим жезлом с той же целью был направлен, не исполнил бы он лучше и похвальнее, с иным не вернулся бы результатом — *“Cor Regis in manu Dei”*. Никакой расчет не может подействовать на волю монарха, воля стоит против расчета <...> Может, однако же, Бог Всемогущий с помощью святых молитв Вашего преосвященства расположит сердце светлейшего монарха благосклонно откликнуться на желание всей Малороссийской Церкви»¹².

Активное использование библеизма «Сердце царево в руке Божией» наблюдается в литературе Петровского времени. С помощью этой сентенции Иоанн Максимович объясняет и оправдывает характер происходящих перемен в жизни государства:

¹¹ Традицию создания эмблем на основе библейской цитаты, выступающей в качестве девиза, унаследовал и другой представитель московского поэтического барокко XVII в. — Карион Истомин, см. его эмблематическую эпиграмму на свадьбу Петра I с Евдокией Федоровной Лопухиной: *Карион Истомин. Книга Любви знак в честен брак*. М., 1989.

¹² РГАДА. Ф. 381. № 390. Л. 106 об. («Do Oуca Episkopa: Methodia Philimonowicza»).

*Сердце царево в руку Бога пребывает,
Державъ царской вездъ вся добрѣ справляет*¹³.

Тот же Ионн Максимович в посвящении Петру I своего перевода с латинского языка книги «Царский путь Креста Господня», прославляя Полтавскую победу, приписывает ее воле монарха, устремленной к Богу: «Ваше царское пресвѣтлое величество *сердце свое имѣя в руку Божий* прилежным всеусердным тщанием ищещи и обрѣтаещи благоугодити Богу»¹⁴.

Сентенцией «Сердце царево в руке Божии» мотивируются культурно-просветительские начинания Петра Великого. Федор Поликарпов в предисловии к изданию «Грамматики» (1721) Мелетия Смотрицкого объясняет причины нового издания («сего новопечатнаго грамматическаго издания»): «Первая: Понеже непостижимым промыслом создателя нашего *Бога* [в его же *руку царево сердце*] изволися любомудрѣйшему всероссийскому нашему Монарху Петру, того имене и дѣл высоких Первому, чрез неусыпное его Царскаго Величества тщание Преславное и православное свое государство, якоже иными военными высокими науками и всякими нужными механическими хитростями украсить и обогатити. Тако и седми свободных наук еллиногреческа и латинска диалектов училищами наполнити, в них не точию грамматика, риторика, философия, но и самая теология цвѣтет изобилно»¹⁵.

Примечательно, что библейский фразеологизм «Сердце царево в руке Божией» предстает в романе Л. Н. Толстого «Война и мир», как и в текстах XVII — первой четверти XVIII веков, в церковнославянской форме, свободной от подчинительных синтаксических связей исходного контекста, в то время, как В. И. Даль изречение зафиксировано уже в форме живого языка: «Сердце Царево в *руку* Божией»¹⁶.

¹³ *Иоанн Максимович*. Богородице Дево. Чернигов, 1707. Л. [8].

¹⁴ [Хефтен Бенедикт]. Царский путь Креста Господня. Чернигов, 1709 (посвящение Ионна Максимовича Петру I).

¹⁵ *Мелетий Смотрицкий*. Грамматика. М., 1721. Л. 1—1 об.

¹⁶ *Даль В.* Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч. М., 1862. С. 246; *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусскаго языка. М., 1866. Ч. 4. С. 521.

В восприятии Толстого библейская сентенция являет собой застывший облик смысла, что подтверждается чтением первой завершенной рукописной редакции произведения: «Недаром слово Соломона — сердце цареву в рuce Божией — сделалось *половицей* (курсив мой. — Л. С.)»¹⁷. И соответственно библейская цитата, ставшая народным афоризмом, используется как микротекст, обладающий готовым смыслом, который к тому же репрезентирует самую суть рассуждений писателя на тему философии истории.

В окончательном варианте романа библейский мотив выделен как особо значимый элемент: объяснительный момент о происхождении и судьбе цитаты Толстым опущен, фраза «Сердце цареву в рuce Божьей» предстает в виде самостоятельного предложения, она занимает отдельную строку и взята в кавычки. Расположенная таким образом она выглядит как отколовшийся осколок эмблемы с утраченной картинкой, напоминая собой эмблематический девиз.

В данном месте, содержащем устойчивый и замкнутый в себе образ, устремленный к наглядно-нормативному истолкованию мира, мы встречаемся с поздним рецидивом эмблематического мышления. Разумеется, здесь нет пиктуры, текст эмблематичен по самой внутренней сущности. Переходя в роман, библейский мотив, обладающий интенсивной наглядностью, порождает сопряжение предметного образа и слова — сопряжение, которое выступает как зримость эмблематического свойства. Эмблематическая стихия воссоздается и самим способом философствования Толстого. Сентенция «Сердце цареву в рuce Божьей» используется писателем как особое средство обобщения, передающее самую суть дела. К слову Соломона как к точке вечного и высшего смысла устремляется и из него исходит весь экзегетически-истолковательный процесс с рассуждениями Толстого, имеющими оттенок провиденциализма, о фатализме истории и роли в ней великих личностей:

¹⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 14. С. 13.

Действия Наполеона и Александра, от слова которых зависело, казалось, чтобы событие совершилось или не совершилось, — были так же мало произвольны, как и действие каждого солдата, шедшего в поход по жребию или по набору. Это не могло быть иначе потому, что для того, чтобы воля Наполеона и Александра (тех людей, от которых, казалось, зависело событие) была исполнена, необходимо было совпадение бесчисленных обстоятельств, без одного из которых событие не могло бы совершиться (...). Чем выше стоит человек на общественной лестнице, чем с большими людьми он связан, тем больше власти он имеет на других людей, тем очевиднее предопределенность и неизбежность каждого его поступка.

«Сердце царево в руке Божией».

Царь — есть раб истории.

История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей¹⁸.

Присутствие библейского мотива выявляет в тексте вертикально-моральный план мира, конструкцию некоего общего высокого смысла.

Если Толстому библейский мотив служит для выражения собственных историософских взглядов, согласно которым ход истории и деяния великих мира сего предопределены Божественной волей, то современные ему толкователи Библии обращают сентенцию Соломона к идее общественной пользы: «Мысль сравнения та, что подобно тому, как каналы эти всецело в направлении своем зависят от усмотрения устроителя их, так и сердце царя в его мероприятиях на пользу народа не предоставлено собственному произволу, но получает внушения от Премудрого Мироправителя-Бога»¹⁹. Такое истолкование, кстати, близкое к смыслу, эксплицируемому эмблемой из сборника Г. Ролленхагена, характерно для религиозно-богословского понимания сентенции Соломона. В литературно-художественных системах, осуществляющих возможность различных ее осмыслений, демонстрируется широкий спектр значений, продуцируемых данной цитатой, что,

¹⁸ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1932. Т. 11. С. 6.

¹⁹ Толковая Библия, или Комментарии на все книги Ветхого и Нового Завета. Пб., 1907. Т. 4. С. 479.

кстати, предопределяет приобретение ею статуса литературного мотива²⁰.

Итак, библейская цитата «Сердце царево в руце Божией» связала такие далеко отстоящие во времени и принадлежащие разным культурным эпохам (барокко и реализм), независимые друг от друга тексты, как траурная ода Симеона Полоцкого, сочинения Иоанна Максимовича и Федора Поликарпова, роман Л. Толстого «Война и мир». Эти сочинения, содержащие библеизм, несущий в себе свет универсальной истины, наглядно демонстрируют, что традиционное рассмотрение связей древней и новой литератур на уровне прямого контактного влияния текста на текст имеет свои ограничения, хотя, безусловно, традиционный сравнительный анализ, представляя собой первичный — эмпирический — уровень накопления и обработки материала, способен принести известные результаты.

²⁰ См. также: *Сазонова Л. И.* Мотив «Сердце царево в руце Божией» в русской литературе // *Традиция и литературный процесс.* Новосибирск, 1999. С. 121—129; *Она же.* «Война и мир»: две заметки к комментарию // *Толстой и о Толстом. Материалы и исследования.* М., 2002. Вып. 2. С. 97—103.

Глава V.
Освоение языка куртуазности
и науки галантного поведения
(Carte du Tendre)

Так же, как и эмблематика, универсальный концепт «любовного очарования»/«нежной любви», обладающий огромной силой художественного воздействия и располагающий богатством языковых форм и семантических фигур, формируется в русской литературе на рубеже Нового времени. Появление его связано с усвоением французской прециозности эпохи барокко.

Понятие «концепт» используется в значении, какое оно имеет в работе С. А. Аскольдова «Концепт и слово» (1928). Концепт — общее понятие, представление, некое «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»; художественный концепт «есть сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений»¹. В данном разделе речь идет о контекстах русской литературы, отразивших формирование в национальной культуре языка

¹ Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская речь. Новая серия / Под ред. Л. В. Щербы. Л., 1928. Вып. II. С. 31, 35, 37, 40; см. также: Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. Т. 1. С. 33—42.

галантного ухаживания, и о роли в этом процессе готовых риторических форм и образцов².

В главе XXI третьей части второго тома романа Л. Н. Толстого «Война и мир» рассказывается о детской влюбленности в Наташу Ростову ее двоюродного брата Бориса. Вера, сестра Наташи, ведет с князем Андреем доверительный разговор «о чувствах вообще и о своей сестре (...)» «Я думаю, никто так не был *curtisee*, как она, — говорила Вера; — но никогда, до самого последнего времени никто серьезно ей не нравился. Вот вы знаете, граф, — обратилась она к Пьеру, — даже наш милый *cousin* Борис, который был, *entre nous*, очень и очень *dans le pays du tendre...*», — говорила она, намекая на *бывшую в ходу тогда карту любви*»³ (курсив мой. — Л. С.).

Взаимодействием языков создается коннотативное поле для упоминаемой Толстым «карты любви». Эта реалья отсылает к весьма распространенному во французской литературе XVII в. виду текста — *Carte du Tendre* (Карта Нежного / Карта Страны Нежности или Карта Нежной Любви), происходящему из культурного опыта французской салонной жизни.

Русская литература познакомилась с ним задолго до Толстого, а именно тогда, когда в ассамблеях Петровского времени рождался в России галантный XVIII век и литература настойчиво искала языковые формы и семантические фигуры, способные выразить универсальный концепт «любовного очарования». На смену средневековому типу общества с домостроевским, то есть замкнуто-домашним, укладом жизни приходило новое — светское — общество, оно остро нужда-

² Отдельным аспектам изучаемой темы посвящены следующие работы: Сазонова Л. И. «Любовный лексикон» в России XVIII века — *amoris documentum* // Новая деловая книга. 1997. № 21—22. С. 25—30; Она же. Переводной роман в России XVIII века как *ars amandi* // XVIII век. Сб. 21. Памяти П. Н. Беркова. СПб., 1999. С. 127—139; Она же. «Война и мир»: две заметки к комментарию // Толстой и о Толстом. Материалы и исследования. М., 2002. Вып. 2. С. 97—103; Она же. *Carte du Tendre* в контекстах русской литературы // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2009. Т. 6. С. 118—133.

³ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Война и мир. М., 1980. Т. 5. С. 226.

лось в выработке нового языка культуры, регламентирующего нормы отношений, правила, этикет поведения. Формировавшееся на руинах русского Средневековья, не имевшего собственной традиции светской жизни, это общество искало для себя образцы в готовом культурном опыте, которым располагал Запад. Учиться нужно было всему, что входило в сферу общественной и частной жизни европейца, и не в последнюю очередь — куртуазности, представление о которой в русской культуре до сей поры отсутствовало.

У древнерусской литературы были свои непреодолимые запрещения как следствие типа культуры, сформировавшейся в кругу идей византийского христианства и вне влияния античности. Как уже отмечалось, «древнерусская литература признавала только семейную узаконенную любовь, отвергая и любовь-страсть, и идеальное обожание прекрасной дамы»⁴. Любовь как наслаждение никогда не становилась предметом поэтического воспевания, оставаясь за порогом серьезной учительной литературы и русской средневековой христианской доктрины, составлявшей стержень всей социально-культурной жизни общества. Любовное чувство в традиционной трактовке — соблазн, искушение, греховный блуд, наваждение дьявола. Многообразие чувств, переживаний и разные формы глубоких человеческих привязанностей рассматривались сквозь призму антитетических категорий греха и добродетели. Безусловным моральным авторитетом пользовалась супружеская жизнь, гимном ей звучит повесть XVI в. о Петре и Февронии Муромских.

О том, что литература не знала иных уровней любовных отношений — к примеру, любви галантной, шаловливой, утонченной и т. п. — и не была искушена в их изображении, свидетельствует, в частности, и словарь древнерусского языка. Запечатленные им такие понятия, как *любовь*, *любы*, несут на себе печать средневековых взглядов. В первую очередь они обслуживают религиозные контексты, где речь идет о христиански возвышенной любви — любви к Богу и ближнему. Когда

⁴ *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 18.

же эти слова обозначают «страсть, влечение к лицу другого пола», им сопутствует, как правило, моральная оценка: «Да будет женитва свѣтъла, и не примесьна любви скврѣнавѣ»; «Слѣпая любви ему же в сердце ся влѣпить того охромить, или ослѣпить». «Любы творити» означает «развратничать, прелюбодействовать», хотя есть и глагол *любовати* ‘ласкать’: «В той же час пришел царь Поръ ко царице и любит еѣ и изложит еѣ на царскую постѣлю». Другие понятия имеют иные, чем в Новое время, значения, к примеру, «любовник» значит ‘любимец, друг, почитатель, сторонник, приверженец’: «Нынѣ у тебя сын ево (Федора Кошки) Иван, казначеи твои и любовникъ, старѣшина». «Любовницей» же «Слово и поучение против язычников» (XVI в.) называет пляшущую женщину, которая «и невѣста сотонина нарицається, и любовница дияволя, супруга бесова»⁵. И лишь в поздней повести о Фроле Скобеева описания любовных отношений героя приобретают оттенок игривой фривольности: Фрол явился к дочери стольника с твердым намерением «возыметь любовь» с нею, «лежа с Аннушкою (...) не взирая ни на какой себе страх и ростлил ея девство»⁶, а в другом списке добавлено, что он веселился с нею «чрез всю ночь телесными забавами»⁷, — любовная история имела, однако, благочестивый исход и увенчалась браком, что вполне согласуется с традиционной моралью.

И даже первый общеевропейский стиль — барокко, появившийся в русской литературе раннего Нового времени (вто-

⁵ Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1981. Вып. 8. С. 329—331. См. также работы лингвокультурологической направленности, посвященные репрезентации концептуальной сферы «любовь» в русском языке: Колесов В. В. Любы и любовь // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 266—272; см. подробнее: Вендина Т. И. Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры. М., 2007. С. 219—269 (глава «Любовь»); об этнокультурной специфике данного концепта в разных традициях (английской, немецкой, испанской и др.) см.: Воркачев С. Г. Любовь как лингвокультурный концепт. М., 2007.

⁶ Цит. по: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга первая. М., 1988. С. 55, 57.

⁷ Хрестоматия по древней русской литературе / Сост. Н. К. Гудзий. М., 1973. С. 414.

рая половина XVII — начало XVIII в.), не принес взлелеянную западноевропейскими поэтами тему. В одном из ранних польскоязычных стихотворений Симеона Полоцкого фигурирует «Купидон» как «непристойной Венеры бесстыдный сын» со «злыми стрелами любви»⁸; в Москве же, в условиях новой культурной среды, поэт, хотя и заселяет свои сочинения персонажами античной мифологии, однако и Венеру, и Купидона он из своих стихов изгоняет. Книжная силлабическая поэзия второй половины XVII в. развивает темы панегирические, придворно-церемониальные и морально-дидактические⁹.

Потребность в любовной теме, традиционно находившейся за пределами литературы, удовлетворялась фольклором. Для любовных заговоров и народно-песенной лирики характерна ключевая метафора — «любовь-огонь», имеющая разные формы языковой репрезентации: «разгорелось сердце и тело», «жарко таяло сердце», «кипела кровь» и т. п. «Огненная» метафорика впервые встречается в берестяной грамоте рубежа XIV—XV веков, фиксируется в сборниках любовных заговоров со второй четверти XVII в.¹⁰ и, добавим попутно, становится с XVIII в. любовной топижкой и литературных жанров¹¹. К поэзии чувства приобщены и наиболее ранние образцы народных лирических песен в записи С. И. Пазухина (около 1680 г.)¹², а также песенная лирика П. А. Квашнина-

⁸ РГАДА. Рукописи московской Синодальной типографии. № 1800. Л. 119 («Z wścickłemi biegasz kołmi, Kupidyńie»).

⁹ См.: Сазонова Л. И. Литературная культура России: раннее Новое время. М., 2006. С. 699.

¹⁰ См.: Топорков А. Л. Русская языковая метафора в вербальной магии и лирической поэзии // Русский язык в странах СНГ и Балтии. Международная научная конференция. Москва, 22—23 октября 2007 г. М., 2007. С. 430—440. См. также указатель русских любовных заговоров: Топорков А. Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV—XIX вв.: История, символика, поэтика. М., 2005. С. 364—388.

¹¹ См.: Лахманн Р. Демонтаж риторики. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 216—220.

¹² См.: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга первая. М., 1988. С. 594 (подгот. текста и коммент. Г. М. Прохорова).

Самарина (1696—1699)¹³, использующая во многом поэтические формулы, свойственные народной лирике и заговорам. Относящиеся к тому же периоду эмоциональные любовные послания подьячего Приказной избы города Тотьмы Арефы Малевинского (1686), умоляющего возлюбленную прийти на тайное свидание, написаны бытовым разговорным языком¹⁴. Литературе еще предстояло выработать стилистически утонченные формы выражения.

Древнерусская литература как часть культурной общности *Slavia Orthodoxa* не входила в сферу влияния латинского языка, а следовательно, и латинского античного наследия. Культура же Западной и частично Центральной Европы задолго до Ренессанса была знакома в значительной мере с латинской классической поэзией, особенно с Овидием, самым светским из античных авторов. Любовная лирика галантного содержания развивалась успешно в литературах, имевших необходимые для этого предпосылки в виде творчества трубадуров, миннезингеров, вагантов в Западной Европе, а также в странах с сильными традициями национального Ренессанса. Вдохновлявшиеся лирикой Овидия трубадуры создали культ куртуазной любви. Они не только воспели эту любовь в своих пламенных кансонах, но и в специальных ученых трактатах разработали этику отношений благородного рыцаря и Дамы его сердца. Кодификацию куртуазной любви предлагают латинские памятники «овидианского возрождения» XII—XIII веков — сочинение «О любви» французского придворного клирика Андрея Капеллана, составленное в подражание дилогии Овидия «Наука любви» и «Лекарство от любви», первый европейский любовный письмовник «Колесо Венерино» Бон-

¹³ Там же. С. 595—602 (подгот. текста и коммент. Н. С. Демковой).

¹⁴ См.: *Лихачев Д. С.* Любовное письмо XVII века // Учен. зап. Лeningr. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1948. Т. 67. С. 38—39; *Панкратова Н. П.* Любовные письма подьячего Арефы Малевинского // ТОДРА. М.; Л., 1962. Т. 18. С. 364—369. Отметим, что первое письменно зафиксированное любовное послание относится к XI в., см.: *Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. М., 1995. С. 229 (грамота № 752).

компаньо¹⁵. Сюда же относятся написанный на французском языке провансальским теоретиком любви, францисканским монахом и трубадуром Матфре Эрменгау, обширный стихотворный энциклопедический «Любовный часослов», трактат Франческо да Барберини «О правилах поведения и нравах сеньор», представляющий собой «своего рода энциклопедию «мира женщины»»¹⁶, и его же «Предписания любви».

В Древней Руси имя Овидия впервые встречается, как установил П. Н. Берков, в переводном памятнике XII—XIII веков¹⁷, однако собственно русская «овидиана» начинается с XVI в., при этом известность Овидия ограничивается фрагментарным цитированием, «ни одно его произведение до конца XVII века полностью переведено не было»¹⁸. Только с Петровского времени появляются переводы учено-повествовательной поэмы «Метаморфозы», представляющей собой энциклопедический свод античной мифологии и мифологизированной истории, включавший в качестве одной из тем истории о любви (Аполлон и Дафна, Орфей и Эвридика, Филемон и Бавкида и др.). Как автор «Любовных стихотворений» («Amores») и «Науки любви» («Ars amatoria») Овидий, научивший языку любви средневековую Европу, оставался в России вплоть до XVIII в. практически неизвестен¹⁹, хотя следует отметить, что издания его сочинений встречаются в крупнейших книжных собраниях Москвы XVII в. — у Симеона

¹⁵ См.: *Гаспаров М. Л.* Любовный учебник и любовный письмовник (Андрей Капеллан и Бонкомпаньо) // *Жизнеописания трубадуров. Жан де Нострдам / Изд. подгот. М. Б. Мейлах. М., 1993. С. 571—573 («Лит. памятники»).*

¹⁶ См.: *Мейлах М. Б.* Об одной ранней сатире на куртуазию: «Предписания любви» Франческо да Барберини // *Жизнеописания трубадуров. С. 575.*

¹⁷ *Берков П. Н.* Овидий в русской литературе XVII—XVIII вв. // *Вестник ЛГУ. 1973. № 14. С. 88.*

¹⁸ *Николаев С. И.* Овидий в русской литературе XVII века // *Рус. литература. 1985. № 1. С. 206.*

¹⁹ Факт цитирования дипломатом и писателем XVI в. Ф. И. Карповым в послании митрополиту Даниилу нескольких строк из «Науки любви» Овидия не отменяет справедливости данного положения.

Полоцкого²⁰ и в библиотеке таких аристократов, как А. С. и А. А. Матвеевы²¹. Истории зарождения и развития любовной темы в русской литературе XVIII в. посвящено немало исследований²².

Если и после эпохи трубадуров в Западной Европе существовала в той или иной форме непрерывающаяся традиция куртуазности, то в России в момент возникновения и формирования светского европеизированного общества галантный стиль поведения надо было заимствовать и усваивать. Начальные уроки такого поведения русский читатель мог бы получить из западноевропейских светских драм, переведенных в

²⁰ «Книга Овидиус на вершах, Польской печати» (Книги переписные книгам, которые по указу святейшаго патриарха в нынешнем во 198-м году сентября в день переписаны в Спасском монастыре, за Иконным рядом, подле церкви в верхней кладовой полатке / Сообщ. И. Е. Забелиным // Временник имп. Московского общества истории и древностей российских. М., 1853. Кн. 16. Смес. № 525; см.: Księgi Metamorphoseon, to iest Przemian od Publiusu Owidyusza Nasona wierszami opisane. W Krakowie, 1638; P. Owidyusza Nasona Metamorphoseon. W Krakowie, 1636 (*Hippisley A., Luk'janova E.* Simeon Polockij's Library. A Catalogue. Köln; Weimar; Wien, 2005. P. 111).

²¹ *Ovidius Naso, Publius*. Opera in tres tomos distributa. [Haidelbergae], 1607; Opera omnia. Londini, 1656 (Библиотека А. А. Матвеева. 1666—1728 / Сост. И. М. Полонская. М., 1986. С. 152).

²² См., например: *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900. Т. 1. Из истории русской песни. Ч. 1. С. 225—237; *Он же*. Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII в.) // ЖМНП. 1905, октябрь. С. 345—404; 1906, июнь. С. 382—408; *Веселовский А. А.* Любовная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII века. СПб., 1909; *Lachmann R.* Pokin', Cupido, strely. Bemerkungen zur Topik der russischen Liebesdichtung des 18. Jahrhunderts // Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968. München, 1968. S. 449—474 (русский перевод: *Лакманн Р.* Демонтаж риторики. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 215—235); *Телетова Н. К.* Первый русский лирический поэт П. А. Квашнин-Самарин // ТОДРА. СПб., 1993. Т. 47. С. 293—307; *Топоров В. Н.* У истоков поэтического перевода: «Езда в остров любви» Тредиаковского и «Le Voyage de l'isle d'Amour» Талемана // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века) М., 1996.

Петровское время. Однако, пытаясь передать лирические излияния героев, переводчики Посольского приказа, воспитанные на языке Библии, традиционной книжности и фольклора, «изнемогали под “необычную работою”, падали в борьбе с поэтическим языком иностранных комедий»²³.

Первая встреча с *Carte du Tendre*, состоявшаяся в русской культуре в начале XVIII в., свидетельствует о полном непонимании переводчиками поэтики прециозной литературы с ее особым метафорическим языком, утонченно-изысканным стилем, обильно оснащенном разнообразными риторическими фигурами. Об аллегорической Карте Страны Нежности в комедии Мольера «Смешные жеманницы» (1659/1660) упоминают персонажи Мадлон и Като, цитируя галантно-героические романы модной французской писательницы XVII в. Мадлен де Скюдери: «*Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galanterie? Je m'en vais gager qu'ils n'ont jamais vu la Carte de Tendre, et que billets doux, petits soins, billets galans et jolis Vers, sont des terres inconnues pour eux*»²⁴.

В переводе комедии, выполненном в 1708 г. в Новгороде под названием «Драгяя смеяныя (Комедия франъцузская. Презеньтована пред королем самоедъскимъ)», метафорико-аллегорическая замысловатость стиля оказалась переводчикам недоступной, их текст весьма отдаленно напоминает о том, что в оригинале речь идет о *Carte du Tendre*; героиня «Катос» говорит: «Каким подобием к сим людям прилепитися, которые суть ненавистны в галантерии и красоте? Проиграю я съ тобою, что схощешь: никогда же читаша хартию младаго сердца, не всъмъ, что то такое есть грамотка возлюбленная, грамотка сладкая, миротворение изрядное, малыя вины, остатняя вся, которыя подобаются зѣло въ любви, суть земли

²³ Тихофянов Н. С. Русские драматические произведения 1672—1725 гг. СПб., 1874. Т. 1. С. XLI; см. также: Ковалевская Е. Г. Интимные диалоги в переводных светских драмах петровского времени // Новые черты в русской литературе и искусстве. XVII—XVIII в. М., 1976. С. 119—132.

²⁴ *Molière J. B. P. Précieuses ridicules. Comedie. Paris, 1683. P. 15.*

несвѣдомыя для нихъ»²⁵. Для сравнения приведем текст в современном переводе: «Пристало ли нам принимать людей, которые в хорошем тоне ровно ничего не смыслят? Я готова об заклад побиться, что эти неучтивцы не видели Карты Страны Нежности, что селения Любовные послания, Любезные Услуги, Галантные Изъяснения и Стихотворные Красоты — это для них неведомые края»²⁶.

Поэтический стиль прециозной литературы в интимных диалогах пьес, переведенных в начале XVIII в. на галантейно-посадский язык, выглядел пародийно, к примеру: «Шамаданъ²⁷ моихъ возлюбленныхъ мыслей! Непобѣдимая корчма любительной пряжки! Твои стрѣльные пищали огневыхъ глазъ твоихъ черезъ многоличную стрѣльбу съмо и овам чернь тѣлесную замутили и лучше изъ нихъ замденнымъ добромъ прострѣлена, а знатная моя часть вовсе запалена» (комедия «Принц Пикель-Геринг, или Жоделет»)²⁸. Метафора, приравнивающая страстный взгляд возлюбленной к ранящему оружию, прочно утвердилась начиная с Петровского времени в поэтическом мышлении XVIII в.²⁹ В комедии Фонвизина «Бригадир» — уже вполне освоенная литературой любовная топика: «Глаза твои мне страшнее всех пуль, ядер и картечей. Один первый их выстрел прострелил уже навывлет мое сердце»³⁰. В театре начала XVIII в. зрители слышали со сцены формулы любовных обращений к даме: «Моя благоуханная козочка! Откройте свои червленныя картельныя губы

²⁵ Цит. по: *Тихомиров Н.* Русские драматические произведения 1672—1725 гг. Т. 2. С. 257.

²⁶ *Мольер.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 238 (перевод Н. Яковлевой).

²⁷ «Шамадан» — заимствование через татарск. *šamadan* из персидск. *šamādān* — «место для хранения одежды» (*Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1987. Т. 4. С. 332).

²⁸ Цит. по: *Тихомиров Н. С.* Русские драматические произведения 1672—1725 гг. Т. 2. С. 113.

²⁹ См.: *Лахманн Р.* Демонтаж риторики. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 216—217.

³⁰ См.: *Ковалевская Е. Г.* Интимные диалоги в переводных светских драмах петровского времени. С. 121.

на меня, вашего возлюбшаго ишака, на мою породу». Герой умоляет возлюбленную пропустить его «благоречи»: «чрез калитку ушей ваших в караул сердца вашего» («Принц Пикель-Геринг, или Жоделет»)³¹.

Любовный лексикон включают и пришедшие в русскую культуру в последней четверти XVII в. переводные рыцарские романы, а также возникшие в петровскую и послепетровскую эпоху не известные ранее русской литературе разнохарактерные жанры светской галантной повести и любовной лирики. Появляются обошедшие всю Европу так называемые «галантереи романские», в которых «о Амурах, то есть о любви женской и храбрых делах для оных учиненных, баснями описано», а «шевалеры эрранты (странствующие рыцари. — Л. С.), или заблудящие кавалеры, называются все те, которые, ездя по всему свету, без всякаго разсуждения в чужие дела вмешиваются и храбрость свою показывают»³². Здесь встречаются, как отметил еще Л. Н. Майков, «рассказы о том, как, по крайней мере, среди высшего общества, слагались в действительности новые отношения между полами; появилась известная утонченность, галантность в обращении, как внешнее выражение сердечного влечения, и хотя на первых порах она была, конечно, очень ограничена в своих проявлениях, но при всем том представляла некоторый шаг вперед в деле смягчения нравов»³³.

Произведения повествовательной литературы, переводные и оригинальные, созданные анонимными авторами в подражание переводным образцам, отмечены массовыми заимствованиями из западноевропейских языков (польского, немецкого, голландского, итальянского). Они используются для обозначения новых реалий, появившихся в жизни общества, или

³¹ Цит. по: *Тихофоров Н. С.* Русские драматические произведения 1672—1725 гг. Т. 2. С. 114—115.

³² Разсуждение о оказательствах к миру... выданое в Лондоне и переведено с французскаго языка на российскою. Напечатана повелением царскаго величества. СПб., 1720. С. 18.

³³ *Майков Л. Н.* Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. С. 210.

для того, чтобы придать стилю галантную утонченность. Ситуация мультилингвизма, пестрого смешения разноязычных слов наблюдается в языке любовно-авантюрной «Истории о французском сыне» (первая половина XVIII в.); здесь встречаются полонизмы или слова, пришедшие через польский язык (кавалер, каналья, карета, колер, кошт, маскарад, нация, претендовать, ратуша, рекомендовать), слова из голландского языка (брюки, гавань, лакей, флаг), немецкого (генералитет, каюта, квартира, маршрут, пастор, фрейлина, цуг, штат), французского (деликатный, лакей, марш, портрет, презент, реванш), итальянского (ария, провиант, салат)³⁴.

Князь Б. И. Куракин, сподвижник Петра I, не смог обойтись без помощи иноязычных слов, описывая свою влюбленность, пережитую им во время пребывания в Венеции в 1707 — начале 1708 г.: «И в ту свою бытность был *инаморат* (*inamore* — влюбиться. — Л. С.) [в] славную хорошеством одною *читадинку* (от *cittadina* — горожанка. — Л. С.), называлася *signoga* Francescha Rota, которую имел за медресу во всю ту свою бытность. И так был *inamorato*, что не мог ни часу без нея быть, которая коштowała мне в те два месяца 1000 червонных. И разстался с великою плачью и печалью, аж до сих пор из сердца моего тот *amor* не может выдти, и, чаю, не выдет. И взял на *меморию* ея персону и обещал к ней опять возвратиться»³⁵. Словарь обиходной речи дворянства пополняется, как видно на данном примере, лексикой из итальянского языка. Но все же основным источником галантной фразеологии, связанной с представлениями светского «политеса», становится французский язык³⁶.

³⁴ Ср.: *Елеонский С.* История о французском сыне. Новая повесть XVIII века М., 1915 (ОИДР). С. 18; см. также: *Малж Э.* Гистории о разных куриозных и амурных случаях. Неизвестная стихотворная диалогия второй четверти XVIII в. // *Acta Universitatis Lodziensis. Folia litteraria. Rossica.* 2000. № 2. S. 23—46.

³⁵ *Куракин Б. И.* Жизнь князя Бориса Ивановича Куракина, им самим описанная. 1676—1709 // Архив князя Ф. А. Куракина. Т. 1. СПб., 1890. С. 278.

³⁶ См.: *Мещерский Н. А.* История русского литературного языка. Л., 1981. С. 147.

Показателен в этом отношении лексикографический опыт Антиоха Кантемира (1709—1744), поэта, переводчика, дипломата. Во время своего пребывания в Европе он занимался составлением словаря «Лексикон Руской и Французской» (1732—1744)³⁷. Как известно, А. Кантемир переводил с французского языка, писал любовные песни (не сохранились), и эти литературные занятия вместе с его лексикографическими штудиями, несомненно, взаимоопределяли друг друга. Его Словарь, возникший «на перекрестке двух культур и двух лингвистических традиций, французской и русской», представляет собой «первое описание лексики русского языка в период смены типов литературных языков в России»³⁸. Положив в основу своего Словаря словник «Лексикона трезязычного» (1704) Федора Поликарпова, А. Кантемир, однако, кардинально переосмыслил лексикографическую концепцию. Если Ф. Поликарпов, опиравшийся, в свою очередь, на «Лексикон славенороссийский» Памвы Берынды (1627), действовал еще в рамках традиции греко-славянской книжности, которая была для него «свидетельством приобщенности к истинно православной культуре», и ориентировался на текст Священного Писания, то А. Кантемир обратился к западноевропейской культуре Нового времени. Во введении в культурный обиход «новых текстов, способствующих перенесению на русскую почву европейского опыта»³⁹, он видел источник обогащения родного языка и создания на русской почве новой светской культуры. Кантемир писал: «Все те народы один другого книги переводили, от чего не только знание наук и художеств размножилось, но и язык их обогащен многими новыми словами»⁴⁰.

³⁷ Работа осталась незавершенной. Рукопись трехтомного Словаря А. Кантемира хранится в РГБ, в собрании Н. П. Дурова (ф. 96, № 47, 1—3); опубликовано: Русско-французский словарь Антиоха Кантемира / Вступит. ст. и публикация Е. Бабаевой. М., 2004. Т. 1—2.

³⁸ *Бабаева Е.* Русско-французский словарь Антиоха Кантемира: описание, лексикографические источники // Русско-французский словарь Антиоха Кантемира Т. 1. С. XLVII.

³⁹ Там же. С. XXXIX.

⁴⁰ Там же.

Изменение лексикографической концепции повлекло за собой иное в ряде случаев прочтение некоторых ключевых тем языковой картины мира. Во вступительной статье к изданию Словаря А. Кантемира Е. Бабаева приводит пример, относящийся непосредственно к изучаемой теме. Так, в «Лексиконе» Ф. Поликарпова «глагол *люблю* кодифицирован как синонимичный глаголу *любителствую*, соотносённому с греческими глаголами *φιλόω, ἀγαπῶ* (...) В Словаре А. Кантемира глагол *любителствую* толкуется через отсылку к глаголу *люблю*, соотносённому с французскими глаголами *aimer, cherir*; одновременно А. Кантемир кодифицирует глагол *люблюся* (“faire l’amour”). Слово *любовь* переводится как *amour, amitié*; наряду с ним в Словаре кодифицируется слово *любление*, обозначающее процесс по глаголу *l’action d’aimer. Amitié, amour*. Парe существительных *любимичь, любимица* у Ф. Поликарпова соответствуют семь слов у Кантемира: *любимичь, любимицы, любовникъ, любитель* и *любителница, любимица, любовница*; причем слова *любимичь, любовникъ, любовница, любителница* вместо толкования содержат отсылки соответственно к *любимецъ, любимица*, переведенным как *galant, amoureux, amant; amoureuse, maîtresse*, а при существительном *любител* помимо отсылки к слову *любимецъ* даны эквиваленты *amant, ami*. Кантемир вводит в словник прилагательные *любимическйй (de galant, de personne amoureuse), любителный (aimante, § d’amour, § d’amitié), любовный (amiable, aimable, d’amour, amoureux)* и наречия *любимически (en galant, en amoureux), любовно (avec beaucoup d’amitié, amiablement)*. Наконец, в словнике А. Кантемира значительно расширен по сравнению с источником круг слов, связанных с понятием адюльтера: *любодтъй, любодтъйник, любодтъйца, любодтъйница, любодтъйническйй, любодтъйный, любодтъйственнйй, любодтъяннйй, любодтъйнически, любодтъйно, любодтъйственно, любодтъйничество, любодтъйствіе, любодтъйство, любодтъяние, любодтъйничеству, любодтъйствую* (...) Наряду с этим рядом слов в Словаре представлены существительные *амурщикъ (un galant, amant, amoureux), амурщица (coquette, maîtresse)* и глагол *амурюся (faire l’amour, faire le galant)*. Приведенные сопоставления показывают, по словам Е. Бабаевой, «не только ко-

личественное возрастание номинаций, относящихся к сфере чувства-отношения 'любить' в Словаре А. Кантемира по сравнению с Лексиконом Ф. Поликарпова, но и произошедшее переосмысление основной области значений. Вместо оппозиции 'то, что не может привести ко злу' / 'то, что может привести ко злу', наложенной на семантическое устройство данной области в греческом языке, предлагается концепция этого понятия как чувства-отношения, существующего прежде всего между мужчиной и женщиной»⁴¹.

Характерное для Словаря А. Кантемира переосмысление языкового узуса можно наблюдать и в других случаях. Если, например, слово *волокига*, кстати отсутствующее в «Лексиконе» Ф. Поликарпова, выступает в русском языке XVII в. со значениями *бродяга*, *скиталец*⁴², то у А. Кантемира семантическое поле расширено и наряду с переводом *vagabond* ('праздношатающийся, бродяга') приводятся описательные синонимические конструкции, имеющие куртуазную семантику: «§ Homme, qui court les femmes. Paillard; § Un qui fait continuellement l'amour». Присутствует в словнике и прилагательное *волокигный*, соотнесенное с французским понятием «*de paillard amoureux*»⁴³.

Словарь А. Кантемира зафиксировал языковую ситуацию, характеризующуюся на период первой трети XVIII в. наличием в русской словесности новых лексических и семантических средств для выражения нового содержания; в частности, в нем нашел отражение, языковой узус, сформировавшийся в контексте французской культуры. Незавершенный и оставшийся в рукописи Словарь А. Кантемира не был известен в свое время.

Знаменательно, однако, что параллельно попытке А. Кантемира кодифицировать и обосновать светский узус «славяно-русского» языка, перенесение на русскую почву западноевропейского опыта осуществляется и в процессе переводческой

⁴¹ *Бабаева Е.* Русско-французский словарь Антиоха Кантемира... С. XXXIX—XL.

⁴² См.: Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1976. Вып. 3. С. 6.

⁴³ Русско-французский словарь Антиоха Кантемира. Т. 1. С. 151.

деятельности. Оба культурных начинания двигались в общем русле, связанном с необходимостью построения новой жанровой системы. Западноевропейский роман — любовный, государственно-политический и авантюрный — оказал здесь неоценимую услугу⁴⁴.

Ярче всего «потребность в новом языке, ощущаемую европеизировавшимся обществом»⁴⁵, выразил в вышедший в 1730 г. под названием «Езда на остров Любви» перевод В. К. Тредиаковским (1703—1768) французского прециозного романа Поля Тальмана (Tallement Paul, 1642—1712) «Le Voyage de l'isle d'Amour ou la clef des coeurs» (Париж, 1663⁴⁶)⁴⁷. Ключевая тема произведения — «сладкая любовь» с семантическим полем сопутствующих понятий: сладость сердца, сладкое торжество чувства, сладкие часы, дни и ночи любви, сладкая память о любви. Историко-культурное значение текста, стоящего у истоков переводной любовно-романной белле-

⁴⁴ См.: *Сазонова Л. И.* Переводная художественная проза в России 30—60-х годов XVIII в. // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 115—137; см. также: *Данилевский Р. Ю.* 1725 — начало 1760-х годов: Классицизм // История русской переводной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Проза / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1995. Т. 1. С. 115—121.

⁴⁵ *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М., 1982. С. 96.

⁴⁶ По признанию Тредиаковского, перевод выполнен с парижского издания романа 1713 г. («Оная выдана на Французском языке в Париже в 1713 году»). В том же году книга вышла также в Гааге (см., например, экз. из Библиотеки Арсенала в Париже, шифр: 8VL19250).

⁴⁷ Перевод романа Тальмана опубликован с приложением собственных стихов Тредиаковского «на разные случаи», написанных на трех языках: русском, латинском и французском; о стихотворениях на французском языке см.: *Лотман Ю. М., Розенцвейг В. Ю.* Русская литература на французском языке: Французские тексты русских писателей XVIII—XIX веков / Вступит. статьи Ю. М. Лотмана, В. Ю. Розенцвейга; Биографические очерки и коммент. Ю. М. Лотмана; Сост. В. Ю. Розенцвейг. Wien, 1994. С. 76—91. Тредиаковский написал также музыку на стихи из книги «Езда на остров Любви», см.: *Сохраненкова М. М.* В. К. Тредиаковский как композитор // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. Л., 1987. С. 210—211.

тристики в России, несомненно: «сладкая любовь» — это уже не средневековая интерпретация темы. Открывая для русского читателя заветную тему и осознавая всю ее новизну и оригинальность, Третьяков писал: говорят, «что я первый развратитель русской молодежи, тем более, что до меня она совершенно не знала прелести и сладкой тирании, которую причиняет любовь»⁴⁸.

Для передачи новых понятий от переводчика потребовался отказ от «глубокословных славенщизны» — церковнославянского языка, связанного со старой книжной традицией, и разработка нового светского литературного стиля на основе «нашего природного языка», «каковым мы меж собою говорим». В предисловии «К читателю» Третьяков назвал причины, побудившие его перевести роман «отчасти самым простым Руским словом»: «Первая: язык Славенской у нас есть язык церковной; а сия книга мирская. Другая: язык Славенской в нынешнем веке у нас очюнь темен, и многие его наши, читая, не разумеют. А сия книга есть СЛАДКИЯ ЛЮБВИ, того ради всем должна быть вразумительна. Третья: которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то есть, что язык Славенской ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не только я им писывал, но и разговаривал со всеми»⁴⁹.

Под влиянием французского языка у Третьякова возникло ощущение церковнославянского языка как неблагозвучного («ныне жесток моим ушам слышится») и непригодного для изображения любовных коллизий («темен», «невразумителен»). Таким образом, ситуация двуязычия, в которой он оказался, приступая к переводу романа, стала творческим импульсом для разработки светского литературного языка и послужила генезису текста, исполненного в новом «мирском» стиле. Некоторые современники

⁴⁸ Малеев А. Новые данные для биографии В. К. Третьяковского // Сборник ОРЯС. Л., 1928. Т. 101. № 3. С. 431.

⁴⁹ Тальман П. Езда в остров Любви. Переведена с Французского на Руской. Чрез студента Василья Третьяковского. СПб., 1730. С. 9—10 [нн.].

отметили эти новации и полагали, что «ТрEDIAKовский пренебрег духом родного языка, слишком следуя французскому словосочинению»⁵⁰.

Любовным переживаниям героев романа, написанного в форме двух писем Тирсиса, главного персонажа, к своему другу Лициде, соответствует аллегорическая топография. Одним чудесным днем герой романа Тирсис отправляется в путешествие. Зефиры манят его следовать за ними, и, отдавшись их воле, он попадает на остров Любви. Разум велит ему вернуться, но герой пренебрегает его советами. Оказавшись на этом острове, Тирсис становится рабом любви, он покорен красавицей Аминтой.

На острове Любви все исполнено символикой, связанной с этикетом и характером любовных отношений. Сопутствующие им эмоции и оттенки поведения представлены абстрактно-аллегорическими персонажами. Отказ, Жестокость, Разлука, Печаль, Искренность, Жалость, Глазoлюбность (кокетство) и другие участвуют в романе наравне с главными действующими лицами, произносят галантно-изысканные речи, направляют поведение героев.

Охваченный страстью, Тирсис посещает замок Досады, палату Ревности, замок Милостей. Добиваясь ответного чувства, он приходит в местечко Ухаживаний, затем в Добрый прием, ночует в Надежде, городе, стоящем на реке Претензии, Почтение и Предосторожность препятствуют его встрече с Аминтой. Узнав о любви к ней молодого человека, Аминта скрывается в пещере Жестокости. У озера Отчаяния Купидон, спутник Тирсиса, встречает девицу по имени Жалость. Жестокость и Жалость ведут между собой борьбу за Аминту, наконец, Жалость отталкивает Жестокость от Аминты и приводит ее к Искренности. Но как раз в тот момент, когда герой находится у цели, возникают новые серьезные препятствия: Должность вырывает Аминту из власти Купидона. Спутниками Аминты с этого момента становятся Разлука, Задумчивость, Скука. Тирсис же в это время попадает в палату Ревности, где встре-

⁵⁰ Цит. по: *Пекарский П. П.* История имп. Академии наук в Петербурге: В 2 т. СПб., 1873. Т. 2. С. 24.

чается с Яростью, Смущением, Завистью и Досадой. В конце концов Тирсис объединяется с Аминтой в столичном городе Любви и ведет Аминту в замок «Прямая Роскоши». По дороге они встречают Честь, сопровождаемую Стыдом, а также Почтение и Предосторожность. Затем героини попадают в сад, где, как и положено по законам жанра любовной аллегии, — вечная весна, неувядающие цветы, деревья со спелыми плодами, сладко щебечущие птицы и журчащие чистые неглубокие ручьи. Развязка любовной истории наступает с Холодностью, которая приводит всех влюбленных к озеру Омерзелости. Там уже стоят наготове люди «для выезда» с острова Любви. Вскоре Рок вырывает Аминту из рук Тирсиса.

Вторая часть романа повествует о дальнейших любовных похождениях героя. Она написана в таком же духе, но уже не возвышенно-романтическая любовь движет героем, а желание «только приятную найти потеху». Разворачивается серия эпизодов, изображающих ухаживания, любовные ссоры и примирения Тирсиса попеременно с разными красавицами, то с Ирисой, то с Сильвией. В конце романа, следуя за Славой, Тирсис покидает остров Любви и просит прощения у Разума⁵¹.

В бытность свою студентом в Париже (1727—1729) Тредиаковский окупился в атмосферу полностью секуляризованной светской культуры, и романы о куртуазной жизни открыли новый для него мир французского литературного салона. Покровитель Тредиаковского, князь А. Б. Куракин, бывший послом в Париже в 1724—1729 гг., настоятельно рекомендовал ему в письме, направленном в 1730 г. из Москвы в Гамбург, «перевести какую-нибудь книжку Французскую на наш язык»⁵². Выбор Тредиаковского, павший на роман Тальмана, оказался как для него самого, так и для судьбы его перевода необыкновенно удачным.

В результате перехода из французского культурного контекста в русский «Езда в остров любви» изменила, как отметил

⁵¹ [Тальман П.] Езда в остров Любви / Переведена с Французского на Руской чрез студента Василья Тредиаковского. СПб., 1730.

⁵² Там же. С. 7 [нн.] («К читателю»).

Ю. М. Лотман, «и смысл, и культурную функцию». Текст, изолированный от создавшего его культурного контекста, «от других “прециозных географий” и прециозной романистики вообще», воспринимался в России на ином литературном фоне, «он стал Единственным Романом. Из среднего литературного явления он превратился в эталон. С последним обстоятельством связано появление у него новой функции. Литература Петровской эпохи не просто нормативна — она в принципе ориентирована на наставление, учебник, устав»⁵³.

И действительно, роман Тальмана оказался вполне подходящим для культурной ситуации в России, хотя в Европе к тому времени стал уже глубоко архаичным. Воспитанность и изысканность чувств, соответствующие галантности обхождения, должны были укрепиться как норма отношений в обществе. Молодое русское дворянство училось чувствовать по европейским образцам. «Езда в остров Любви» имела успех, вошла в моду, и Третьяковский пожинал лавры, как литературная знаменитость⁵⁴.

По словам Л. В. Пумпянского, «это была аллегорическая энциклопедия любви, в которой предусмотрены были все случаи любовных отношений <...> Новое общество получило кодекс французского любовного “политеса”. С этой книги начинается история офранцузения дворянской бытовой и моральной культуры»⁵⁵. По свидетельству историографа Г. Ф. Миллера, в 1776 г. «нельзя было достать ни одного экземпляра “Езды в

⁵³ Лотман Ю. М. «Езда в остров Любви» Третьяковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 227.

⁵⁴ Пекарский П. П. История имп. Академии наук. Т. 2. С. 25; см. также: Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985. С. 136—140.

⁵⁵ История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 4. С. 239—240; см. также: Сазонова Л. И. Переводная художественная проза в России 30—60-х годов XVIII в. // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 117—122; Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII—XIX века. С. 134—146.

остров Любви”»⁵⁶, и спустя два года книга была переиздана (уже после смерти Тредиаковского). На этот раз она была напечатана в типографии Морского кадетского корпуса и оказала известное влияние на карамзинистов⁵⁷.

Литературные вкусы молодого Тредиаковского «обращены были к совершенно определенной стадии в развитии французской литературы, к плеяде Гомбервиля, Ля-Кальпренеда, Жоржа Скюдери, М-ль Скюдери»⁵⁸. Роман П. Тальмана, привлечший его внимание, следовал литературной моде, введенной прециозными романами Мадлен де Скюдери (1607—1701). Топография увлечений сердца изображена у Тальмана по образцу *Carte du Tendre* — «Карты Страны Нежности», мифическую карту которой с подробным ее описанием Скюдери включила в первый том своего десяти томного романа «Клелия» (1654—1661)⁵⁹. В этих псевдоисторических сочинениях читатель находил описание ослепительно роскошной «Страны Нежности», уходящей в «экзотическую даль, где прекрасные люди, прекрасные чувства, прекрасные нравы»⁶⁰.

Carte du Tendre — одно из оригинальных изобретений литературы барокко, пользующейся риторическим учением *acumen* (остроумие) с его основополагающим творческим принципом «*concors discordia vel discors concordia*» («согласное несогласие или несогласное согласие»), означающим сопряжение несоизмеримых и далеко отстоящих друг от друга понятий. В *Carte du Tendre* непространственные категории — стадии личного развития героя — представлены пространственно через использование картографических метафор. Назначение такой

⁵⁶ Цит. по: Пекарский П. П. История имп. Академии наук в Петербурге. С. 24.

⁵⁷ См.: Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. С. 157.

⁵⁸ Пумпянский Л. В. Кантемир. Тредиаковский // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. Ч. 1. С. 238.

⁵⁹ Роман выходил одновременно в нескольких изданиях. В данной работе ссылки даны на издание 1656—1660 гг.

⁶⁰ Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. М., 1978. С. 194; см. также: Неклюдова М. С. Искусство частной жизни. Век Людовика XIV. М., 2008. С. 251—255.

аллегорической карты, изображающей ухаживание как путешествие, — показать путь, каким нужно пройти, чтобы завоевать признание того, кто является объектом поклонения.

Литература барокко придавала большое значение визуальным формам репрезентации смысла. И Страна Нежной Любви получила в романе не только словесное описание. К тексту приложено ее изображение в виде географической карты, выполненное в технике гравюры на меди по рисунку Франсуа Шаво (François Chauveau)⁶¹. Каждая из топографических реалий (их 42) персонифицирует душевные переживания и обстоятельства, сопутствующие развитию прочной сердечной привязанности.

Героиня романа Клелия полагает, что истоками Нежной Любви являются такие чувства, как Привязанность (Благосклонность), Почитание (Уважение), Признательность, и вдоль рек, названных их именами, она основывает в воображаемой стране три главных города: Нежность-на-Привязанности (на Благосклонности), Нежность-на-Почитании (на Уважении) и Нежность-на-Признательности (Tendre-sur-Inclination, Tendre-sur-Estime, Tendre-sur-Reconnaissance); они находятся в верхней части карты. В центре нижней, на южной границе страны, — город Новой Дружбы. Достичь городов Нежной Любви можно, перемещаясь из Новой Дружбы одним из маршрутов по карте вверх, на север, по направлению к Нежности. Однако по дороге путника подстерегают опасности: на востоке — Озеро Равнодушия, на западе — Скала Гордости и Море Вражды, на севере — Опасное море и Неведомые Земли.

В город Нежность-на-Почитании (на Уважении) дорога ведет через Остроумие и аккуратные деревеньки с названиями Милый стих, Галантная записка, Нежное письмецо — они и есть первые этапы на пути к нежной дружбе; затем надо посетить Искренность, Большое Сердце, Безукоризненную Честность, Щедрость, Аккуратность, Почтение и Доброту.

⁶¹ Scudery M. de. Clelie, Histoire romaine. Paris, 1656. Т. 1; карта на листе альбомного формата (22 × 32 см) вклеена между страницами 398 и 399 (экз. РГБ).



Карта Страны Нежности с посвящением романа
 Мадлен де Скюдери «Клелия» маркизе де Рамбуйе (Париж, 1659)

Кто отклонится чуть дальше вправо, рискует оказаться в Пренебрежении, Легкомыслии, Забвении и в Озере Равнодушия.

Чтобы попасть в Нежность-на-Признательности, нужно пройти до Любезности, затем до местечка Покорность, остановиться в Прилежании и Усердии, заглянуть в маленькую деревушку Большие Услуги, название которой призвано напомнить о том, что немногие способны на дела, обозначенные этими словами. Потом надо посетить Чувствительность, чтобы научиться воспринимать и самую малую боль, какую чувствуют наши любимые. Достигнув Нежности, предстоит далее следовать к Повиновению и Постоянной Дружбе, которая и есть самый короткий путь к Нежной Любви. Если же зайти дальше влево, то неправильный маршрут приведет к Гордости, Болтливости, Вероломству, Спеси, Клевете и Злости, к бескрайнему Морю Вражды, где все суда терпят кораблекрушение⁶². Лишь на пути в город Нежность-на-Привязанности (на Благосклонности) Клелия не поместила ни одного селения вдоль берегов, ведь любовь с первого взгляда не знает никаких препятствий. Нежность, рождающаяся из Привязанности, ни в чем не нуждается, и стремительное течение реки беспрепятственно доставляет галантного кавалера в Нежную Любовь.

На карте нет прочерченных маршрутов и ориентирующих подсказок, как попасть из отправной точки — из Новой Дружбы — в место назначения, которым может быть один из городов Нежной Любви. Тем не менее *Carte du Tendre* наглядно показывает, какие именно положительные качества необходимо культивировать, чтобы заслужить прочную сердечную привязанность; те же, кто ими не обладает, обречены на Ненависть и Забвение. Кодекс галантного поведения на первое место выдвигает такие качества, как остроумие, умение проявить литературную одаренность, а также преданность, щедрость и доброту. Благодаря игре воображения героиня романа нашла возможность сделать приятным дружеское наставление.

⁶² Описание *Carte du Tendre* см. также: *Pam-Veg II*. Комедия книги. М., 1982. С. 269—273.

Carte du Tendre прочитывается как многоуровневая аллегория. Нежность есть сердце самой Мадлен Скюдери и ее салон⁶³. Страна Нежной Любви — это пространственная метафора представлений писательницы относительно того, какими путями претендент на ее благосклонность может достичь двора ее Нежной Любви. Карта Страны Нежности — своего рода руководство куртуазного поведения, устанавливающее правила хорошего тона и ухаживания, следовать которым обязан галантный поклонник.

Своей аллегорической картой Мадлен Скюдери учила будущих членов своего салона, как добиться ее привязанности и войти в ее мир, как соответствовать ее желаниям в эмоциональной, чувственной и литературной сферах. В этих салонах выработывался «новый язык общения, главное же — там переосмыслилась роль женщины», там «отстаивали иную систему ценностей и такую форму отношений между людьми, при которой на первое место ставились духовные качества, способность к нежной дружбе, проистекавшей не из физического влечения, но рождавшейся из родства душ и взаимного уважения. Это было новое чувство, требующее нового языка, призванного элиминировать все низкое и грубое»; ключевую роль в нем играло слово «*tendre*» — нежный, «еще в начале XVII века оно имело скорее негативное значение — “мягкий”, “податливый”, “нестойкий”, однако затем оно обрело новую жизнь с легкой руки мадмуазель де Скюдери»⁶⁴.

Однако не только в романе, но и в жизненной реальности занимательная игра в путешествие по воображаемой Стране Нежности стала повальным увлечением в парижских салонах XVII в. Показательно, что Скюдери посвятила свою *Carte du*

⁶³ См.: *Backer D. Precious Women: A Feminist Phenomenon in the Age of Louis XIV.* New York, 1974. P. 187—202; *Aronson N. Mlle. de Scudery ou Le Voyage Au Pays de Tendre.* Paris, 1986; *Jean J. de. Tender Geographies: Women and The Origins of the Novel in France.* New York, 1991; *Orenstein G. F. Journey Through Mlle. De Scudery's Carte de Tendre: A 17th Century Salon Woman's Dream. Country of Tenderness // Femspec.* Cleveland Heights (Ohio), 2001. 3.2. P. 53—66.

⁶⁴ *Уваров П. Ю. Посмертные странствия Абеяра и Элоизы // Мир Клио: Сб. статей в честь Л. П. Репиной. М., 2007. Т. 1. С. 138.*

Tendre маркизе де Рамбуйе, основательнице посещаемого ею знаменитого аристократического салона «Голубая комната» (Chambre Blue), ставшего центром прециозности. А Carte du Tendre — манифест прециозности, это текст о правилах жизни в салоне. Карта Нежной Любви выросла из культурного опыта французской салонной жизни и вернулась в нее в виде украшенного прихотливой фантазией кодифицированного руководства.

В романе говорится, что, как только стало известно о Carte du Tendre, «все творческие люди писали в похвалу этой карты, в стихах или прозе, она стала темой замысловатых поэм и разного рода галантной поэзии, изящных писем и самых приятных записок, а также служила настолько занимательным сюжетом для разговоров, что Клелия находила их в тысячу раз лучше своей карты; не существовало ни одного человека, у которого не спросили бы, хотел ли бы он отправиться в Страну Нежной Любви»⁶⁵.

Carte du Tendre — пример морально-фантастической карты, которые получили распространение с конца XVI в.⁶⁶ Образцом для прециозных карт послужил один из самых популярных куртуазных романов в стихах «Роман о Розе» (XIII в.) Гильома де Лорриса и Жана де Мёна. В XV—XVI в. он вновь привлек к себе внимание, произведение воспринималось как живое, вокруг него велись жаркие споры о воззрениях на любовь. «Роман о Розе» пристально изучали и хорошо знали⁶⁷. В присущей Средневековью манере душевные переживания

⁶⁵ Scudery M. de. Clelie, Histoire romaine. Paris, 1656. Т. 1. P. 406—407.

⁶⁶ Попутно можно упомянуть о том, что бретонский проповедник-миссионер Michel Le Nobletz (1577—1652) изобрел метод рисованных аллегорических карт, которые назывались по-разному: «Зерцало мира» («le Miroir de monde»), «Зерцало грехов» («le Miroir du pecheur»). Эти карты, изготавливавшиеся на овечьих шкурах, изображали пороки и добродетели, между которыми пролегает жизненный путь человека (см.: Histoire culturelle de la France / Sous la dir. de J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli. Т. 2. De la Renaissance à l'aube des Lumières. Paris, 1997. P. 218).

⁶⁷ Подробно см: Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 127—131.

изображены в виде персонификаций. Герой романа попадает в цветущий Сад Наслаждения, наружная часть стен которого расписана аллегорическими изображениями пороков, неприемлемых согласно придворному этикету, это — Ненависть, Зависть, Измена, Скарედность, Алчность, Уныние, Лицемерие, Бедность. В саду изумленного видом чудной Розы юношу Амур ранит пятью стрелами — Красоты, Простоты, Любезности, Радущия и Миловидности. Пронзенный ими, он объявляет себя вассалом Любви. Наставления Амура направляют героя на путь следования аристократическим идеалам: чтобы завоевать расположение возлюбленной, необходимо, отречься от всего низменного и всецело посвятить себя служению Даме сердца, проявлять верность и щедрость, заботиться о своей внешности и манерах⁶⁸.

Барочные составители *Carte du Tendre* восприняли от Средневековья аллегорическую условность и культ изящной куртуазности. Однако если в «Романе о Розе» (XIII в.), а затем у д'Обиньяка («Карта страны Кокетства»; abbé d'Aubignac, *Carte de Coquetterie*, 1654) и Тристана л'Эрмита («Карта Царства Любви»; Tristan L'Hermite, *Carte du Royaume d'Amour*, 1654) метафорическое путешествие предполагает эротическую развязку, то у Мадлен Скюдери Страна Нежной Любви свободна от плотской страсти и брака. «Клелия» — роман антиэротический.

В оценке писательницы Нежная Любовь представляет собой самый возвышенный и целомудренный вид отношений, она репрезентирует комплекс чувств, слагаемый из преданности, воспитания и эмоциональной близости, это страна сокровенных чувств и сердечной привязанности. «Не любовь, а именно нежность объявлялась высшим качеством, способным облагородить человеческие отношения (...) нежная дружба становилась основой новой этической системы»⁶⁹. Сразу отметим,

⁶⁸ Факсимильное воспроизведение «Романа о Розе» выполнено по рукописи из библиотеки Ватикана, см.: *Der Rosenroman des Berthaud d'Achy. Codex Urbinatus latinus 376 / Von E. König. Zürich, 1987.*

⁶⁹ *Уваров П. Ю.* Посмертные странствия Абеяра и Элоизы // *Мир Клио: Сб. статей в честь Л. П. Репиной. М.: ИВИ РАН, 2007. Т. 1. С. 139.*

что именно такой тип отношений имел в виду Толстой, описывая через образ «карты любви» нежную влюбленность юных героев своего романа, высшую степень их привязанности и доверия друг к другу. Роман «Клелия» М. Скюдери был переведен в России XVIII в. и имел хождение в рукописном виде⁷⁰.

Хотя жанр романа не вписывался в эстетическую систему классицизма и не получил единодушного признания у писателей и критиков, что проявилось в известной дискуссии о романе середины XVIII в., он вызывал у читателей все возрастающий интерес. Как заметил геттингенский профессор философии К. Мейнерс: «Немцы, может быть, превосходят другия нации множеством Романов, а Русские пропастью их переводов»⁷¹. Чтение романов стало новым способом заполнения досуга, романы читали и на языке оригинала, и в переводе. Задаваясь вопросом: «Что такое большею частию у нас переводят?», критика отвечала: «То, что лучше расходится, а лучше всего расходятся романы»⁷².

Романами зачитывались, с ними знакомились и на языке оригинала, и в переводе; чтение их, ставшее новым способом заполнения досуга, формировало устойчивое представление о литературе как учебнике жизни. Симптоматично, в частности, появление в русском переводе трактата о возникновении романов французского богослова, филолога и теоретика литературы Пьера-Даниэля Гюэ (Юэ, или Гуэция, как тогда писали его фамилию; 1630—1721), завсегдатая салона Мадлен де Скюдери. В этой книге, изданной в России Н. И. Новиковым под названием «Историческое рассуждение о начале романов» (1783), высказаны созвучные эпохе идеи: романы — «суть немые наставники, которые вступают на место гимназических

⁷⁰ См.: *Пытин А. Н.* Для любителей книжной старины. Библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII века. М., 1888. С. 57. Рукопись из собр. РНБ, F.XV.29 (227 л.) имеет заглавие «История о соединенной компании и о любовных разговорах римских ковалеров и дам Марцеллюси и Клелии и протчих». Перевод с сокращениями.

⁷¹ *Мейнерс [К.]*. Главное начертание теории и истории изящных наук. Пер. с нем. Павлом Сохацким. М., 1803. С. 344.

⁷² Северный вестник. СПб., 1804. Ч. 3. С. 292.

и обучают говорить и жить гораздо убедительнейшим способом (...) о которых можно сказать то, что Гораций говорил об Илиаде Гомеровой, то есть что она предлагает нравоучение гораздо полнее и лучше, нежели самые искусные Философы»⁷³.

Французский аббат Жан Батист Морван де Бельгард (1648—1734), автор ряда также переведенных на русский язык и неоднократно переиздававшихся в России в XVIII в. сочинений о нравственном воспитании «молодых знатного рода и шляхетного достоинства людей», пользу романов видел в том, что они воспитывают достоинство и обходительность в поведении, изящество и убедительность в словах: «...как романы суть изображением того, что происходит в свете, то мало находится таких материй, которые б не были тут предлагаемы благородным, возвышенным, вежливым образом; все тонкости и изрядства языка в них употребляются»⁷⁴.

Согласно общепринятому в XVIII в. представлению, главный предмет романа — любовь. Тем же Гюэ (Юэ) отмечено: романы «не иное что есть, как вымыслы любовных приключений, написанные прозою с искусством для забавы и наставления читателей»⁷⁵. Открывая русскому читателю тонкости куртуазного мировоззрения, воспитывая новое отношение к любви как к духовному наслаждению и плодотворному переживанию, западноевропейский роман в русской культуре XVIII в. и, как увидим далее, в XIX в. выполнял роль своеобразной практической риторики, оказывая влияние на литературное творчество и стимулируя создание оригинальных текстов в подобном роде. По нему учатся говорить языком любви, что отмечено тем же Гюэ (Юэ): романы «не иное что есть, как вымыслы любовных приключений, написанные прозою с искусством для забавы и наставления читателей»⁷⁶.

⁷³ [Гюэ П.] *г. Гуэция* историческое разсуждение о начале романов, с прибавлением Беллегардова Разговора о том, какую можно получить пользу от чтения романов / Пер. с франц. яз. И. Крюковым. М., 1783. С. 87.

⁷⁴ Там же. С. 111.

⁷⁵ Там же. С. 4.

⁷⁶ Там же. С. 4.

Обучая высокому служению любви, роман обслуживал тем самым сферу деликатных человеческих отношений, которая оставалась в России до той поры вне риторической традиции⁷⁷. Роману предстояло восполнить пробел, зияющий в пространстве светской культуры. Выступая не только как художественный текст, но и как руководство в сфере любовного политеса, роман сыграл заметную роль в воспитании искусства куртуазного обхождения. В нем читателю открывались тонкости галантного поведения и чувств и можно было найти образцы того, как следует поступать в разнообразных любовных ситуациях: как объясняться с возлюбленной и искать ее благосклонности, как писать любовные послания и т. д. Роман — своего рода *ars amandi* — наука любви или *amoris documentum* — урок любви. Именно такую репутацию он получил в русском писательском и читательском сознании XVIII в.

Значительную роль в риторизации любовного поведения сыграли не только собственно романы, но и произведения, кодифицирующие формы галантного поведения на основе опыта романной беллетристики, а также поэзии и драматургии. Одно из таких сочинений представляет собой перевод произведения французского автора Жана Франсуа Дрё дю Радье (Jean-François Dreux du Radier, 1714—1780) «Словарь любви» («Dictionnaire d'amour, dans lequel on trouvera l'explication des termes les plus usités dans cette langue. Par M. De ***»), вышедший в 1741 г. двумя изданиями — в Гааге и Оснабрюке⁷⁸. Бу-

⁷⁷ Риторизация общественной жизни, начавшаяся во второй половине XVII в., затронула прежде всего придворный церемониал, для которого была разработана разветвленная система коммуникативных ситуаций с соответствующими им образцами речей и стихотворных текстов, распределенных по всей многоступенчатой иерархии феодально-сословного общества: «к царю» от «государя царевича», от «служащих», от «раб»; «ко архиерею», «к монахом», «внук к дедушке», «к родителем», «сын к отцу», «к стрюю», «к благодетелю», «к сроднику», «боярыни» и т. д. (подробнее о риторике как «грамматике» церемониала см.: *Сазонова Л. И.* Литературная культура России: раннее Новое время. М., 2006. С. 48—52).

⁷⁸ Издания практически совпадают текстуально, различаются форматом (гаагское — в 8°, оснабрюкское — в 12°), кеглем набора и количеством страниц (236 / 231), а также последним словом в пре-

дучи в романтическом возрасте восемнадцати лет, А. В. Храповицкий (1749—1801), выученик Сухопутного шляхетного корпуса, перевел «Словарь любви» на русский язык. Под названием «Любовный лексикон» (1768) текст был опубликован в типографии этого учебного заведения без указания имени автора и переводчика⁷⁹.

К слову сказать, это был уже не первый литературный опыт Храповицкого, из той же типографии в 1762 г. вышел его перевод, также с французского, — «Похождения Неоптолема, сына Ахиллесова» («Les aventures de Néoptolème, fils d'Achille», 1718)⁸⁰. Храповицкий продолжал заниматься литературой и после поступления на службу в 1766 г. Известно, что он преподавал русский язык А. Н. Радищеву. Статс-секретарь императрицы Екатерины II (с 1783 г.), Храповицкий осуществлял литературную редактуру ее трудов, просматривал переводы ее сочинений на французский язык⁸¹. Писатели-современники — А. П. Сумароков, И. И. Дмитриев, Г. Р. Державин, Я. Б. Княжнин — высоко отзывались о его литературных способностях и художественном вкусе.

А. В. Храповицкий выступает не просто как переводчик «Словаря любви», но в некотором отношении и как соавтор книги. Трансформации подверглись и объем ее содержания, и композиция. Сократилось число словарных статей — вместо 216 их

дисловии (gisquer / graindre); какое из них авторское, трудно сказать, возможно, что оба.

Аналізу риторической и словарной традиции, к которой принадлежит «Словарь любви» Дрё дю Радье, посвящена специальная работа: *Loubière S. Un ABC libertin des Lumières: le Dictionnaire d'amour de Dreux du Radier // Dix-Huitième siècle. 2006. № 38. P. 337—350.*

⁷⁹ Авторство текста и перевода установлено, см.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725—1800. М., 1962. Т. 1. С. 314; «Любовный лексикон» не рассматривался ранее в исследованиях по истории русской переводной литературы XVIII века.

⁸⁰ См.: *Левин Ю. Д.* Начало 1760 — середина 1780-х годов: Просветительство // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 1. Проза. СПб., 1995. С. 157—158.

⁸¹ См.: Русский биографический словарь. Фабер-Цявловский. СПб., 1901. С. 417—420. Перевод А. В. Храповицким «Любовного лексикона» в данной биографической статье не отмечен.

в «Любовном лексиконе» 127, и хотя расположены они, как и в оригинале, в соответствии со словарно-энциклопедическим принципом, однако в порядке кириллического алфавита, что, естественно, повлекло за собой реорганизацию текста. Вместе с тем в тексте Храповицкого имеются статьи, отсутствующие как самостоятельные словарные единицы в «Dictionnaire d'amour». Они возникли в результате разделения статей оригинала на отдельные части. Так, статья «Философы» в «Любовном лексиконе» представляет собой фрагмент, взятый переводчиком из заметки «Esprit» («Ум») ⁸². Храповицкий значительно переработал содержание некоторых статей, упростил, передал в сокращенном виде, опустив ссылки на литературные примеры и оставив подчас без перевода стихотворные части, как, например, в статьях 'Выбор', 'Гименей', 'Гордость', 'Добродетель', 'Женидьба', 'Женщины' и др. (ср. в «Dictionnaire d'amour»: 'Choix', 'Hymen', 'Fierté', 'Vertu', 'Mariage', 'Femme', etc.) ⁸³.

«Лексикон» открывается посвящением дамам — «Красавицам, усердное приношение». Назначение книги переводчик видит в том, чтобы обогатить и усовершенствовать язык и словарь любви, которая благодаря Овидию, приметившему «любовныя хитрости» и сочинившему «книгу о любовном искусстве», «зделалась наукою». Ныне эта наука «пришла в гораздо большее совершенство и приняла разные наречия, для коих потребно изъяснение. Те, которыя уже в ней искусились, легко могут познать Лексикона; и рассматривая свои ошибки, верно найдут, что оне произошли от неразумения какого ни есть слова». Переводчик льстит себя надеждой, что его труд будет принят благосклонно, «ибо простое чтение научит тому, что всегда познавалось посредством опасных опытов» (с. 5).

⁸² [Дрѣ дю Радье Ж. Ф.] Любовной лексикон / Переведен с Французскаго. СПб., 1768. С. 68 (далее страницы указываются в тексте в скобках) ср.: *Dreux du Radier J.-F.* Dictionnaire d'amour... A La Haye, 1741. P. 111—114.

⁸³ Более детальное сопоставление «Словаря любви» Дрѣ дю Радье и «Любовного лексикона» не входит в задачи настоящего исследования.

«Лексикон» имеет явно шуточный характер и несет на себе отпечаток светской жизни французского общества, где за многие века сложилась не только высокая, но и сниженная традиция куртуазности с пародированием галантных нравов. В книге, однако, описываются отдельные детали и ситуации, которые в новом культурном контексте могли восприниматься совершенно серьезно. Так, спустя тридцать лет Н. Осипов, переводчик Овидия, почти дословно повторял то, что сказано в «Лексиконе» об ухаживании «по правилам любовных романов»⁸⁴.

«Лексикон» предостерегает представительниц «прелестного женского пола» от опасностей, подстерегающих их на тернистом пути любви при встрече с «волокитами», чья природа — «ветренность и непостоянство». Автор предполагал, что «Лексикон» может оказаться и в руках кавалеров, многим из которых, однако, «может быть и книжка сия не понравится. Редко кто любит правду: ни один волокита не захочет видеть нелестного о нем описания и каждой из них скажет, что несправедливо им приписывается ветренность и непостоянство. Но познайте, господа мои, что сама природа принуждает нас любить перемену... Все на свете непостоянно» (с. 7).

Книга включает в порядке алфавита слова и словосочетания, относящиеся к сфере любовных переживаний и отношений, к примеру: 'Ах!', 'Безпокойство', 'Верность', 'Вечность', 'Взгляд любовницы', 'Вздохание', 'Волокита', 'Восхищение', 'Тименей', 'Дарить', 'Добродетель', 'Доступ', 'Жалобы', 'Искренность', 'Клятвы', 'Кокетствовать', 'Красавица', 'Любить', 'Любовник и любовница', 'Любовное объявление', 'Любовное похождение', 'Мода', 'Нежность', 'Ненавидеть', 'Непостоянство', 'Нравиться', 'Обещания', 'Обман', 'Обожать', 'Письма', 'Питаться воздухом', 'Пламень', 'Похвала и ласкательство', 'Приятность', 'Сердце', 'Ссоры', 'Стихи любовные', 'Страдание', 'Тайна', 'Тет-а-тет', 'Уборы', 'Увы!', 'Узы', 'Холодность', 'Целовать', 'Чрезмерно' и др.

⁸⁴ Овидиевы Любовные творения, переработанные в Энеевском вкусе Николаем Осиповым 1798 года. С. 6 [нн].

Каждое понятие снабжено комментарием, где его значение раскрывается, иногда те или иные рекомендации, соответствующие этикету галантного поведения, даются не без иронии или сопровождаются морализирующей оценкой.

Заинтересованный читатель мог почерпнуть из «Лексикона» подробное толкование обязательных выражений, без которых немислимо объяснение «на коленях», далеко не всегда отличающееся искренностью. Так, «Ах! часто употребляется в любовных речах и изъявляет иногда великое желание уверить в том, о чем не думаешь. Также служит остановкою для переводу духа, когда любовник, заговорясь, заблуждается в мыслях и мешается в словах: “Ах! как Вы несправедливы. Ах, немилосердная!” Значит: “Для чего вы мне не верите, я делал все, что надлежало по любовному обряду, говорил, вздыхал и лгал, сколько было можно; ах, конечно, мне не легко! Сие словцо иной почтет за безделку; но умной стихотворец всегда употребит в свою пользу. Он может, писавши и без смыслу, одними ахами означить полустишие, и дать силу и нежность своим стихам. Ах! весьма помогательное словцо» (с. 10—11)⁸⁵; «Увы! так же, как и Ах! считается любовным междометием и оным украшает жалобы, печаль и всякия неприятныя случаи...» (с. 65—66).

Автор «Словаря любви» предупреждал наивных барышень, не знающих риторики любовного ухаживания, о коварных ухищрениях, подстерегающих их со стороны поклонников. У страстного любовника в арсенале испытанных средств обольщения — вздыхания, жалобы и страдания: «Вздыхание... оно не столько в обращении, сколь много о нем говорится. Чтож касается до любовных писем и стихов, то они необходимо должны быть наполнены вздыханием, терзанием и протчими на то похожими словами. Ссылаюсь на все элегии, что и оне не без вздохов» (с. 14); «Жалобы, обыкновенное любовников упражнение, у них и речи, и письма ими наполняются...» (с. 25); «Страдание, должно быть по любовному уставу, и оно хотя в стихах:

⁸⁵ Ср. со значениями междометия «Ах!» в «щегольском наречии»: Опыт моднаго словаря щегольского наречия // Живописец. 1772. Лист 10. С. 73—76.

Страдаю день и ночь, страдаю всякой час,
А ты не веришь мне и убегаешь с глаз.

Хоть в прозе: “Сколько я страдаю за свою любовь!” значит: как по любовным, так и по театральным правилам надлежит любовникам страдать и мучиться. И так хотя ни мало того не чувствую, но по крайней мере должен употреблять в речах...» (с. 63). Письма же, как утверждается в особой статье, «в любви небезполезны. Граф Бюсси сказал: “Пиши и день, и ночь, затем что любовь питается письмами...”» (с. 51).

В «Лексиконе» даются советы дамам, как привлечь к себе любовь мужчин: «Уборы и все наряды, украшающие прелестный пол, имеют основанием желание нравиться и внушать любовь... Известно всякому, что первейшее любовное искусство есть уметь одеваться, то есть знать разная выгоды уборов» (с. 65). Важнейшей деталью «уборов» могут быть «алмазы», придающие большее сияние красоте, их можно уподобить «магниту, ибо они имеют силу привлекать любовников... Что и один разумной муж написал:

Когда блещат на вас горящая Алмазы,
Двойной кипит в нас жар сугубья заразы» (с. 9).

Слово «заразы» обозначает здесь любовное чувство, вызванное дамой сердца. Кстати, в таком значении оно встречается в русской книжной поэзии XVIII в.: «Любовные заразы — промежуточное звено между образом любовь — стрела амура с его ответвлениями (любовь — болезнь) и народными: присуха, зазноба»; «болезнью заражаются, заражаются и любовью: заразиться — влюбиться. Зараза, как и жар, становятся синонимами любви»⁸⁶. Кроме того, в «Любовном лексиконе» под словом «заразы» имеются в виду женские прелести, вызывающие любовное чувство⁸⁷, что соответствует в оригинале французскому существительному «Arras» («прелести», «чары»). Слово «за-

⁸⁶ Веселовский А. А. Любовная лирика XVIII века. СПб., 1909. С. 76, 115.

⁸⁷ См. значения слова «Зараза»: Словарь русского языка XVIII века. СПб., 1995. Вып. 8. С. 74.

разы» рекомендуется как весьма уместное «в любовных речах», это «ласкательное словцо» обозначает «приятное соединение всех прелестей, нежностей, одним словом, всех совершенств, составляющих несравненную красоту. Ныне хоть в стихах:

Чья не будет грудь пронзенна,
От твоих прелестных глаз?
Вся вселенна мной презренна
Для твоих драгих зараз.

Хоть в прозе: “Вы всякаго плените вашими заразами” не более значит как красы, прелести и пр.» (с. 28).

Раскрываются и приемы, с помощью которых мужчины обольщают дам, используя свойственные им слабости: «Обожать. Священное слово, которое с некотораго времени вошло в любовныя речи... все мущины совершенно знают сродное прелестному полу самолюбие, и что им не неприятно слыть некотораго рода богинями. Для чего любовник и говорит: “Не токмо я вас люблю, я вас обожаю”...» (с. 48). «Лексикон» поясняет: «Красавица, есть почти общее название не токмо всех молодых женщин, но и пожилых любовниц...» (с. 33).

Знаменательно, что в «Лексиконе» слово «Мода» определяется в своем новом значении как относящееся не только к одежде и речевому поведению, но также к любовному обхождению. Оказывается, вечная, как мир, любовь тоже подчиняется моде, которая «родилась во Франции: тело, сердце и разум ей подвластны; ныне думают, говорят, пишут, одеваются, ходят, одним словом, во всем поступают по моде. Безпредельная ея власть простирается и над любовью... постоянство, верность и искренность теперь изгнаны сею правительницею; но возведены в их степень ветренность, вероломство, притворство, лесть и обман...» (с. 40).

Не обошел вниманием «Лексикон» роль ума и сердца в любовной игре, подчеркивая как неуместность в ней первого, так и ведущее положение второго: «Ум. Умствовать в любви не кстате; Купидон не философствуют, не внушает сладостныя желания и ненавидит разум, которой противится таким желаниям. И так: “Вы меня сводите с ума” значит: естли влюблен-

ному не должно иметь разсудка, то постараюсь вас уверить, что я его лишился...» (с. 67); «Серце, довольно употребительное слово, как в стихах, так и в прозе: “Вы владеете моим сердцем. Мое сердце к вам чувствует любовь” и пр. Не сильнее других слов, составляющих любовныя речи. Часто для извинения своей глупости клепят на сердце, что оно противится разуму...» (с. 59).

«Лексикон» раскрывает часто метафорическое значение слов, которое они обретают в фигуральных речах влюбленных: «Узы, или оковы, суть стихотворческия наречия; когда сердце в узах или оковах, то значит, что то сердце влюблено...» (с. 66).

Предметом иронического обыгрывания становятся любовные банальности: «Вручить. “Я вам вручаю сердце, пронзенное вашими прелестьми”, романические слова, означающия пустоту... И какая прибыль красавице от такого сердца, которое молодчик отдает и берет назад одними только словами?» (с. 17). Шутливо-игровое истолкование получает слово ‘вечность’: «Вечность. В любовных обращениях гораздо покороче той, которая конца не имеет. Любовник говорит: “Я вас вечно буду любить”... И так сие значит: я вас столько времени буду любить, насколько станет моей любви». По любовному календарю «вечность у них продолжается несколько недель ... гораздо много, когда четыре недели» (с. 13—14).

«Лексикон» напоминает дамам, что любовное ухаживание не исключает обещаний, которые суть обман: «Обещания... главное намерение всех любовничьих обещаньев состоит в том, чтоб их не исполнять...»; «Обман, чаще в любви употребляется, нежели о нем говорится...» (с. 17).

Статья ‘Цаловать’ выдает заметное вторжение переводчика в текст «Лексикона», который сравнивает присущие любовной игре моменты у французов и у русских в разные времена: «Цаловать. Читатель, может быть, не знает, что во Франции в прошлое время и один поцалуй не безделицею почитался; но ежели жених до свадьбы умрет, то невеста за данной поцалуй имела права требовать половину имения умершаго. У нас и в старину поцалуи не были в такой цене, а ныне так же, как и во

Франции, даются любовникам без малейшего размышления; однако искусные молодчики умеют из того получать пользу: они знают, что до совершенного успеха надлежит доходить по малу... и так хоть цалование ничего не стоит, но по времени обещает и другия благосклонности» (с. 70—71).

Автор «Лексикона» предупреждает девиц, что такая ценность куртуазной этики, как нежная любовь, исполненная переживаний, способных принести влюбленному высшую радость, никак не предполагает брака: «Нежность, нежная любовь не терпит грубия женидьбы...» (с. 43), «иные говорят, что брак есть гроб любви» (с. 18).

Формы ухаживания, обсуждаемые во французском руководстве, предстают как естественная норма галантного поведения кавалера, как романного, так и светского: «верной любовник», как говорится в статье «Верность», «становится» пред свою «любезной» «на колени, ахает, вздыхает, страстно произносит вьтверженныя из романов слова...» (с. 12—13). Замечание Н. Осипова, сделанное ровно через три десятилетия, в 1798 г. (любить «по правилам любовных романов» означает «стоять пред нею на коленях, вздыхать и плакать»⁸⁸), свидетельствует о том, что кодекс галантности к концу XVIII в. полностью обрусел.

«Любовный лексикон» привлекал, по-видимому, внимание читателей, если спустя одиннадцать лет после его первого издания, вышедшего из типографии петербургского Сухопутного кадетского корпуса, последовало второе, напечатанное практически без изменений, но уже в Москве, «в Университетской типографии» [у Новикова⁸⁹] (1779).

Примечательно, что между этими двумя изданиями «Лексикона» появился перевод еще одного современного французского сочинения на ту же тему — «Любовныя утехи, сочиненныя для Графини де Ж... Графом де С... на счет прекрасного пола» (1773), опубликованный в уже упоминавшейся типографии Сухопутного кадетского корпуса. Однако в отличие

⁸⁸ Овидиевы Любовныя творения, переработанныя в Энеевском вкусе Николаем Осиповым 1798 года. С. 6 [нн].

⁸⁹ На обороте титульного листа — типографская марка Н. И. Новикова.

от «Dictionnaire d'amour» Дрё дю Радье, составленного не без озорства, это произведение анонимного автора — своего рода кодекс морального поведения молодого человека в такой тонкой сфере человеческих отношений, как общение с особами противоположного пола. Мы не знаем, какую цель преследовал французский автор, предлагая читателю свод моральных наставлений, но по своему содержанию это сочинение соответствовало задачам нравственного воспитания, которые ставил И. И. Бецкой (1704—1795), шеф Сухопутного кадетского корпуса, весьма просвещенный екатерининский вельможа, личный секретарь императрицы и президент Академии искусств. Опиравшийся в своих педагогических воззрениях на французских энциклопедистов, Бецкой составил «Устав Шляхетского сухопутного кадетского корпуса для воспитания и обучения благородного российского юношества» (1766). Программа воспитания молодого дворянина, готовящегося к службе на военном или государственном поприще, включала обучение не только военным наукам, но также иностранным языкам, риторике и грамматике, фехтованию, верховой езде, танцам. Воспитание светского человека было немислимо без занятий литературой и искусствами. В Сухопутном кадетском корпусе имела богатая библиотека отечественной и зарубежной литературы, здесь образовалось первое «Общество любителей российской словесности», большой популярностью пользовался театр. К слову сказать, выпускниками Сухопутного корпуса ранее стали А. П. Сумароков и М. М. Херасков. «Устав» Бецкого устанавливал основы нравственного воспитания. Как специальный предмет в училище преподавалась мораль. Гувернерам предписывалось внушать своим воспитанникам любовь к добродетели и добронравию, предостерегать их от лжи и неверности, искоренять непристойные пороки и склонять к полезным упражнениям, подавая примеры кротости и умеренности.

Перевод сочинения «Любовныя утехи...», состоящего из 92 наставлений молодому человеку, вполне соответствовал воспитательной программе, принятой в кадетском корпусе. В отличие от «Словаря любви» Дрё дю Радье, анонимное по-

собие рисует образ учтвого, серьезного и благонамеренного кавалера. Читатель получает совет никогда не отдавать свое сердце своенравной особе и не усердствовать в угождении неблагодарным красавицам, не желающим «познавать честнаго человека». Обольщая сердце возлюбленной, недостаточно быть услужливым и послушным, но надлежит, чтобы «оное все было препровождено непринуждением и преисполнено приятства». Настоятельно рекомендуется избегать волокитства, ибо «будучи волокитою, будешь всем угоден, но любим быть никогда не можешь». Несколько заповедей касаются внешнего вида поклонника: желательно, чтобы кавалер не ленился и всегда был опрятен, «не казался в беспорядке на глаза» возлюбленной, ибо приятный вид привлекает взор женщин, ведь «в любви глаза прежде пленяются», и все поклонники, которые нравятся «глазам любовницы, достигают скоро ее сердца». Этот портрет дополняется указанием на то, что претендент на дамское сердце должен обладать также «приятным голосом». Надежный способ понравиться — быть щедрым, ибо «скупость всем противна, сколько бы любовник пригож ни был, но ежели он скуп, то гнусен». Хорошо, если поклонник придумывает разные пиршества — «богатство украшает его поведение, а великолепие способствует быть любиму», но если он не являет никаких других «знаков, кроме пышности, не очень приятен». Следует иметь в виду, что хотя «любви богатство не противно», однако не все женщины корыстолюбивы; «горделивыя принятие подарков за стыд себе вменяют, душа такой не обольщается прибытком, и она предпочитает сердце всем сокровищам на свете». Наука страсти нежной немислима без красноречия: «отняв у любви красноречие, лишишь ее приятности и приведешь в затруднение делать уверения. Любовь хочет всегда ласкаться», и возлюбленным «ласкательство всегда нравится». Вместе с тем в свете не надлежит распространяться о своих чувствах, иногда несчастья возлюбленного начинаются из-за собственного его неразумия и оканчиваются «злостию других», поэтому «бог молчаливости — главный товарищ любви». Молодой человек получает совет быть чаще со своей воз-

любленной и реже — с другими женщинами, поскольку не всякий может устоять перед нежными дамскими взглядами, пронзающими сердце. Если же случится разлука, то возлюбленному необходимы «уединение, размышление и нежные вздохи. Чувствуемая им *томность* рождает приятную *задумчивость*», эти «сладкие размышления услаждают грусть». В описании, характеризующем состояние влюбленного, примечательны слова *томность*, *задумчивость*, ставшие непременной принадлежностью романного жанра⁹⁰. В борьбе за женское сердце основное орудие, как говорится в руководстве, — разум: «Имеющему разум нетрудно привлечь на себя внимание»⁹¹.

Читательская аудитория такого рода литературы — молодые дворяне, воспитанники кадетских корпусов, оканчивающие учебные курсы и выпускавшиеся в жизнь в возрасте примерно двадцати лет. Для них «Любовныя утехы...» могли служить неким руководством в приобретении начального опыта галантно-правильного поведения. О потребности в такого рода пособиях свидетельствует повторное издание сочинения в Москве в 1780 г. Карманный формат небольшой книжицы — pocket-book (48 страниц в 16-ю долю листа) — позволял постоянно иметь ее при себе.

Западноевропейский роман, а также «грамматики» светского поведения обогащали русскую литературу XVIII—XIX веков новым культурным опытом, вместе с которым расширяется морально-этическая сфера русского языка, формируется лексическое ядро, связанное с любовным служением даме; соответствующий словарь группируется вокруг понятий женской красоты, отношений галантного ухаживания.

⁹⁰ См., например, в «Евгении Онегине» — о Татьяне Лариной: «Задумчивость ее подруга / От самых колыбельных дней»; об Евгении: «Как томно был он молчалив» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959. 1937. Т. 6. С. 42, 9.*)

⁹¹ Любовныя утехы, сочиненныя для Графини де Ж... Графом де С... на счет прекрасного пола. СПб., 1773. С. 11, 12, 29, 33, 35—37, 43—45, 47.

Между литературой и реальностью устанавливаются встречные движения. Можно наблюдать, как формы поведения, сложившиеся в живой практике общения, переносились в литературу, подвергались систематике в кодифицированной риторике любовного поведения и уже в качестве моделирующего образца вновь возвращались в реальность жизни, откуда снова переходили в литературу. Как характерную черту поэтики бытового поведения XVIII в. Ю. М. Лотман отметил то, что «определенные формы обычной, каждодневной деятельности были сознательно ориентированы на нормы и законы художественных текстов и переживались непосредственно эстетически»⁹²; так, «в контексте французской культуры салон (литературная среда) порождает роман, а в русских условиях роман был призван породить определенную культурную среду. Там быт генерировал текст, здесь текст должен был генерировать быт. Этот принцип вообще очень существенен для литературы XVIII в., она становится образцом для жизни»⁹³.

По западноевропейским романам и текстам вроде «Любовного лексикона» и «Любовных утех» русские дворяне постигали науку галантного обхождения и учились чувствовать и переживать на европейский манер. Интересное свидетельство оставил А. Т. Болотов. Вспоминая годы, проведенные в Петербурге в доме своего дяди Тараса Ивановича Арсеньева, он пишет о неизгладимом впечатлении, которое произвело на него, четырнадцатилетнего юношу, чтение рукописного французского романа: «Книга сия для меня была очень любопытна, и как я сего рода книг не читывал, то в немногие дни промолол я ее всю, а не удовольствуясь одним разом, прочел и в другой раз». Владелец книги, «услышав о том, что я ее в такое короткое время прочел уже два раза, и был охотою и вниманием так доволен, что подарил меня сею книгою (...) Составляла она перевод одного французского и, прямо можно сказать, любовного романа, под заглавием “Эпаминонд и

⁹² Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 248.

⁹³ Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. 4. XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 97.

Целериана” и произвела во мне то действие, что я получил понятие о любовной страсти, но со стороны весьма нежной и прямо романтической, что после послужило мне в немалую пользу»⁹⁴.

В круг чтения молодого русского дворянства на правах самого признанного романиста в чувствительном стиле входил Руссо. Его романом «Юлия, или Новая Элоиза» зачитывались не только в обеих русских столицах и в помещичьих усадьбах. Известно, что у Е. А. Протасовой, сводной сестры В. А. Жуковского, «La Nouvelle Héloïse», которую она знала практически наизусть, была в Сибири почти единственным чтением наряду с сентиментально-дидактической книгой С. Ф. Жанлис «Adèle et Théodore»⁹⁵. Любительницей такого рода литературы была и старшая сестра Пушкина, Ольга, поэт писал ей: «Чем сердце занимаешь / Вечернею порой? / Жан-Жака ли читаешь? / Жанлис ли пред тобой?» («К сестре», 1814)⁹⁶. То, что европеизировавшееся дворянство училось любить по «Новой Элоизе», засвидетельствовано и в самих романах. Аристион, молодой герой романа Б. Т. Нарезного, «сидел с новою Елоизою в руках и углублен был в разбирательство всех достоинств Руссовой любимицы»⁹⁷. «С печальной думою в очах, / С французской книжкою в руках»⁹⁸ предстает романтически настроенная, мечтательная барышня, воспитывающая свое сердце чтением романов. Формируется устойчивое представление о литературе как учебнике чувств.

⁹⁴ Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков / Вступит. ст. С. М. Ронского. М.; Л., 1931. Т. 1. С. 172.

⁹⁵ См.: *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1. Вып. 1. С. 10. Роман С. Ф. Жанлис вышел в русском переводе: «Аделия и Теодор, или Письма о воспитании, содержащие в себе правила, касающиеся до воспитания владетельных особ, благородных людей и простолюдинов» (пер. с франц. П. Сумароков. Ч. 1. Тамбов, 1791).

⁹⁶ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 41.

⁹⁷ *Нарежный Б. Т.* Аристион, или Перевоспитание. СПб., 1822. С. 125.

⁹⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. 1937. Т. 6. С. 167.

Подражание любимым героям читатели переносили в реальность, и жизнь выстраивалась сообразно литературным моделям. Любопытный пример привел В. В. Сиповский, анализируя семейные мемуары Второвых, отца и сына, известных в свое время в литературных кругах: «Сам автор и женщины, его любившие, очень удачно и, по-видимому, вполне чистосердечно и добросовестно разыгрывали целые сцены из романов: тут встретим и клятвы в “верности навсегда”, и питье крови друг у друга, и страстные послания, написанные в духе писем S-Preux и Julie, и слезами размытые строки, и, в конце концов, монастырь — могила несчастной любви»⁹⁹. История женитьбы И. А. Второва описывается как «роман со всеми затеями старинных повествований этого рода и хорошо рисующий тогдашние нравы. Тут было все: и “жестокосердные родители”, и слезы, и страдания, и дневники с письмами, и неизменные друзья, и бегство из родительского дома, и испрашивание прощения на коленях»¹⁰⁰.

Под влиянием романа мечтательные барышни, идеализировавшие людей, наталкивались на обстоятельства, разбивавшие их судьбы. Литературное воображение рисовало им возможное развитие будущих событий их собственных жизней, «и самоубийства от любви, и страстные переписки, и монастыри были тогда в ходу и погубили, вероятно, немало молодых жизней, — не даром “романы” даже попадают в завещания: умирающая мать просит свою дочь не читать без разбору романов!.. Вероятно, это чтение считалось тогда страшной культурной силой, если несчастная женщина так боялась его, прощаясь с жизнью»¹⁰¹. Образцы чувств и модели поведения молодое европеизирующееся дворянство искало в книгах, в галантном романе. Болотов свидетельствует, что чтение их оказало на него благотворное влияние. Когда, как он пишет, ему «пошел двадцать первый год от рождения», не осталось ни одного ро-

⁹⁹ Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1. Вып. 1. С. 13.

¹⁰⁰ Де-Пуле М. Отец и сын. Опыт культурно-биографической хроники // Русский вестник. 1875. № 6. С. 470.

¹⁰¹ Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. С. 13.

мана из числа лучших и известнейших, который бы «не побывал у меня в руках и мною с начала до конца прочитан не был». «Я торжественно о себе скажу, что мне не сделали они ничего худого (...) Ум мой преисполнился множеством новых и таких знаний, каких он до того не имел, а сердце нежными и благородными чувствованиями, способными не преклонять, а отвращать меня от пороков и худых дел, которым легко бы я мог сделаться подверженным»¹⁰². Поэт И. И. Дмитриев (1760—1837), получивший благодаря знакомству с галантными романами свое первое представление о французской литературе, полагал, что они не имели «вредного влияния» на его нравственность, «...смею даже сказать — писал он, — что они были для меня антидотом противу всего низкого и порочно-го. “Похождения Клевеланда”, “Приключения маркиза Г***” возвышали душу мою. Я всегда пленялся добрыми примерами и охотно желал им следовать»¹⁰³.

Для одних роман в таком качестве, как показывают примеры А. Т. Болотова и И. И. Дмитриева, был в высшей степени привлекателен, другие ставили под сомнение его нравственную сторону. Обрушиваясь на роман со строгостью защитника высоких духовных ценностей, М. М. Херасков оставил тем не менее любопытное замечание: «*Романы для того читают, чтоб искуснее любиться, и часто отмечают красными знаками нежные самые речи; а философия, нравоучение, книги до наук и художеств касающиеся, и тому подобные, не романы, и их читают не для любовных изречений*»¹⁰⁴. Упомянувшийся Гюэ (Юэ) отметил, что в романе находят также образцы писем «всяких родов: ласкательныя, любовныя, дельныя и шуточныя»¹⁰⁵. На риторическую роль романа как грамматики любви указывает и Н. Осипов, переводчик Овидия, атакуя клишированную поэтику любовного романа: «Гораздо лучше любить по Овидиевски,

¹⁰² Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 445.

¹⁰³ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866. С. 15—16.

¹⁰⁴ Херасков М. О чтении книг // Полезное увеселение. 1760. № 1. С. 5.

¹⁰⁵ [Гюэ П.] г. Гуэция историческое разсуждение о начале романов... С. 110.

нежели *по правилам любовных романов*, гораздо приятнее сорвать от красавицы горячий поцелуй, нежели *стоять перед нею на коленях, вздыхать и плакать*»¹⁰⁶ (курсив мой. — Л. С.).

Фразеология любовных романов переходила в обиход разговорной речи, в любовные письма, что служило поводом для многочисленных издевок и пародий. «Эпистола» И. П. Елагина представляет щеголя-галломана, который «собирает *речи все, в романах что читал, / Которые Даржанс*¹⁰⁷ для бедности писал»¹⁰⁸. «Адская почта» иронизирует над неким Ливием, включающим в свои письма возлюбленной «нежные стишки», взятые у сочинителей любовных романов: «Не было такого любовного романического сочинителя или нежного стихотворца, из которого бы Ливий, назбирав нежных стишков, не включил в свое письмо и не переслал к Калисте. Каждое в авторах нежно выраженное “Ах!” было у него карандашом замечено и назначено для будущих писем»¹⁰⁹.

Такой тип поведения, сохранившийся и в XIX в., запечатлела русская классика. Фразами, вычитанными из романов, объясняются герои А. С. Пушкина. В «Пиковой даме» письмо Германна «содержало в себе *признание в любви*: оно было нежно, почтительно и *слово в слово взято из немецкого романа*». Литературный характер носят переживания пушкинской Татьяны, из целого ряда литературных клише и реминисценций, восходящих к «Новой Элоизе», составлено ее письмо к Онегину. По словам Ю. М. Лотмана, Татьяна «строит свою любовь по литературным образцам», поскольку «для романтического сознания реальностью становились лишь те чувства, которые можно было сопоставить с литературными образцами»¹¹⁰. В «Метели»

¹⁰⁶ Овидиевы Любовные творения, переработанные в Энеевском вкусе Николаем Осиповым 1798 года. СПб., 1803. С. 6 [нн].

¹⁰⁷ Имеется в виду маркиз Ж.-Б. д'Аржанс, автор романов и повестей. В тексте обыгрывается созвучие его фамилии с французским словом *деньги* (argent).

¹⁰⁸ Поэты XVIII века: В 2 т. / Вступит. ст. Г. П. Макогоненко. Л., 1972. Т. 2. С. 376 (Биб-ка поэта. Большая серия).

¹⁰⁹ Адская почта. 1769. Письмо 33. С. 120.

¹¹⁰ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 229.

Бурмин изъясняется полужитатами из писем Сен-Прё, героя романа Руссо: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно... (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux)»¹¹¹.

Уроки воспитания чувств и галантного поведения, которые русская культура брала у французской, отметил В. Одоевский в повести «Княжна Мими», где два приятеля спорят о современной литературе: «Но где поймашь такое слово (которое рождается в пылу светского разговора) в русской гостиной? Здесь все русские страсти, мысли, насмешка, досада, малейшее движение души выражаются готовыми словами, взятыми из богатого французского запаса, которыми так искусно пользуются французские романисты и которым они (талант в сторону) обязаны большею частию своих успехов»¹¹².

Из романа в жизнь и из жизни в роман переходил и такой весьма распространенный в свое время вид текста, вошедший в литературную моду с легкой руки Мадлен де Скюдери, как «карта любви». По модели прециозной аллегорической географии составлен упоминавшийся роман П. Тальмана «Езда в остров Любви», обративший на себя внимание молодого В. К. Тредиаковского. Затем описание Карты Нежности встречается у А. С. Пушкина — в заметках «О Мильтоне и переводе “Потерянного рая” Шатобрианом» (1837), где пересказывается фрагмент из исторического романа Альфреда де Виньи (1797—1863) «Сен-Мар, или заговор во времена Людовика XIII» (1826) и упоминается Жорж Скюдери (1601—1667), брат знаменитой писательницы, представитель прециозной литературы и автор галантных стихов: «У славной Марии Делорм, любовницы кардинала Ришелье, собирается общество придворных и ученых. Скюдери толкует им свою аллегорическую карту любви. Гости в восхищении от крепости *Красоты*,

¹¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 85. См.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 71; Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 223—225.

¹¹² Одоевский В. Ф. Повести. М., 1977. С. 382.

стоящей на реке *Гордостии*, от деревни *Записочек*, от гавани *Равнодушия* и проч. и проч.»¹¹³.

В XX в. аллегорический язык прециозной литературы стал уже областью антикварных знаний, и показательно, что истолкование понятия «карта любви» вызвало у составителей «Словаря языка Пушкина» вопросы. В понятии «карта любви», выраженном словами родного языка, ситуация билингвизма осталась незамеченной, и в результате нераспознанной оказалась и реалья из опыта французской культуры. За разъяснениями составители «Словаря» обратились к Б. В. Томашевскому, одному из членов редколлегии данного издания¹¹⁴. Ученый ответил:

«Ума не приложу, зачем Вам “карта любви“ для Словаря Пушкина. Добро бы это были слова самого Пушкина, а то это пересказ А. де Виньи, который в свою очередь пересказывает Скюдери. Вот для Словаря Скюдери [и вообще пресьё¹¹⁵] — это было бы важно. Но раз уж Вам нужно определение, то вот Вам материалы для оного. Я думаю, что далее Сен-Мара восходить не следует, а потому перевожу то место из двадцатой главы романа, которую пересказывает Пушкин: “Скюдери поднялся с бахвальским и педантским видом и, развернув на столе род географической карты, украшенной голубыми лентами, сам стал показывать линии, проведенные на ней розовыми чернилами: Вот лучшее место из «Клелии», — сказал он, — эту карту находят чересчур галантной, но ведь это только умственная забава, для развлечения нашего узкого литературного кружка. Однако имеются странные люди на свете, и я боюсь, что у тех, кто ее увидит, не найдется нужного расположения ума для ее понимания. Вот путь, которым надо следовать, чтобы от Новой Дружбы достичь Нежности...” В таком духе продолжается сцена. Под конец читаем: “Все они склонились над картой Нежности и их пальцы переплетались, следуя извилинам любовных рек”.

Итак, в романе де Виньи Скюдери показывал действительно карту, составленную по роману “Клелия”. Что касается этого

¹¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1949. Т. 12. С. 141.

¹¹⁴ См.: Плотникова В. А. Две редакторские версии (из истории работы над «Словарем языка Пушкина») // Вопросы языкознания. 1999. № 5. С. 117.

¹¹⁵ Пресьё от фр. *precieux* — прециозность.

произведения мадемуазель Скюдери, осмеянного сатириком Буало, то у меня его нет. Судя по данным словарей, к роману рисованной карты не прикладывали, а просто в самом романе описывается, как древние римляне рисовали географическую карту любви. При том карта эта так подробно описана, что любителям нетрудно было ее начертать. Во всяком случае, это действительно карта, а не что-нибудь иное, по типу географических карт, хотя и выдуманная, причем выдуманная в качестве аллегорической»¹¹⁶.

Приведем для сравнения текст комментируемого фрагмента из романа Альфреда де Виньи в переводе современного Пушкину издания:

«Скюдери встал с хвастливым и педантическим видом, и, разложив на столе род Географической карты, разукрашенной голубыми лентами, начал сам показывать линии, которые провел он по ней розовыми чернилами. Это было самое лучшее место «Клелии», — сказал он; многие находят эту карту весьма замысловатую, но это одна только забава ума, чтобы понравиться нашей литературной партии. Однакож, так как в свете водятся люди весьма странные, то, верно, найдутся такие, которые не в состоянии будут понять ее. Вот дорога из *Новой Дружбы* в *Нежный*; и заметьте, господа, что как говорят Кумы на море Ионийском, Кумы на море Тирренском, так точно будут говорить *Нежный на Склонности*, *Нежный на Почтении*, *Нежный на Благодарности*. Надобно сначала пожить в деревнях *Мужества*, *Великодушия*, *Точности*, *Угодливости*.

Ах, как это прелестно! — вскричал Дебарро. — Посмотрите, в самом деле каждая деревня тут означена, вот *Угодливость*, *Записочка*, потом *Лобовная Записочка*!

О! это верх замысловатости, — кричали Вожега, Коллете и все другие.

Заметьте, — продолжал сочинитель, напыщенный своим успехом, что надобно перейти через *Услужливость* и

¹¹⁶ Заметки о «карте любви» сообщены Б. В. Томашевским в письме (от 23 декабря 1956 г.) И. С. Ильинской; документ из архива В. А. Плотниковой-Робинсон, которая отмечает: «Следуя рекомендациям Б. В. Томашевского, мы не стали толковать сочетания *карта любви*»; см.: Плотникова В. А. Две редакторские версии (из истории работы над «Словарем языка Пушкина») // Вопросы языкознания. 1999. № 5. С. 118 (в названной статье опубликован фрагмент письма).

Чувствительность, а если пойдет другой дорогою, то попадет в *Охлаждение*, *Забвение* и наконец в озеро *Равнодушия* <...>

Они все наклонились на карту *Нежности* и пальцы их перекрещались и сталкивались, следуя за всеми изгибами любовных рек»¹¹⁷.

Занимательная игра в путешествие по воображаемой Стране Нежности, бывшая повальным увлечением в парижских салонах XVII в., прижилась и в России. Именно такая карта галантной и салонной любви была в ходу у русского дворянства в начале XIX в., о чем упоминает Л. Н. Толстой в романе «Война и мир». Литературная реалия — *Carte du Tendre*, воспринятая героями романа как модель галантного поведения, перешла в реальность их жизни. Л. Н. Толстой как знаток быта и нравов времени своих родителей, бывших современниками молодых героев «Войны и мира» и юного Пушкина, дал читателю понять, что все они воспитывались в мире французского романа. Метафорический образ «карты любви» писатель использовал как готовую поэтическую формулу, которая возводит его рассказ о детской нежной привязанности друг к другу Наташи Ростовской и Бориса к опыту французской куртуазности. Толстому было хорошо известно о склонности героев эпохи романтизма соотносить свои переживания и жизнь с литературными образцами. Романы, а также «грамматики» светского поведения предлагали разные модели жизнотворчества, выступая наставниками в области чувствительности и воспитывая особый тип читателя, ориентирующегося в своей жизни и чувствах на поведение литературных героев.

Если как реалия и как аллегория *Carte du Tendre* потребовала от исследователей середины XX в., представителей иной культурной эпохи, интеллектуальных усилий для своего постижения, то для читателей — современников Толстого она оставалась живым и вполне прозрачным образом. Высокая дворянская культура продолжала и в XIX в. сохранять память

¹¹⁷ *Альфред де Виньи*. Сен-Марс, или Заговор при Людовике XIII / Пер. с франц. А. Очкин. СПб., 1835. Изд. 2. Ч. 3. С. 184—187.

о традициях русского галантного XVIII в., формировавшегося под влиянием пришедшей из Франции науки галантного поведения. Вместе с другими языковыми формами и семантическими фигурами Карта Нежности вошла в контексты русской литературы, отразившие формирование в национальной культуре языка галантного ухаживания.

Глава VI.

Русь — птица-тройка Гоголя: сакральные основания национальной мифологемы и ее отражения в литературе

Если отразившийся у Л. Н. Толстого в «Войне и мире» концепт «нежной любви» происходит из опыта французской салонной жизни XVII в., то созданный Н. В. Гоголем образ Руси — птицы-тройки имеет глубокие религиозные и национальные корни. Показательно, что Гоголь называет свою страну по преимуществу — *Русь*. Россия для него — современное государство, понятие же *Русь* — почти эпическое. Мифологема *Русь* охватывает этническое, историческое, культурное пространство, включает в себя комплекс идей, относящихся к будущему и прошлому, истории и культуре, самосознанию русского человека.

В поэме Гоголя «Мертвые души» исключительно важную роль играет «хронотоп дороги» (термин М. М. Бахтина). Он организует художественное пространство произведения¹. Поэма предстает как описание путешествия Чичикова по необъятным просторам России. Путешествие воспринимается самим героем как «живая книга» и познание жизни тех мест

¹ См.: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 445; Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 295.

Российской империи, которые он исколесил на своей бричке. Здесь просматривается средневековый топос: мир есть книга.

Мотив дороги неотступно занимает Гоголя в пору работы над «Мертвыми душами»², вдохновенным гимном дороге звучат в тексте поэмы строки: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога!..»³. По мере того как разворачивается описание, зримые черты обретает идея пути, входящая в состав культурных архетипов, относящихся к осмыслению мифологемы *Русь*. Реальные картины перетекают в символические.

Как известно, Гоголь сам сделал рисунок для обложки «Мертвых душ». В необычности ее оформления на фоне современного писателю русского книгоиздания, в сложности многофигурной композиции исследователи видят отражение эстетических принципов украинского и русского барокко, связь с традицией жанра конклюдий с характерным для них синтезом слова и изображения, аллегоризма и пышной орнаментальности, топосы бренности жизни — *vanitas* и *memento mori*⁴. Подчеркивается также эмблематичность мышления Гоголя, что проявилось в организации пространства рисунка на обложке книги⁵.

Гоголь воспроизвел эмблематический тип построения с вертикальным планом восхождения от низшего к высшему. Гравюра на обложке первого издания поэмы представляет собой многофигурную композицию, включающую изображения реалий, прочитываемых символически: деревенский колодезный журавль и рядом городской дом, бутылки и бокалы, рыбы, черепа и скелеты, трон, стилизованный цветок, два распахнутых крыла, птица, рука, держащая зеркало, мужичок с рюмкой в руке, бочка, сапог и лапти, танцующая пара, театральные

² См.: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М.; Л., 1933. С. 248—249, 251, 265.

³ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 6. С. 221—222.

⁴ *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 75—78.

⁵ См. подробно: *Shapiro G.* Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. Pennsylvania, 1993. P. 121—127.



Н. В. Гоголь. Мертвые души. 1842. Обложка.

маски и музыкальные инструменты (арфа и бандура). И на самой вершине вертикали смысла как обобщение всей многофигурной композиции — стремительно мчащаяся бричка.

Итальянская исследовательница Рита Джулиани сделала убедительное сопоставление рисунка Гоголя с традицией изобразительного искусства в жанре *vanitas*.

Vanitas — «это разновидность философского натюрморта, в котором предметы, символизирующие человеческую деятельность, противопоставлены элементам, напоминающим о смерти. Этот жанр, известный еще в античности, получил широкое распространение в XVII веке в Голландии, а затем и во всей Европе. В *vanitas* предметы, связанные со сладостной земной жизнью, деятельной или созерцательной, и предметы, олицетворяющие бренность жизни и разложение, прочитываются как нравоучительные или религиозные метафоры; они призывают к умеренности в пользовании благами жизни и в наслаждении ее радостями, поскольку для христианина лишь божественная благодать способна удовлетворить потребность в счастье. Иконография *vanitas* включает музыкальные инструменты, игральные кости и карты, бокалы, зеркала, человеческие череп и кости, песочные часы, срезанные цветы — все это символизирует мимолетность удовольствий и обманчивость чувств.

На обложке “Мертвых душ” присутствует тот же оксюморон, что и в названии поэмы: предметы быта и обихода (еда, напитки, музыкальные инструменты и т. п.) соседствуют с элементами похоронной иконографии: черепа, скелеты, маски. Подобное соседство типично для *vanitas*»; далее: «два миниатюрных распахнутых крыла (крылья — сакральный символ) <...> зеркало, символы власти (трон), растительного и животного мира (цветок, птица), а также череп — часто встречающиеся элементы *vanitas* <...> маска — символ, связанный одновременно с театром и с обрядом похорон». Р. Джулиани пишет далее: «В пользу того, что перед нами *vanitas*, а не просто рисунок, в котором отображены важнейшие темы поэмы, говорит то, что некоторые черепа перевернуты: в *vanitas* это подчеркивает хрупкость человеческой жизни. Своим рисун-

ком Гоголь обращается к читателю с нравоучительным посланием, используя при этом на первый взгляд реалистические элементы: именно так и бывает в *ванитас*»⁶.

* * *

На сюжетной метафоризации идеи пути в ее символической трактовке основано одно из самых ярких и притягательных мест «Мертвых душ» — лирическое отступление автора на последних страницах первого тома и центральный мотив этих рассуждений — Русь, явленная в образе летящей птицы-тройки. Еще философ Е. Н. Трубецкой отметил: «Замечательно, что образ России, как целого, для Гоголя не отделялся от странствования, дороги. Известно, что она явилась ему во образе бешено скачущей тройки, которая “мчится вся вдохновенная Богом”. Он видел ее в общем порыве, в общем движении. Движение и есть то, что объединяет Русь в одно целое»⁷. Рисунок Гоголя, таким образом, эмблематически выражает содержание поэмы, предмет которой — Русь. К этому образу стягиваются все начала и все концы поэмы, с ним связано осмысление исторических судеб России. Вскоре после начала работы над «Мертвыми душами» Гоголь писал В. А. Жуковскому о своем замысле: «Вся Русь явится в нем!»⁸.

⁶ Джулиани Р. О Гоголе-рисовальщике: обложка «Мертвых душ» // Юбилейная междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Тезисы. М., 2009. С. 102, 104. Р. Джулиани отметила также отображение в рисунке Гоголя римских реалий. Изображение на обложке «Мертвых душ» симметрично расположенных полулежащих скелетов в сочетании с черепами, вписанными в арки, «отсылает к Крипте капуцинов в церкви Непорочного зачатия на виа Венето, в нескольких шагах от виа Систина, где проживал Гоголь (...) он приводил сюда Жуковского» (с. 104). В правомерности предложенного Р. Джулиани сопоставления мы убедились, посетив эту Крипту в Риме (via Veneto, 27).

⁷ Трубецкой Е. Н. Гоголь и Россия // Гоголевские дни в Москве. М., 1910. С. 119.

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 11. С. 74.

Неоднократно предпринимались попытки уяснить литературную генеалогию образа птицы-тройки, найти прототип или прямой литературный источник символично-патетического финала первого тома «Мертвых душ». Только в последние десятилетия предложены три версии, возводящие его к сочинениям Платона⁹, Данте¹⁰ и Гёте¹¹. Однако они представляются малоубедительными, поскольку не учитывают органическую связь творчества Гоголя с традициями отечественной литературы и характерную для писателя-моралиста особую приверженность христианским ценностям¹².

Трудно не согласиться с критическими суждениями Э. Вахтеля, автора последней из гипотез, о необоснованности предположений как Ф. Гриффитса и С. Рабиновича, связывающих заключительную сцену первого тома поэмы Гоголя с финалом «Ада» из «Божественной комедии» Данте, так и М. Вайскопфа, который утверждает, что «Гоголь заимствовал образ тройки из платоновского описания колесницы богов в “Федре”». Но и гипотеза самого Э. Вахтеля о том, что Гоголь «заимствовал» из трагедии Гёте «Эгмонт», малоубедительна. Что же касается общего понимания Э. Вахтелем гоголевского образа, то он выдвигает как принципиальные «два субстанциональных признака (...) позитивное значение (несмотря на связь с демоническими силами) и ассоциацию с судьбой народа». Названные признаки постепенно трансформируются в истолковании Э. Вахтеля в «демонический и национальный элементы»¹³. Путем некоторых умозаключений исследователь вычитывает данные элементы в содержании «Эгмонта» с тем, чтобы дока-

⁹ *Вайскопф М.* Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь // *Gogol: Logos and the Russian Word / Ed. S. Fusso, P. Meyer.* Evanston, 1992. P. 126—142; *Он же:* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 401 и сл.

¹⁰ *Griffiths F. T., Rabinowitz S. J.* Novel Epics: Gogol, Dostoevsky and National Narrative. Evanston, 1990. P. 93.

¹¹ *Вахтел Э.* Еще раз о гоголевской тройке (Откуда прикатила бричка Чичикова) // *Изв. АН. Сер. лит. и яз.* 1998. Т. 57. № 6. С. 32—38.

¹² См.: *Сазонова Л. И.* Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // *Изв. АН. Сер. лит. и яз.* 2000. Т. 59. № 2. С. 23—30.

¹³ Там же. С. 35, 37.

зать зависимость текста Гоголя от Гёте. По мнению Э. Вахтеля, именно гётевские солнечные кони судьбы превращаются под пером Гоголя в Русь птицу-тройку¹⁴.

Э. Вахтел пришел к выводу, что «все комментаторы сходятся в одном: сцена тройки не имеет аналога в предшествующей ей русской литературной традиции»¹⁵. Уже некоторые первоначальные наши наблюдения¹⁶ позволяют поставить под сомнение столь категоричное суждение.

Безусловно, гоголевская тройка возникает не на пустом месте, не сразу и не вдруг, она вырастает из широкого контекста культуры, и прежде всего русской, как современной Гоголю, так и предшествующей поры. Россию XIX в. невозможно

¹⁴ Обратим внимание на неполноту и спорность субстанциональных признаков образа, выделенных Э. Вахтелем. Признать за «*Божьим чудом*», как называет Гоголь Русь птицу-тройку, которая несется «*вся вдохновенная Богом*», демоническое начало нет никаких оснований. «Национальным элементом» не исчерпывается содержание образа, с которым у Гоголя сопрягается не просто национальное, но, несомненно, государственное значение: ведь перед Русью, «бойкой, необгонимой тройкой», «постораниваются» не только «другие народы», но и «государства». Между прочим, и приведенная Э. Вахтелем цитата из Глеба Успенского («птица-тройка Гоголя олицетворяет всю Россию, всю ее будущность») удостоверяет тот же смысл. «Две ключевые переключки» между Гоголем и Гёте, на которые указывает Э. Вахтел («Первая — эхо между немецким “Kind! Kind!” и русским “кони, кони”. Вторая — риторический вопрос: “Wohin es geht, weg weiss es?” и гоголевское “Русь, куда несешься ты? Дай ответ”» (Вахтел Э. Еще раз о гоголевской тройке... С. 34), не могут подтвердить заявленный им «факт прямого цитирования» (Там же. С. 33). Впрочем, и сам исследователь вынужден признать, что ни одно из его предположений «не дает однозначного ответа на вопрос: знал ли Гоголь гётевский текст» (Там же. С. 35). См. также убедительный критический анализ концепции Э. Вахтеля: *Марченко Т. В.* Еще раз о птице-тройке (По поводу статьи Эндрю Б. Вахтеля) // Изв. АН. Сер. лит. и яз. 2000. Т. 59. № 2. С. 31—36.

¹⁵ Вахтел Э. Еще раз о гоголевской тройке... С. 33.

¹⁶ См., например: *Сазонова Л.* От колесницы Иезекииля до птицы-тройки Гоголя // Tradycja i inwencja. Wątki i motywy obiegowe w dawnych literaturach słowiańskich / Materiały międzynarodowej konferencji naukowej (Lódź, 23—24 listopada 1998 r.). Lódź, 1999. S. 179—189.

представить без ямщицкой или почтовой тройки, ямщицкой гоньбы, щемящего ямщицкого пения.

Со второй половины XVII в. — а по другим сведениям, с XVIII в. — тройка, предназначенная для быстрой езды на длинные расстояния, стала неотъемлемой реалией русской жизни, благодаря которой началось освоение бескрайних российских просторов. Нигде в мире нет троечной запряжки, это — русское изобретение. Дуга обеспечивала связь рысака-коренника с телегой, предоставляя при этом его телу полную свободу. Бегущего широкой рысью коренника «несли» соединенные с ним постромками скачущие правильным размеренным галопом пристяжные, благодаря чему лошади меньше уставали и достигалась высокая скорость. До появления в России в середине XIX в. железной дороги считалось, что нет более быстрой езды, чем на тройке. Снаряжение для нее изготавливалось вручную, упряжь украшалась художественной росписью и резьбой, узорной тисненой кожей, золоченая или живописная дуга — бронзовыми колокольчиками, бубенцами: их разноголосье скрадывало монотонность длительной езды. Тройка на полном ходу, когда мчат вперед лихие кони, под звон переливчатых колокольцев, — фантастическое зрелище. Легендарная русская тройка, воспетая поэтами и художниками как олицетворение неизведанных российских просторов, удали и широты русского характера, вошла в память культуры как общепринятый национальный символ.

Тема тройки — очень «русская» тема. Тройка стала излюбленным образом песенного творчества. Образ Руси-птицы-тройки — это, по словам Иракия Андроникова, «сверхгениальное гоголевское создание связано с русской народной поэзией — с песнями о тройках и ямщиках, поющих удалые и заунывные песни»¹⁷.

¹⁷ Андроников И. Четырнадцать русских «Троек» // Андроников И. Собр. соч.: В 3 т. М., 1981. Т. 2. С. 95.

Краткое замечание о связи гоголевской тройки с «популярнейшим образом русской песни» см.: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 29. Значение песен о «тройке» как об одном из компонентов создававшегося «национального мифа»

В первой половине XIX в. — до написания «Мертвых душ» и в период работы над поэмой — о тройке писали поэт-декабрист, масон Ф. Н. Глинка («Сон русского на чужбине», 1825), князь П. А. Вяземский («Еще тройка»: «Тройка мчится, тройка скачет», 1834), Н. Анордист (Н. Радостин) («Тройка», 1839), К. А. Бахтурин («Песня ямщика», 1840), Н. А. Некрасов («Тройка», 1846). Мотив тройки явственно звучит в стихотворении А. С. Пушкина «Бесы» (1830): «Кони снова понеслися; / Колокольчик дин-дин-дин...»¹⁸. Примеры можно умножить. Уже упоминавшийся поэт Николай Радостин издал «Альманах на 1840 год», где помещен целый цикл «Троек», развивающий тему стихотворения Глинки «Сон русского на чужбине», отрывок из которого «Вот мчится тройка удалая...» стал считаться народной песней¹⁹. Эти песни и романсы, создававшиеся представителями культурной элиты с намеренным подражанием фольклору, относятся современными фольклористами к разряду так называемой «русской песни»²⁰. Некоторые из стихотворений о тройке попали даже в разряд «старинных народных песен», как, например, «тройки» Глинки и Вяземского, между тем автор музыки на текст Глинки — известный композитор А. Н. Верстовский, а на стихи Вяземского мелодию написал Павел Булахов, позднее те же строки вдохновили П. И. Чайковского на создание музыкальной пьесы «Ноябрь. На тройке» в цикле «Времена года».

В пору завершения работы над первым томом «Мертвых душ» появилась «Песня ямщика» поэта Бахтурина с образом «ухарской тройки», седока которой «мчат лошадки птицей»²¹. Образами становятся реалии: рукавицы, облучок, возок, они переходят из песни в песню, возникает образная топика тройки. Лирический герой песен о тройке — путник или ямщик с

отметил М. Вайскопф, см.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 404.

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959. Т. 3. С. 227.

¹⁹ См.: Русские песни и романсы / Вступит. ст. и сост. В. Гусева. М., 1989. С. 12.

²⁰ Там же. С. 8.

²¹ Там же. С. 161.

их частной судьбой, уносимые в неизвестность, в ночь и тьму, тоской, разлукой, неразделенной любовью, а иногда радостью²². Тройка мчится, скачет, летит, несется по необъятным просторам. Ямщик *заливается* песнью, колокольчик *заливается* звоном — используется даже один и тот же глагол. Поэты задаются вопросом, куда и зачем несется тройка, далек ли путь, как, например, в стихотворении Вяземского «Еще тройка»:

Кто сей путник и отколе,
И далек ли путь ему?
По неволе иль по воле
Мчится он в ночную тьму {...}
Как узнать? Уж он далеко {...}²³.

В изобразительном искусстве русская тройка впервые появилась у А. Орловского («Курьер, едущий на тройке», 1815), позднее, в середине 50х годов XIX в., — на картинах «Помещичья тройка», «Возвращение ямщика», «В метель» (1855) художника Н. Е. Сверчкова, друга Н. А. Некрасова, удостоившегося звания академика «по живописи народных сцен». Дань популярной теме отдал и один из лучших мастеров малой пластики, русский скульптор Е. А. Лансере («Тройка», 1868). Заслуживает упоминания картина П. О. Ковалевского «Понесли» (1884). Яркое, жизнерадостное полотно «Масленичное катание» (1889), изображающее участие в народном празднике разномастных троек, специально для Русского музея написал П. Н. Грузинский. Певцом русской тройки можно назвать и художника С. С. Ворошилова, создавшего галерею образов летних и зимних троек (1909—1910).

Но вернемся к Гоголю. Еще до написания «Мертвых душ» писатель ввел мотив тройки в финал «Записок сумасшедше-

²² Тема тройки прошла через весь XIX век и далее. Текст одной из лучших песен «Однозвучно гремит колокольчик» сочинил бывший крепостной, сын ямщика и сам ямщик И. Макаров, а музыку написал А. Л. Гурилев. Насчитывается более сотни песен о русских тройках: это и знаменитая «Ямщик, не гони лошадей», «Впрягай, ямщик, скорее тройку», «Тройка, тройка, сколько забвенья даришь» и др.

²³ Русские песни и романсы. С. 150.

го» (1834), где несчастный герой, мечтающий об избавлении от своих мучителей, восклицает: «...дайте мне *тройку быстрых как вихорь коней!* Садись, мой *ямщик*, звени, мой *колокольчик*, взвейтеса, *кони*, и *несите* меня с этого света! *Далее, далее*, чтобы не видно было *ничего, ничего*. Вон *небо клубится* передо мною; звездочка сверкает вдали; *лес* несется с *темными деревьями* и *месяцем*»²⁴. Внимательный читатель может заметить перекличку на образно-лексическом уровне между процитированным текстом и финалом первого тома «Мертвых душ».

Таким образом, к этому времени образ тройки уже стал национальным символом, но Гоголь возвысил и завершил его, придав птице-тройке завораживающее очарование. Поэтому достаточно странно выглядит утверждение Э. Вахтеля, что «Гоголь заимствовал общую идею несущейся, летящей, не подвластной ничьей воле тройки (...) из Гёте, и конкретно — из “Эгмонта”»²⁵. Тем более странным представляется следующее заявление: «Вполне закономерно, что в поисках символа для своей нации Гоголь обратился к произведению Гёте, обладавшему, в его глазах, глубоким патриотическим значением»²⁶. В заключение исследователь вновь обобщает: «...когда пришло время выбрать образ для национального определения России, Гоголь ничтоже сумняшеся заимствовал его из произведения немецкого автора, русифицировал его (...)»²⁷. Заметим попутно, что, по свидетельству П. В. Анненкова, для Гоголя «Гёте и вообще немецкая литература почти не существовали»²⁸.

В поэме Гоголя явственно проступают черты, присущие песенным тройкам: тоже «чудным звоном заливаются колокольчик», «не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем»²⁹. Но у Гоголя тройка шире лирического песенного образа, с ней сопрягаются идеи государственного величия. Жизненную реалию в ее литературном

²⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1938. Т. 3. С. 214.

²⁵ Вахтел Э. Еще раз о гоголевской тройке... С. 34.

²⁶ Там же. С. 35.

²⁷ Там же. С. 37.

²⁸ Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 259.

²⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 6. С. 247.



Видение Иезекииля.
Винчестерская Библия (1160—1175 гг.). Л. 172 об.

воплощении Гоголь использовал для создания национально-государственного символа в едином образе Руси — птицы-тройки, перед которой «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства». Он создал новый образ — образ свежий и оригинальный. Оставаясь таковым, этот образ тем не менее может быть соотнесен с определенной культурной традицией. Уровень, на который выведена гоголевская тройка, а именно — отождествление тройки со всей Русью, являясь безусловным открытием в русской литературе, имеет тем не менее свои истоки, что заставляет вспомнить имя церковно-

го иерарха, талантливого проповедника Стефана Яворского (1658—1722), сподвижника Петра Великого.

Русь предстает в образе колесницы в двух его проповедях, посвященных триумфальным победам Петра над шведами. Одна произнесена на Новый 1703 г. после отвоевания крепости Шлиссельбург (Орешек): «Колесница торжественная четырьмя животными движима, от Иезекииля Пророка виденная, на преславный же и всерадостный вход в Царствующий град Москву, непреодоленному врагов поборнику, страшному брани сокрушающему Грому, рыкающего Шведскаго льва уста заграждающему, новому Даниилу, Отческаго достояния своего неправедно восхищенного возвратителю Всеаугвугустейшему МОНАРХУ <...> ПЕТРУ АЛЕКСИЕВИЧУ <...> по многих преславных победах и по пленении удивительной крепости Слюшенбурга, или Орешка нарицаемой, торжественно возвращающемуся: — на Новый год от Рождества Христова 1703 художеством проповедническим уготованная»³⁰. Другая — на Новый 1704 г. — «Колесница четырёхколесная, многоочитая, Иезекиилем Пророком виденная на триумфальное вшествие уготованная Российскому Августу и повелителю <...> Царю Петру Алексиевичу <...> по толиких преславных над Шведами победах в свой престольный царствующий град Москву входящему, проповедническим художеством на новозачатый год 1704»³¹.

³⁰ Здесь и далее орфография приближена к современной норме.

³¹ *Стефан Яворский*. Проповеди. М., 1805. Ч. 3. С. 140—184, 185—224. Тексты этих проповедей сохранились также в рукописи нач. XVIII в. (РГАДА. Ф. 381. № 1213), которая находилась в обращении и в середине XIX в., судя по записи на последнем листе: «Одобренны. Духовной цензуры член, игумен Геннадий» (л. 54 об.).

Образ колесницы был излюблен барочной литературой, см., например, сочинение иезуита Станигурета: «Колесница от четырех духовных колес, си есть от четырех последних вещей: смерти, суда, ада и царства небеснаго <...> в горний Иерусалим въводящая <...> В ползу всякому богоугодно жити хотящему с латинскаго на славенский язык переведенное лета от Р. Хр. 1717» (*Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. СПб., 1903. С. 212).



Видение Иезекииля.
Библия (Майнц, 1609). Гравюра де Бри (de Bry).

Проповедь, как это свойственно данному жанру, исходит из Библии, и Стефан Яворский разворачивает оба панегирических приветствия Петру вокруг насыщенного мистической символикой ветхозаветного текста: он прямо указывает на свой источник и пишет, что «выкатывает» «сию колесницу» «не с колесничного ряда, но с Библии, от книг Иезекииля пророка»³². В видении пророку Иезекиилю (Иез 1:4—26) явился Бог восседающим на херувимской колеснице. Библейскому визионеру открылась фантастическая картина: четверо чудесных животных, имеющих по четыре крыла и четыре лица — человека, льва, тельца и орла, а также по колесу воз-

³² Стефан Яворский. Проповеди. С. 186.

ле каждого с «высокими и страшными ободьями», передвигаются со стремительностью молнии. «И когда шли животные, шли и колеса подле них... и когда те стояли, стояли и они... ибо дух животных был в колесах». Над головами животных было «подобие свода, как вид изумительного кристалла», а над ним — подобие престола, на котором Иезекииль узрел огненное подобие человека, излучающее радужное сияние. Величественная картина с видением крылатой херувимской колесницы Бога Ягве (Саваофа) явила взору пророка апофеоз «Славы Господней»³³.

³³ Рассказом пророка Иезекииля на протяжении многих веков вдохновлялись художники, пытавшиеся изобразить мистическую картину теофании (явление Бога) посредством зримых символов. На миниатюре в рукописи Винчестерской Библии (XII в.) ветхозаветная колесница, получившая христианскую интерпретацию, представлена четырьмя колесами, каждое из которых имеет лицо и множество глаз, означающих, что «дух животный был в колесах», а стоящая рядом тетраморфная фигура наделена символами, раскрывающими различные аспекты образа Христа в Евангелиях: животное с человеческим лицом означает пришествие Христа в мир, к людям, телец символизирует Жертву Христа, лев — Царство, орел — обладание Духом и духовное видение. Впервые подобное истолкование тетраморфа было предложено св. Иринеем Лионским (II в.), затем его развивали св. Ипполит, Иероним Блаженный, папа Григорий Великий и другие богословы (см.: *Языкова И. К.* Богословие иконы. М., 1995. С. 62—65). На картине Рафаэля те же сакральные символы в окружении ангелов несут, как на колеснице, Бога Саваофа. Впечатляющее зрелище представляет собой гравюра известных мастеров де Бри в издании Библии 1609 г.: пророк Иезекииль созерцает открывшееся ему видение Бога, восседающего в заоблачной вышине на бескрайней, покрывающей все видимое пространство колеснице, условно обозначенной четырьмя «многоочитыми» колесами и четырьмя священными крылатыми животными. Известный иллюстратор поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай» Джон Баптист Медина приблизил (в издании 1688 г.) изображение мистической ветхозаветной колесницы к материально-вещественному образу.

В православном искусстве на видении Иезекииля основана иконографическая схема образа «Спас в силах»: Христос восседает на престоле, на фоне геометрических фигур, символизирующих Вселенную, по углам красного квадрата, означающего землю, изображены символы евангелистов (ангел — знак Матфея, телец — Луки, лев — Марка, орел — Иоанна).

В последующей традиции восприятия и истолкования книги пророка Иезекииля, считавшейся «верхом таинственнейшего богословия», мистическая символика видения богоявления разветвилась рядами значений и подчас произвольных теософских построений³⁴.

Оригинальность Стефана Яворского состоит в том, что проповедник впервые в русской литературе предложил имперско-государственную интерпретацию богословского образного понятия, ибо «тайну преславную изъявил Дух Святый чрез Иезекииля Пророка, егда царство изобразил колесницею, слышателие православнии! Яко же бо в колеснице, тако и в царстве благочестивом четыре суть чини, аки четыре колеса»³⁵. Следовательно, у образа «колесница — государство» есть своя историческая глубина.

Видение славы Господней, открывшееся Иезекиилю, стало источником государственного апофеоза. Херувимская колесница, воплощающая идею *Gloria Domini*, превратилась под пером Стефана Яворского в образ *Gloria Imperii*, явленный в виде триумфальной квадриги, символизирующей славу Российского государства. Победное возвращение Петра в Москву представлено как триумфальное шествие римского императора, и это изображение сопряжено с идеей экспансии становящейся империи: «Триумфальною колесницею Иезекиилевою нареку тебе, преславная наша Российская Монархия, тривенечное царство Московское <...> Зрю широту Монаршества Российскаго полунощными и восточными странами мало не четвертою частию света владеющаго <...> Зде убо мене вопросите, для чего то сия колесница Божия, сия тривенечная Монархия, вознесенна больше и больше, вышше и вышше, от славы в славу, от силы в силу, от победы в победу?»³⁶.

³⁴ См.: Скабалланович М. Первая глава книги пророка Иезекииля. Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904; Мейлах М. Б. Иезекииля видение // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 479—480; Подосинов А. В. *Ex oriente lux!* Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М., 1999. С. 207—210.

³⁵ Стефан Яворский. Проповеди. С. 187.

³⁶ Там же. С. 151—154.

Ветхозаветному образу четырех таинственных животных с лицами Стефан Яворский дает новозаветное толкование, видя в них четыре ипостаси Христа — человек, орел, телец, лев (они же — символы евангелистов), которые проповедник превращает, продолжая в барочной манере проводить аналогии, в четыре ипостаси Петра: «...все четыре лица вижду в едином лице, в непреодоленном нашем торжественнике, тривенечном Монархе и великодержавнейшем Российском Августе и Повелителе Петре Алексиевиче»³⁷. Проповедник раскрывает аллегории, придавая образу Петра черты сакральности: «...лице орлее — в высоком благородии, благочестии, благоразумии и славе, под небеса возлетающей; лице львово — в неустрашенном мужестве и одолении; лице тельчее — в трудах и ярмоносном отягощении; лице человеческо — в склонности, в кротости, людскости, снисходительстве и любовном с подданными своими сожительстве»³⁸. Четыре колеса — это четыре сословия: аристократия, военные, духовенство и «чин людей простонародных, граждан, купцов, художников, ремесленников и крестьян земледельцов»³⁹. В изображении Стефана Яворского триумфальная колесница, направляемая Петром, — воплощение Российской монархии, движущейся от победы к победе⁴⁰.

Стефан Яворский, создавая символическую картину, соединил собственное истолкование знаменитого видения Иезекииля с толкованиями Священного Писания отцами церкви.

³⁷ Стефан Яворский. Проповеди. С. 164.

³⁸ Там же. С. 188.

³⁹ Там же. С. 187.

⁴⁰ Отметим, что в русской литературе конца того же века также встречается образ *колесница-государство* с управляющим его монархом в стихотворении Г. Р. Державина «Колесница» (1793), которое написано под впечатлением известия о казни короля Людовика XVI. Поэт использует для создания этой метафоры античный миф о Фээтоне, не справившемся с солнечной колесницей Феба. Людовик XVI, «венчанный возница», не удержал «бразды» колесницы и погиб под копытами «разбруенных Буцефаллов» (Сочинения Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1. СПб., 1864. С. 524—531). Но колесница из античного мифа о Фээтоне — это *колесница гибели*, а идущий у Стефана Яворского от Библии образ — *колесница славы*.

Он возводит образ *колесница-государство* к богослову, одному из Отцов церкви, епископу Милана, гимнографу Амвросию Медиоланскому (339/340—397 г.) и византийскому писателю, архиепископу Охрида Феофилакту Болгарскому (вторая половина XI — нач. XII в.): «Только я начинаю помышляти о той колеснице триумфальной, и се мне предстает пред очами чудная оная колесница Иезекиилем виденная <...> *колесница мастерства не земнаго, но небеснаго!* <...> А что знаменует минувши иная толкования о сей колеснице? Амвросий и Феофилакт и прочии с ними чрез сию колесницу разумеют быти царство, государство, а наипаче благочестивое, православное, идеже подобие Сына Человеческаго, то есть Христос Спаситель наш, и хвала его святая, благочестие святое проезжается и торжествует и триумфы строит»⁴¹.

У Амвросия Медиоланского нет толкования на книгу пророка Иезекииля. Идею триумфующей церкви он развивает в толковании на стих из Евангелия от Луки (Лк 23:26), где говорится о несении креста на Голгофу: восхождение Христа на крест изображается как победа креста, Христа и веры. Текст Амвросия насыщен понятиями, связанными с традицией римских триумфов: трофей, император на триумфальной колеснице-квадриге, запряженной плененными врагами: «*Nunc quoniam tropaeum iam vidimus, currum suum triumphator ascendat nec arborum truncis aut quadriugis plaustris manubias de mortali hoste quaesitas, sed patibulo triumphali captiva de saeculo spolia suspendat...*»⁴². К этим реалиям подведены аналогии: трофей — крест, император-триумфатор — Христос на кресте.

⁴¹ *Стефан Яворский*. Проповеди. С. 150—151. Своеобразной параллелью к рассуждению Стефана Яворского о триумфующей христианской церкви является изображение на гравюре титульного листа в киевском издании Евангелия (1707): Иисус Христос с хоругвью и пальмовой ветвью восседает на небесной колеснице, везомай символическими изображениями евангелистов; надпись: «Видѣх подобие четьрех животен: подобие лица их — лице челоувѣче, лице львово, лице телче, лице орле (Езек: 1)».

⁴² *Sancti Ambrosii Mediolanensis Opera*. Pars IV. Turnholti, 1957. P. 376—377.

Текст Стефана Яворского носит следы внимательного чтения Амвросия Медиоланского: например, выражению «триумфы строит» есть прямое текстуальное соответствие у Амвросия: «...triumphus fecit...»⁴³. Однако в данном толковании метафоры *колесница — государство* у Амвросия нет. Но, основываясь на внутренней соотнесенности образов и проявляя барочное остроумие (*acuten*), Стефан Яворский осмысляет текст Амвросия как символическую метафору: колесница с восседающим на ней императором есть государство, где «Христос Спаситель наш... проезжается и торжествует и триумфы строит». Это истолкование Стефан Яворский положил в основу новых смысловых единств и соотражений, создав многоуровневую метафору с взаимно пересекающимися значениями. К ветхозаветной колеснице славы Божией, на которой по христианской традиции торжествует Христос, возведены одновременно и триумфальная колесница победителя шведов царя Петра, «Российского Августа», и вся Российская монархия во главе с Петром, уподобленным Христу.

Итак, метафора *колесница — Россия* является собственным изобретением Стефана Яворского как результат его работы с текстом в игровой поэтике барокко. Кроме проповедей на 1703 и на 1704 годы, проповедник продолжал разрабатывать излюбленный им образ Российской империи как триумфальной колесницы, сооруженной по образцу Иезекииловой, и в двух других торжественных словах, произнесенных перед Сенатом «на лето» 1705 и 1706 г.⁴⁴ Одно из них, посвященное взятию Нарвы и Дерпта, призывает возложить на «триумфальную колесницу» победную «жатву», добытую «мечными серпами Российских победоносцев на Марсовых Ливонских полях». В другой проповеди — «Торжественной колесницы

⁴³ *Sancti Ambrosii Mediolanensis Opera*. Pars IV. Turnholti, 1957. P. 377. У Феофилакта Болгарского пока не удалось установить соответствующий рассуждениям Стефана Яворского фрагмент.

⁴⁴ Кстати, к собранию материалов для данного цикла проповедей («Наес sunt notata seu materies ad construendam Ezechielis quadrigam...») «приложен даже рисунок Иезекииловой колесницы» (см.: *Чистович И.* Неизданные проповеди митрополита Ст. Яворского // *Христианское чтение*. 1867. Ч. 1, март. С. 419).

путь сугубый» — идея государственного триумфа соединяется с размышлением о будущем нарождающейся империи, о том, каким путем приличествует шествовать «колеснице Государства Российского» к бессмертной славе⁴⁵.

Таинственная мистика видения Иезекииля сделала этот текст особенно притягательным для мастеров барокко, извлекавшим из него богатство символических интерпретаций. Так, в поэме Мильтона «Потерянный рай» (1667) с колесницей Бога-Отца («The Chariot of Paternal Deity...»), несущей Мессию-Сына, соединяется представление о триумфе Христа⁴⁶. Симеон Полоцкий в 147 эпиграмме из цикла «Вивлиа» («Вертоград многоцветный», 1680) дает следующее истолкование видения Иезекииля: колесница — Вселенная, а четверо зверей — евангелисты, возвестившие миру явление Бога:

Иезекииль плѣнен в Халдеи живяше,
сидево видѣние от Бога прияше:
Колеса вселенную прообразоваху,
звѣри евангелистов четырех являху,
Их же вѣщанием мир вконец исполнися,
яко прежде вѣк сый Бог во плоти явися⁴⁷.

У М. М. Хераскова в поэме «Вселенная» на четырех крылатых колесах, «скользящих с быстротой по гладкости небес», «Премудрость Божия... воздвигла трон»⁴⁸.

Когда Гоголь писал свою птицу-тройку, он скорее всего знал проповеди Стефана Яворского, потому что Стефан Явор-

⁴⁵ В отличие от проповедей Стефана Яворского на 1703 и 1704 годы, Слова на 1705 и 1706 годы не вошли в издание его сочинений 1804—1805 гг.; проповедь «Торжественной колесницы путь сугубый» опубликована позднее, см.: ТКДА. 1874. № 10. С. 123—154.

⁴⁶ *Milton J. Paradise Lost. The 5th ed. London, 1692. P. 258—259; Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 193—194 (Биб-ка всемирной лит.).*

⁴⁷ *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley, L. I. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 2000. Bd. 10/III. S. 484 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B: Editionen).*

⁴⁸ *Херасков М. Творения. Т. 3. М., 1796. С. 35.*



Джон Мильтон. Потерянный рай (Лондон, 1688).
Видение Иезекииля.
Гравюра Джона Баптиста Медины.
Фрагмент.

ский входил в число источников, которыми пользовался писатель в пору создания «Мертвых душ». Следует обратить особое внимание на круг его чтения в этот период. В 1843 г., работая над вторым томом, Гоголь в письме поэту Н. М. Языкову из Дюссельдорфа просил прислать ему среди прочих книг и проповеди Стефана Яворского, по-видимому, ему уже известные, поскольку указал непосредственно на конкретное издание — «Сочинения Стефана Яворского в 3 частях, проповеди», вышедшее в Москве в 1804—1805 гг. Кроме того, Гоголь, прося насытить его жажду к чтению, которая «никогда не была велика, как теперь», назвал здесь же среди необходимых ему книг «Розыск, Дмитрия Ростовского», «Трубы словес» и «Меч Духовный» Лазаря Барановича. «Да хотел бы я иметь Русские



Видение Иезекииля. Евангелие (Киев, 1707).
Гравюра Даниэля Галяховского.
Титульный лист. Фрагмент.

летописи, изданные Археографической комиссией (...) Да Христианское чтение за 1842 год. Вот книги, которые я хотел бы сильно достать» (1843)⁴⁹. Указанные Гоголем авторы — выходцы с Украины, его соотечественники, и, по-видимому, писатель познакомился с их сочинениями ранее, в связи со своим интересом к истории Украины (в пору работы над первым томом поэмы Гоголь собирался писать «Историю Малороссии») и эпохе Петра Великого.

Если труды Стефана Яворского, сподвижника Петра, и святого Димитрия Ростовского, церковного деятеля петровской эпохи, переиздавались в XIX в., то обе книги проповедей Лазаря Барановича, появившиеся в Киеве во второй половине

⁴⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 12. С. 219.

XVII в., более не издавались и ко времени Гоголя представляли собой предмет сугубо специального интереса. Между тем внимание Гоголя к авторам XVII—XVIII веков тем более естественно, что, работая над «Мертвыми душами» и размышляя о судьбе России, Гоголь обратился к русской старине и книгам «по части русской истории»: «Поверю историей и статистикой и древнего, и нынешнего времени свои познания о русском человеке и тогда примусь за труд свой»⁵⁰.

Кстати, ориентация Гоголя на церковных авторов и христианско-назидательное чтение может служить одним из аргументов против утверждения Э. Вахтеля об «особом демоническом элементе», присущем образу птицы-тройки. Устойчивая традиция вписывать Гоголя в «роковой демонический круг» идет прежде всего от книги Д. С. Мережковского «Гоголь и черт», преломившейся в литературном сознании через очерк В. В. Набокова о Гоголе⁵¹. Но решающим аргументом против подобных рассуждений является текст самого Гоголя.

Не следует также упускать из виду характерную для Гоголя принципиальную ориентацию на отечественное литературное наследие. Как раз в период работы над первым томом поэмы он, ставя в упрек современному состоянию словесности «литературное невежество», сетовал, вспоминая имена писателей XVIII в., в том числе Ломоносова, что ничего не пишется о «влиянии их, еще остающемся, еще заметном. Никогда они даже не брались в сравнение с нынешнею эпохой, так что наша эпоха кажется как будто отрублена от своего корня, как будто у нас вовсе нет начала, как будто история прошедшего для нас не существует»⁵². Уверенное мнение о том, что проповеди Стефана Яворского, «без сомнения, были известны» Гоголю, высказала Е. А. Смирнова⁵³.

⁵⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 22.

⁵¹ См.: Бибихин В. В., Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. Литературная мысль Запада перед «загадкой Гоголя» // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 397.

⁵² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 173—174.

⁵³ Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». С. 63.

Гораздо труднее предположить обратное, что Гоголь не знал панегирических проповедей Стефана Яворского, посвященных Петру. Петр Гоголя интересовал, Петра он высоко ставил за то, что тот «прочистил» России «глаза чистилицем просвещения европейского»⁵⁴, явно Петра он имел в виду, когда мечтал о человеке, способном сказать это заветное слово «вперед!». Оживляя пафос петровского наследия, Гоголь обратился к литературе, и внимание его могли привлечь в том числе и панегирические проповеди Стефана Яворского, где Петр предстает уже литературным героем.

Очень сходную структуру имеют интересующие нас образы у Стефана Яворского и Гоголя — образы, в которых зримо воплощен апофеоз государства, явленный, однако, в символах, соответствующих своему времени. России эпохи петровских побед приличествует имперский символ триумфальной квадриги, для России своего времени Гоголь создал образ, отвечавший национальным исканиям русского образованного общества. И в том, и в другом тексте Россия-колесница, Россия-тройка видятся авторам в стремительном движении. И там, и там развернут гигантский географический образ страны: Российская монархия предстает в проповеди владеющей «мало не четвертою частию света»⁵⁵; в поэме Гоголя Русь «разметнулась на полсвета». И колесница, и тройка наделены чертами сакральности: у Гоголя тройка — «*Божье чудо*», она мчится «*вся вдохновенная Богом*», «*неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях*»; у Стефана Яворского — «*...колесница мастерства не земнаго, но небеснаго!*», управляемая Божьим промыслом через Петра⁵⁶. Таким образом, важнейшими субстанциональными признаками, объединяющими триумфальную колесницу Стефана Яворского с гоголевской птицей-тройкой, являются: 1) отождествление колесницы / тройки с государством и народом и 2) государственный пафос и идея апофеоза Руси.

Ю. В. Манн отметил, что во втором томе «Мертвых душ» «образ чичиковской тройки расширен до образа триумфаль-

⁵⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 289.

⁵⁵ Стефан Яворский. Проповеди. С. 151.

⁵⁶ Там же. С. 150.

ной колесницы»⁵⁷: «В воротах показались кони, точь-в-точь, как лепят иль рисуют их на триумфальных воротах: морда направо, морда налево, морда посередине»⁵⁸. Мы считаем необходимым обратить на это сравнение особое внимание. Гоголь, конечно, не мог не знать, что триумфальная колесница — квадрига, запряженная четверкой лошадей. Описанное же им положение голов («морд») лошадей скорее не характерно для изображений квадриг (см., например: рельеф с арки Тита в Риме, Триумфальная арка в Москве, Аполлон на колеснице на здании Большого театра), но типично для русской тройки. Сравнение «рессорной легкой брички» Чичикова с римской триумфальной колесницей образует символический подтекст литературно-культурного, мифориторического происхождения, и наряду со множеством вызываемых им ассоциаций здесь проступают, возможно, черты той же «триумфальной колесницы» из панегирической проповеди Стефана Яворского.

В финале поэмы Гоголя просматриваются несомненные интертекстуальные связи и с собственно библейским текстом из книги пророка Иезекииля, с которым писатель мог быть знаком независимо от Стефана Яворского или благодаря отсылке последнего к своему источнику. Увиденная Иезекиилем Божественная колесница имела для передвижения одновременно и крылья, и колеса, она то парила, то катилась, перемещалась то в пространстве небес, то спускалась на землю. Когда колесница летела, крылья таинственных животных были «прямы», то есть «простерты, вытянуты до прямизны, напряженно протянуты»⁵⁹. Спустившись на землю, к пророку, она передвигалась на колесах, позволявших ей двигаться со скоростью не меньшей, чем при полете. Гоголевский образ *птицы-тройки* — своего рода вариант крылатой колесницы: воспарившие чудо-кони несутся с быстротой летящей птицы, они «дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни *вытянутые линии*,

⁵⁷ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 297, сноска 2.

⁵⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 7. С. 26.

⁵⁹ Скабалланович М. Первая глава книги пророка Иезекииля. Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904. С. 175.

летающие по воздуху». Говоря о чудо-конях, Гоголь определяет их груди эпитетом «медные». Почему именно «медные», а, скажем, не «могучие»? Напрашивающаяся прямая переключка с «Медным всадником» Пушкина слишком поверхностна⁶⁰.

В гоголевском финале, сущность которого связана с понятием о Руси-тройке как «Божьем чуде» (она мчится «вся вдохновенная Богом»), проступают прежде всего библейские реминисценции. В видении Иезекииля ноги крылатых животных, несущих престол Божий, «сверкали, как блестящая медь» (Иез 1:7). Сравнением ног таинственных существ с медью пророк хотел отметить их крепость, силу и устойчивость, ибо «на животных лежала действительно громаднейшая, невообразимая тяжесть, именно “слава” (буквально: “тяжесть”) Иеговы»⁶¹.

В этом сравнении следует искать естественные для эпохи пророка «понятия твердости, крепости, несокрушимости», из меди «делалось все, что требовало особой прочности и несокрушимости, напр. городские ворота (...) щиты и т. п. Не уступая железу в крепости, медь, особенно некоторые сорта ее, лучший из которых, под именем *salal* (...) всегда считалась несколько благороднее, изящнее железа и потому годилась для сравнения здесь (...), где рядом с крепостью нужно было отметить и красоту ног»⁶². Отметим также, что в Ветхом Завете понятия *медь*, *медный* прилагаются к сакральным предметам: это и медный жертвенник, построенный Моисеем по

⁶⁰ Определение «медный», употребленное Пушкиным в названии памятника, не имеет символического значения, обозначая прежде всего материал — металл, из которого изготовлена статуя. Слово «медь», известное в русском языке с давних пор, использовалось во времена Пушкина и самим поэтом наравне со словами «бронза», «бронзовый», появившимися в русском языке только в XVIII в.; см. подробнее: *Плотникова В. А.* «Медный Всадник»: «Кумир на бронзовом коне» // *Русская речь.* 1979. № 3. С. 37—42.

⁶¹ *Скабалланович М.* Первая глава книги пророка Иезекииля. С. 173.

⁶² Там же. С. 188—189 (такое же толкование см.: *Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхаго и Новаго Завета* / Изд. преемников А. П. Лопухина. Пб., 1909. Т. 6. С. 206—207).

велению Божию, священные сосуды (Ис 27:1—8; 38:1—8), и медный змей, также созданный Моисеем для спасения иудеев по воле Господа (Числ 21:8—9); примеры можно продолжить. «Медные груди» гоголевских чудо-коней, обладающих *«неведомой силой»*, позволяя им преодолеть сопротивление и воздушного пространства, и земной вещественности, символизируют одновременно их причастность к высшему миру, ведь недаром птица-тройка тронулась в путь по знаку, поданному свыше: кони *«заслышали с вышины знакомую песню и разом напрягли медные груди, и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная Богом!»* Ср.: *«И голос был со свода, который над головами их»* (Иез 1:25).

При движении колесницы из видения славы Господней слышался, как сказано в Библии, *«сильный шум, как бы шум в воинском стане»* (Иез 1:24); вихрем летит гоголевская тройка, *«гремит и становится ветром разорванный в куски воздух»*. *«Фантастические животные, увиденные Иезекииелем, «двигались туда и сюда, как сверкает молния»* (Иез 1:14), возле них слышался *«звук сильного грома»* (Иез 3:13); у Гоголя *«неведомые светом кони»* в их *«наводящем ужас движении»* воспринимаются созерцателем как *«Божье чудо»: «...не молния ли это, сброшенная с неба?»* Чувство священного трепета, которое внушает Иезекиилю Бог своей недостижимой таинственностью, перетекает и в гоголевский текст с образом Руси птицы-тройки.

Визионерство — еще одно качество, объединяющее заключительные строки первого тома «Мертвых душ» с видением пророка Иезекииля и панегирическими проповедями Стефана Яворского. Финал поэмы с разыгравшейся здесь мечтательной фантазией о величии Руси, грозной и загадочной в своем апофеозе, проявляет в себе некоторые признаки, свойственные жанру видений. В западноевропейской литературе к визионерству, наряду с жанром видений, явственно тяготеет также религиозный эпос эпохи барокко.

Отличающая жанр видений специфическая темпоральность, временная отвлеченность, сливающая воедино настоящее и будущее, ставит тем самым содержание видения вне определен-

ного времени. Именно такая темпоральность определяет смысловое поле гоголевского финала (начиная со слов: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая, необгонимая тройка, несешься?»), выдержанного в настоящем времени, которое легко эксплицируется в будущее, и увиденное мысленным взором предстает как пророчество. В видениях обязателен такой персонаж, как тайнозритель, духовидец, удостоившийся откровения. Содержание видения составляют, в частности, «образно-эмоциональные думы и тревоги живой действительности»⁶³. В финале поэмы Гоголя «пораженный Божьим чудом созерцатель» и есть тайнозритель, которому дано прозреть величие и славу Руси, идущей по непостижимо загадочному, особому пути.

В риторически выстроенном лирическом отступлении о птице-тройке, великолепно демонстрирующем прием градации, фрагмент, содержащий визионерское пророчество, занимает место заключительного аккорда, которому предшествуют части, идущие по нарастающей силе звучания, каждая из них начинается, как и финальный фрагмент, вопросом. Тема первой — русский человек: «И какой же русский не любит быстрой езды?..». Тема второй — русский народ: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться...». И наконец, заключительный фрагмент, предмет которого — вся Русь, сплаывая эти темы в единство, расширяет образ тройки, проходящий через все три части, до метафоры *Русь — птица-тройка*. Явленная в апофеозе своей славы, Русь выглядит одновременно и торжественно-величественной, и грозной: «не *молния* ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение?» Напрашивается параллель с образом Петра Великого из «Полтавы» Пушкина, построенном на сочетании тех же контрастных мотивов — ужаса и величия:

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.

⁶³ Прокофьев Н. И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1964. № 231 / Вопросы стиля художественной литературы. М., 1964. С. 55.

Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза⁶⁴.

Вопрос о перспективе движения Руси, оставшийся у Гоголя без ответа: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?» — также может быть соотнесен с контекстами Пушкина:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
(«Медный всадник»)⁶⁵.

Патетический финал «Мертвых душ» выдержан в одическо-панегирическом стиле, сочетающем государственный пафос, парадную торжественность и лиризм. Именно здесь встречается намеренно архаичная форма местного падежа как знак высокого стиля: «летит мимо все, что ни есть *на земли*»⁶⁶, хотя в остальном тексте поэмы употребляется форма «на земле»⁶⁷. Стиль фиксирует введение в повествование точек зрения разного уровня. Начальная часть лирического отступления противопоставит патетическому финалу использованием просторечия

⁶⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 5. С. 56.

⁶⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 5. С. 147. Связь птицы-тройки с пушкинским образом неоднократно отмечалась, см., например: *Курфьянова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 289; *Макогоненко Г. П.* Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 228; *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 428.

⁶⁶ Поэтому ошибкой является модернизация этого чтения («на земле»), как, например, в книге М. Вайскопфа «Сюжет Гоголя». С. 426, 428.

⁶⁷ Примечательно, что еще М. В. Ломоносов (в критических заметках на полях трактата В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735) предпочел форме *на земли* вариант *на земле* (СПФА РАН. Ф. 20. Оп. 2. № 3. С. 12), что отражает новый морфологический узус в противопоставлении старому (не только церковнославянскому, но и русскому).

и разговорного стиля: «чорт побери все!», «кажись», «живьем», «чорт знает», «ровнем-гладнем», «да и ступай считать версты»; данный фрагмент отражает взгляд «испуганного пешехода» на ямщицкую тройку: «да *вскрикнул в испуге* остановившийся *пешеход!*». Пятью строками ниже описывается, казалось бы, сходная ситуация: тройка и наблюдатель, но только перед нами уже символическая Русь-тройка, увиденная глазами «пораженного созерцателя», удвоенного чудесного видения, поэтому пассаж о «Руси, необгонимой тройке» выделяет из трехчастного лирического отступления книжная лексика: «Остановился *пораженный Божьим чудом созерцатель*».

Итак, гоголевский образ Руси птицы-тройки полигенетичен, он отмечен неизмеримой глубиной историко-культурной памяти, сплавившей в едином синтезе откровение библейского пророка, государственно-имперский пафос проповедника и поэта, панегирически-одический стиль, видение как прием и лиризм «народных» песен с их образом ямщицкой тройки — таковы качества, сделавшие заключительный апофеоз столь впечатляющим, а созданный Гоголем образ — национальной мифологемой.

Спустя четыре года после выхода в свет «Мертвых душ» Гоголь, размышляя о творческих истоках особого, высшего, в его понимании, лиризма, обозначил ту литературную традицию, к которой, несомненно, можно отнести и его собственные *лирические* отступления на страницах *поэмы*: «...в лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно — что-то близкое к библейскому, — то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый возлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости»⁶⁸. Гоголь находит «этот строгий лиризм» у Ломоносова, Державина, Языкова, в «Пророке» у Пушкина — повсюду, где поэты касаются «высоких предметов», при этом «наши поэты видели всякой высокой предмет в его законном соприкосновении с верховным источником лиризма — Бо-

⁶⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. С. 249 («Выбранные места из переписки с друзьями», статья «О лиризме наших поэтов»).

гом». Главный же предмет, вызывавший у поэтов «этот лиризм, близкий к библейскому», — *Россия*: «При одном этом имени, — пишет Гоголь, — как-то вдруг просветляется взгляд у нашего поэта, раздвигается дальше его кругозор, всё становится у него шире, и он сам как бы облекается величием, становясь превыше обыкновенного человека. Это что-то более, нежели обыкновенная любовь к отечеству».

Высокий лиризм соединяется «с каким-то невольным пророчеством о России, рождается от невольного прикосновения мысли к верховному промыслу, который так явно слышен в судьбе нашего отечества. Сверх любви участвует здесь сокровенный ужас при виде тех событий, которым повелел Бог совершиться в земле, назначенной быть нашим отечеством, прозрение прекрасного нового здания, которое покамест не для всех видимо зиждется и которое может слышать всеслышащим ухом поэзии поэт или же такой духовидец, который уже может в зерне прозревать его плод».

И далее, как и в финале «Мертвых душ», Гоголь обращается к мысли о превосходстве России над другими народами и государствами: «Зачем же ни Франция, ни Англия, ни Германия не заражены этим поветрием и не пророчествуют о себе, а пророчествует только одна Россия? — Затем, что сильнее других слышит Божью руку на всем, что ни сбывается в ней, и чует приближенье иного царствия. Оттого и звуки становятся библейскими у наших поэтов. И этого не может быть у поэтов других наций, как бы ни сильно они любили свою отчизну и как бы ни жарко умели выражать такую любовь свою»⁶⁹.

В рефлексии Гоголя выразился главный вопрос, волновавший интеллектуальные силы России того времени, — вопрос о выборе пути для дальнейшего развития России. Создание поэмы относится к периоду, когда в России формировалось умственное движение в общественной жизни, проявившееся в спорах западников (Белинский, Герцен) и славянофилов (братья Киреевские, братья Аксаковы, Хомяков), по термином-

⁶⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. С. 250—251.

логии Гоголя — «европистов» и «славянистов». Гоголь, как известно, формально не принадлежал ни к тем, ни к другим, он не входил ни в один лагерь, однако сочувствовал, в чем признавался сам и что видно из его творчества, — славянофилам («славянистам»).

Внутренне сложно устроенный гоголевский образ птицы-тройки благодаря своей глубинной символической структуре открывал возможности для различных, подчас противоположных, интерпретаций.

Славянофилы дали гоголевской птице-тройке романтически-восторженную оценку, лежащую в сфере проблем национального самосознания. К. С. Аксаков пытался снять кажущееся внутреннее противоречие образа: «Чичиков едет в бричке, на тройке; тройка понеслась шибко, и кто бы ни был Чичиков, хоть он и плутоватый человек, и хоть многие и совершенно будут против него, но он был русский, он любил скорую езду, — и здесь тотчас это общее народное чувство, возникнув, связало его с целым народом, скрыло его, так сказать; здесь Чичиков тоже русский, исчезает, поглощается, сливаясь с народом в этом общем всему ему чувстве... И когда здесь, в конце первой части, коснулся Гоголь общего субстанционального чувства русского, то вся сущность (субстанция) русского народа, тронутая им, поднялась колоссально, сохраняя свою связь с образом, ее возбудившим. *Здесь проникает наружу и видится Русь, лежащая, думаем мы, тайным содержанием всей его поэмы*»⁷⁰. Аксаков проник в самую сущность замысла Гоголя.

Иронизируя над славянофильской оценкой, Белинский дал свою — рационалистическую и даже кое в чем скептическую, смещающую проблему в сторону большей прозаичности. Признавая в финале «Мертвых душ» «высокий лирический пафос, эти гремящие, поющие диффамбы блаженствующего в себе национального самосознания, достойные великого русского поэта»⁷¹, он, однако, отказался видеть «русскость» в том, в чем

⁷⁰ Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1982. С. 145.

⁷¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 222

ее видели и Гоголь, и славянофилы: «...но все-таки субстанции русского народа не видим ни в тройке, ни в телеге. Коляску четвернею все образованные русские лучше любят, чем тряскую телегу, на которой заставляет ездить только необходимость. Но железную дорогу даже и необразованные русские, т. е. мужички православные, теперь решительно предпочитают заветной телеге и тройке: доказательство можно каждый день видеть на царкосельской дороге (...) железными дорогами будут побеждены телеги и тройки (...)»⁷². Запомним на будущее эту деталь!

Если иметь в виду весь контекст творчества Гоголя, где нет доминирующего чувства, но всегда непременно сплетение разных настроений и чувств, пафоса и комизма, то можно думать, что размышление писателя о Руси — не просто «дифирамб России», в нем не только восторг, вызываемый стремительным движением Руси — птицы-тройки, но также тревога и страх перед неудержимостью ее полета: «летит вся дорога *нивесть* куда, в *пропадающую* даль, и что-то *страшное* заключено в сем быстром мельканьи», «только дрогнула дорога да вскрикнул в *испуге* остановившийся пешеход», «что значит это *наводящее ужас* движение?»⁷³. И главное, что волнует автора, — неизвестность того, куда и зачем так неудержимо стремительно мчится Русь — птица-тройка⁷³: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа (...) летит мимо все, что ни есть на земли

(«Похождения Чичикова, или “Мертвые души”. Поэма Н. Гоголя»).

⁷² *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. С. 429—430 («Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”»).

⁷³ Возведение образа «Летит, летит степная кобылица / И мнет ковыль» к гоголевской птице-тройке как одному из источников данной строки Блока из цикла «На поле Куликовом» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1917. Т. 3. С. 919) представляется неоправданным. «Птица-тройка» Гоголя и «степная кобылица» Блока — несопоставимые между собою образы ни по своей форме, ни по существу; общий для них мотив движения («летит») не может служить доказательством их генетической связи; поэтическая же реальность «мнет ковыль» соотносится, как и весь цикл Блока, со «Словом о полку Игореве».

и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Гоголь явно разделял идею особого пути России. Но у него нет ответа на вопрос, куда летит *Русь* — *птица-тройка*. С одной стороны, он восхищается Петром, но продолжение пути в заданном направлении не приемлет. Гоголь ищет некий «особый» путь, его *Русь* — *птица-тройка* мчится так, что «косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства». Но куда ведет этот *особый* путь, он не знает. Гоголь надеется на появление личности, которая «на родном языке русской души» сумела бы «нам сказать это всемогущее слово *вперед!*» (курсив Гоголя. — Л. С.)⁷⁴, но куда вперед, для него самого неясно. У Гоголя — явная недосказанность, вопросы поставлены, а ответов нет, есть лишь смутные желания, надежды и упования.

Первый том «Мертвых душ» был завершен в 1840—1841 гг. и в 1842 г. увидел свет. В тот же период, когда во время приезда в Россию из Рима (1839—1840 гг.) Гоголь читал друзьям свою поэму, в петербургских кругах живо обсуждались (зимой 1840 г.) первые главы «Тарантаса» В. А. Соллогуба (1813—1882). Известно, что Гоголь и Соллогуб встречались осенью 1843 — зимой 1844 гг. в Ницце, и Гоголь прочитал произведение Соллогуба⁷⁵. Полностью «Тарантас» был опубликован в 1845 г. Обе книги отражают состояние духовной жизни общества, связанное со спорами западников и славянофилов вокруг извечного русского вопроса — о выборе пути. И так же, как у Гоголя, сюжетообразующим является мотив путешествия по России. Герои книги — Василий Иванович, казанский помещик, носитель здравого смысла, и молодой человек, славянофильствующий идеалист-утопист Иван Васильевич, объездивший всю Европу и вернувшийся домой, чтобы познать Россию, — отправляются из Москвы в Мордасы через Казань на тарантасе. Еще Белинский отметил знаменательное совпадение имени героя Соллогуба с именем одного

⁷⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 7. С. 23.

⁷⁵ Немзер А. Владимир Соллогуб и его главная книга // [Приложение к изд.:] Соллогуб В. А. Тарантас. Путевые впечатления. Факсимильное издание. М., 1982. С. 6.

из столпов славянофильства — И. В. Киреевского. «Ревностный отчизнолюбитель» Иван Васильевич, преклоняющийся перед русской самобытностью, желал «отодвинуть снова свою родину в до-петровскую старину и начертал ей новый путь для народного преобразования»⁷⁶.

Между «Мертвыми душами» и «Тарантасом» заметны интертекстуальные связи, филиация идей с некоторым их снижением и иронией у Соллогуба. Травестируется гоголевский мотив: «И какой же русский не любит быстрой езды?» У Соллогуба ямщик направляет тарантас, очертя голову: «...казалось, что *он весь забылся на быстром скаку, и летел-себе на-пропалую, не слушая ни Василия Ивановича, ни собственного опасения испортить лошадей. Такова уж езда русского народа*» (49).

Уже отмечалось, что «Мертвые души» послужили Соллогубу «не только образцом в области литературной техники: финал “Тарантаса”, в котором экипаж Василия Ивановича становится птицей, полемически-ассоциативно связан со знаменитым финалом первого тома поэмы Гоголя»⁷⁷. В тарантас «впряглась ретивая тройка»⁷⁸. В последней главе «Сон» Ивану Васильевичу мерещится, что «тарантас совсем не тарантас... а вот, право, что-то живое ⟨...⟩ птица, большая птица, — какая, неизвестно. Эдаких огромных птиц не бывает. Да слыханное ли дело, чтоб тарантасы только притворялись экипажами, а были в самом деле птицами? ⟨...⟩ Птица, решительно птица! И в самом деле, Иван Васильевич не ошибался: тарантас действительно становился птицей. Из козел вытягивалась шея, из передних колес образовывались лапы, а задняя обращалась в густой, широкий хвост. Из перин и подушек начали выползать перья, симметрически располагаясь крыльями, и вот огромная птица начала пошатываться со стороны на сторону, как бы имея намерение подняться на воздух». «И вот странная птица, орел не орел, индейка не индейка, стала тихо

⁷⁶ Соллогуб В. А. Тарантас. Путевые впечатления. Факсим. изд. М., 1982. С. 59—60 (далее с указанием страниц в тексте в круглых скобках).

⁷⁷ Немзер А. Владимир Соллогуб и его главная книга. С. 6.

⁷⁸ Соллогуб В. А. Тарантас. С. 268.

приподыматься. Сперва выдвинула она шею, потом присела к земле, отряхнулась и вдруг, ударив крыльями, поднялась и полетела» (260—261).

И далее рефреном звучит: «Тарантас летел», «Тарантас все летел», «Тарантас бодро летел». Перед героем разворачивается панорама русской земли. Сверкали золотые главы городов. «“Велик русский Бог! велика русская земля!” — воскликнул он невольно, и в эту минуту солнце заиграло всеми лучами своими над любимой небом Россией, и все народы от моря Балтийского до дальней Камчатки склонили головы и как бы слились вместе в дружной благодарственной молитве, в победном торжественном гимне славы и любви» (267). В создании величественной картины принимает участие так называемая «имперIALная формула», выраженная синтаксической моделью «от — до», и явно обыгрывается гоголевский мотив Руси — птицы-тройки: «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Тарантас летел над городами, которые герой не узнавал. Его взору открывается утопическая картина всеобщего благоденствия: «Не было развалин, растрескавшихся стен, грязных лавочек. Напротив того, дома, дружно теснясь один к одному, весело сияли чистотой... окна блестели, как зеркала, и тщательно отделанные украшения придавали красивым фасадам какую-то славянскую, народную, оригинальную наружность». Созерцание Москвы (заметим, Соллогуб пишет именно о Москве с ее церквями и образами, а не о чиновном Петербурге; Москва — центр славянофильства и душа России), где «каждый дом казался храмом искусства», вызывает у героя приток национальной гордости: «“Италия... Италия, неужели мы тебя перещеголяли?” — воскликнул Иван Васильевич» (270—272).

И в момент наивысшего восторга и умиления мираж вдруг исчез, потому что тарантас опрокинулся: «В самом деле, тарантас лежал во рву вверх колесами. Под тарантасом лежал Иван Васильевич, ошеломленный неожиданным падением. Под Иваном Васильевичем лежал Василий Иванович в самом

ужасном испуге. Книга путевых впечатлений утонула на веки на дне влажной пропасти ⟨...⟩ Один ямщик успел выпутаться из постромок и уже стоял довольно равнодушно у опрокинутого тарантаса» (285—286).

Финал «Тарантаса», явно перекликающийся с финалом «Мертвых душ», иронически снижая пафос гоголевской птицы-тройки, полемизирует с идеей особого пути России. Белинский воспринял главу «Сон» как едкую насмешку; по его словам, в лице Ивана Васильевича с его мечтательными фантазиями о счастливом будущем, но не способного к какому-либо действию, славянофилы «получили ⟨...⟩ страшный удар, потому что ничего нет в мире страшнее смешного»⁷⁹.

Славянофилы, однако, не заметили иронии Соллогуба, весьма благожелательно отозвавшись о его книге, особенно о последних главах. Они не увидели в Иване Васильевиче пародию на себя, картина Руси, явившаяся ему в видении, была близка их собственным мечтаниям, а полет тарантаса воспринимался ими как вариант той же птицы-тройки.

К «Тарантасу» Соллогуба проявил интерес Н. А. Некрасов. Глава «Сон» с полетом тарантаса уступала, по его мнению, начальным страницам книги с описанием реального путешествия. Тогда же Некрасов написал первое свое стихотворение под названием «Тройка» — лирическое. Спустя 20 лет он вновь обратился к теме в стихотворении «Еще тройка» (1867). Исследователи возводят его к русским и польским революционным песням. Нам представляется, что это стихотворение Некрасова гораздо теснее связано с русской литературой, с теми авторами, которых мы уже упоминали, прежде всего — с Вяземским и Гоголем. Стихотворение Некрасова не только имеет такое же название, что и стихи Вяземского «Еще тройка», но и близко к ним по литературным приемам и организации текста с нанизыванием риторических вопросов.

В содержательном же плане у Некрасова — явная реминисценция гоголевской птицы-тройки, что выводит стихотворение за рамки конкретной темы и проецирует его на более

⁷⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 9. С. 116. («Тарантас»).

широкий план. В тройке Некрасова сидят юный арестант и жандарм. Теми же словами, что у Гоголя, описывается безудержный бег «лихой тройки», которая «гремит, звенит — и улетает» (рефрен с вариантами), «ямщик поет». Другой рефрен, трижды звучащий в этом стихотворении, прямо указывает на Гоголя. На неоднократные вопрошения автора о вине арестанта следует: «Ответа нет». А на вопрос: «Куда же тройка поспешает?» — автор также рефреном отвечает: «Куда Макар телят гоняет»⁸⁰ (то есть в дурную неизвестность — Сибирь, каторга). Стихотворение Некрасова «Еще тройка» (1867) корнями уходит в общую традицию песен о тройке, но оно учитывает и опыт гоголевской тройки. Общим у троек Некрасова и Гоголя является мотив о неизвестности пути, куда и зачем они летят: «Ответа нет». Соотносимость с гоголевской тройкой вполне очевидна. Некрасов, безусловно, пытался разрешить тот же самый вопрос: куда идет Россия, но так же, как и Гоголь, оставил его без ответа⁸¹.

Впечатляющий образ птицы-тройки с символическим пророчеством о России прочно внедрился в культурное сознание русского общества, оказался окружен ореолом идеологических коннотаций и стал столь значим, что Ф. М. Достоевский счел уместным включить его в свой роман «Братья Карамазовы» (1880). В книге двенадцатой в уста красноречивого прокурора Ипполита Кирилловича писатель вложил свою интерпретацию либерального, западнического взгляда на образ: «Великий писатель предшествовавшей эпохи, в финале величайшего из произведений, олицетворяя всю Россию в виде скачущей к неведомой цели удалой русской тройки, восклицает: “Ах, тройка, птица тройка, кто тебя выдумал!” — и в гордом восторге прибавляет, что пред скачущею сломя голову тройкой почтительно сторонятся все народы. Так, господа, это пусть, пусть сторонятся, почтительно или нет, но, на мой грешный взгляд, гениальный художник закончил так или в припадке младенчески невинного прекрасномыслия, или просто боясь

⁸⁰ Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1979. Т. 2. С. 202—204.

⁸¹ См.: Сазонова А. И. Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 161—183.

тогдашней цензуры. Ибо если в тройку впрячь только его же героев, Собакевичей, Ноздревых и Чичиковых, то кого бы ни посадить ямщиком, ни до чего путного на таких конях не доедешь!»⁸²

Самой трактовкой образа Достоевский характеризует свое критическое отношение к позиции прокурора и дает понять читателю, что Ипполит Кириллович как персонаж ему идеологически чужд. Приводя дальнейшие рассуждения прокурора в отдельной главе с красноречивым заглавием «Психология на всех парах. Скачущая тройка. Финал речи прокурора», Достоевский еще более шаржированно представляет взгляды либералов-западников: «Не мучьте же Россию и ее ожидания, роковая тройка наша несется стремглав и, может, к гибели. И давно уже в целой России простирают руки и вызывают остановить бешеную, *беспардонную скачку*. И если сторонятся пока еще другие народы от *скачущей сломя голову* тройки, то, может быть, вовсе не из почтения к ней, как хотелось поэту, а *просто от ужаса* — это заметьте. *От ужаса*, а может, и *от омерзения* к ней, да и то еще хорошо, что сторонятся, а пожалуй, возьмут да и перестанут сторониться и станут твердою стеной перед стремящимся видением, и сами остановят *сумасшедшую скачку нашей разнузданности*, в видах спасения себя, просвещения и цивилизации! Эти тревожные голоса из Европы мы уже слышали. Они раздаваться уже начинают»⁸³. Трактовка образа птицы-тройки Ипполитом Кирилловичем для Достоевского неприемлема — это очевидно. Слова, вложенные в уста прокурора, могли бы дискредитировать гоголевский символ, однако для самого писателя они служат приемом дискредитации представлений самих либералов-западников.

Онтологически присущая гоголевскому образу полнота значений и смыслов сделала его открытым для переосмыслений в разных направлениях даже в творчестве одного и того же писателя, как, например, у А. Блока в публицисти-

⁸² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 125.

⁸³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 150.

ческих статьях «Народ и интеллигенция» и «Дитя Гоголя», написанных в одном и том же, 1908, году. Первая из них передает возникшее после первой русской революции ощущение катастрофы перед лицом надвигающегося будущего: «Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть “чудный звон” колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой “гремит и становится ветром разорванный воздух”, — *летит прямо на нас?* (курсив Блока. — Л. С.)». Блок провидит апокалиптические испытания: «Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель? (...) Можно уже представить себе, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта»⁸⁴. В мироощущении поэта заметны те самые «элементы трагического пафоса», о которых писал в послереволюционные годы Вас. Гиппиус: «В предчувствиях Гоголя, которых он, вероятно, не сумел бы рационалистически объяснить, были элементы трагического пафоса, чуждого славянофилам, — недаром не у них, а у Белинского “волосы вставали на голове при священном трепете” от этого загадочного пророчества»⁸⁵.

Но уже в статье «Дитя Гоголя» Блок облачает в гоголевский символический образ поэтическую грезу о будущей России. Как поэт-символист, он не мог не оценить красоту вдохновенного пророчества Гоголя: «Та самая Русь, о которой кричали и пели кругом славянофилы, как корибанты, заглушая крики матери бога; она-то сверкнула Гоголю, как ослепительное видение, в кратком творческом сне. Она далась ему в красоте и музыке, в свисте ветра и в полете бешеной тройки. “У, какая сверкающая, чудная, *незнакомая даль!*.. Русь! куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа”. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух». И хотя, как пишет Блок, «ослепительное видение» Гоголя ничего не изменило в действительной жизни, оно сверкнуло «там», в иной реальности, где «открылась

⁸⁴ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 8. С. 76.

⁸⁵ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 148—149.

омытая весенней влагой синяя бездна, “незнакомая земле даль”, будущая Россия», она «явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам. Вслед за Гоголем снится она и нам», Россия «глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда»⁸⁶.

Россия была ввергнута в жестокую Гражданскую войну, а затем пошла своим, особым путем, пытаясь построить Царство Божие на земле, но без Бога. Символом этого движения стала железная колесница — паровоз из комсомольской песни начала 1920-х годов:

...Наш паровоз вперед летит.
В коммуне остановка,
Иного нет у нас пути —
В руках у нас винтовка
(«Мы дети тех, кто выступал на бой
с Центральной Радой»⁸⁷).

Строки из песни гражданской войны заставляют вспомнить предсказание Белинского: «Тройки будут побеждены железными дорогами». «Наш паровоз» — своего рода индустриально-коммунистический вариант птицы-тройки.

В послевоенное время возобладали восторженно-пафосная интерпретация гоголевского образа. Поэт А. Найман вспоминает свои школьные годы, пришедшиеся на начало 1950-х годов, когда мальчики и девочки, обучавшиеся в отдельных школах, встречались на совместных вечерах: «Обычно это было не больше двух декламаций — “Песнь о Буревестнике”, “Русь-тройка”, вокальный номер соло или хором “Гимн демократической молодежи”, “Варяг” (...) и в заключение всегда литературная композиция — высокопатетические лозунги в стихах и прозе с музыкальным сопровождением, сочиненные анонимом и рекомендованные райкомом. Короткая послед-

⁸⁶ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 8. С. 107—108 (курсив Блока. — Л. С.).

⁸⁷ Цит. по: Комсомольский песенник. Составлен ячейкой РЛКСМ изд-ва «Молодая гвардия». М.; Л., 1925. С. 72—73 («Паровоз»; автор слов не установлен).

няя атака идеологии. Потом начиналось то, ради чего все и затевалось, — танцы»⁸⁸. Наряду с «лучшими бойцами» на идеологическом фронте Русь-тройка вошла в круг высокопафосных и романтических текстов, чтение которых превратилось в официально-торжественное мероприятие.

Романтическая интерпретация образа, сохраняющая связь со славянофильской трактовкой, надолго утвердилась в системе школьного и вузовского преподавания: «Только кровная связь со своим народом, безграничная вера в его творческие силы могли продиктовать Гоголю знаменитый дифирамб России — “птице-тройке”, которая несется вихрем вперед»⁸⁹.

Как протест против схематично-упрощенного истолкования глубоко символического образа Гоголя прочитывается рассказ В. Шукшина «Забуксовал» (1971). Совхозный механик Роман Звягин, слушая, как его сын зубрил «Русь-тройку» из «Мертвых душ», и вспомнив, как некогда сам учил ее в школе, «без всякого понятия, — лишь бы отбарабанить», изумился, увидев вдруг в гоголевских строках, как ему показалось, противоречие, и озадачился вопросом: кого везут чудо-кони, и в недоумении предположил: «Этого... Чичикова? <...> Этого хмыря везут, который мертвые души скупал, ездил по краю. Елкина мать!.. вот так троечка! <...> Русь-тройка, все гремит, все заливаается, а в тройке — прохиндей, шулер <...> Мчится, вдохновенная богом! — а везет шулера <...> Тут же явный недосмотр! Мчимся-то мчимся, елки зеленые, а кого мчим? Можно же не так все понять». Роману захотелось поделиться своей неожиданной странной догадкой, и он отправился к учителю сына: «Вот летит тройка, все удивляются, любят, можно сказать дорогу дают — Русь-тройка! Там прямо сравнивается. Другие державы дорогу дают <...> Кто едет-то? Кому дорогу-то? <...> Это перед Чичиковым шапки все снимают?» Учитель объяснил: «Русь сравнивается с тройкой, а не с Чичиковым. Здесь имеется... Здесь — движение, скорость, удалая езда — вот что

⁸⁸ *Найман А. Г.* Славный конец бесславных поколений. М., 2001. С. 44.

⁸⁹ *Кулешов В. И.* История русской литературы. X—XX вв. М., 1989. С. 229.

Гоголь подчеркивает. При чем тут Чичиков?». Впервые за всю свою педагогическую деятельность столкнувшись с таким истолкованием хрестоматийного текста, он даже готов признать, что ведь «и так можно, оказывается, понять. Нет, в этом, пожалуй, ничего странного нет...», однако попросил механика сыну об этом не сообщать: «Не надо. А то... Не надо»⁹⁰.

Шукшин сталкивает разные трактовки, играя на парадоксе. Из рассказа следует, что недоуменный вопрос Романа Звягина возник вследствие того, что высокая патетика гоголевского образа снижена бездумной зубрежкой. Русь-тройка — образ величественный и сложный, требующий более глубокого проникновения и раскрытия, чему препятствует прямолинейное школьное прочтение.

В новейшее время Русь-тройка широко используется в современном лексиконе, она стала темой журнальной и газетной публицистики, логотипом для программы новостей на телеканале Россия. Гоголевский вопрос «Русь, куда несешься ты? Дай ответ» рефреном звучит в «Видеопэме» (1987) А. А. Вознесенского⁹¹, отразившей эпоху перемен. А на рубеже XX и XXI веков, усвоив себе признаки гипертекста, Русь — птица-тройка устремилась в виртуальное пространство. В книге стихов А. А. Вознесенского «www.Девочка с пирсингом.ru» поэма «Чат» открывается посвящением, трансформирующим слова Гоголя:

- Русь, куда несешься ты? Дай ответ.
- В INTERNET!⁹²

Таким образом, Русь — птица-тройка Гоголя, глубоко уходящая корнями через цепочку опосредованных истолкований к колеснице славы Господней из книги пророка Иезекииля, прочно вошла в русскую культуру и стала, даже на уровне обыденного сознания, современной мифологемой и символом

⁹⁰ Шукшин В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 3. С. 124—128.

⁹¹ Вознесенский А. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 2001. Т. 3. С. 199—201.

⁹² Вознесенский А. www.Девочка с пирсингом.ru: Стихи и чаты третьего тысячелетия. М., 2000. С. 73.

России. В контексте духовных поисков XIX и XX веков гоголевский образ имеет универсальное значение, охватывая всю сложность исторического развития России. Особенный интерес к этому образу проявляется в эпохи великих переломов.

Символическое пророчество Гоголя обладает необычайной энергетической мощью, имеющей своим истоком библейский образ божественной славы. Этим объясняется полнота, универсальность, способность символа «птицы-тройки» включаться в разные историко-культурные контексты — художественные и общественно-политические. В этом образе сошлись силовые линии, идущие из разных эпох — из глубины веков и из Нового времени. На этот образ, проросший сквозь века, каждая эпоха проецировала свои представления о перспективном пути развития России, о ее месте в мировом сообществе, через него выражала мечты о счастливом будущем.

Глава VII.

Средневековая новелла о художнике и повесть Гоголя «Портрет»

В художественном мире Гоголя претворилось глубокое знание не только Библии, традиций барокко, представленных школьной драматургией, нравоучительной и торжественной проповедью¹, но, безусловно, и литературы, несущей на себе отблеск Средневековья.

Гоголь посвятил эпохе, занимавшей его мысли и воображение, статью-лекцию «О Средних веках»: «Никогда история мира не принимает такой важности и значительности, никогда не показывает она такого множества индивидуальных явлений, как в средние века (...) В них совершилось великое преобразование всего мира; они составляют узел, связывающий мир древний с новым; им можно назначить то же самое место в истории человечества, какое занимает в устроении человеческого тела сердце, к которому текут и от которого исходят все жилы»². Размышления Гоголя, запечатленные в этой и других его статьях, образуют контекст, в котором формируется его художественная рефлексия. Средние века привлекали Гоголя как христианского писателя-моралиста, поэтому при анализе его творчества нельзя не учитывать направленность его

¹ См.: *Сазонова Л. И.* Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // Изв. АН. Сер. лит. и яз. 2000. Т. 59. № 2. С. 23—30.

² *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 14.

взгляда на литературу и культуру, идущие из глубины веков. Статья «О Средних веках» была включена им уже в первоначальный план сборника «Арабески» (1834; изд. 1835), куда наряду с другими произведениями вошла и повесть «Портрет», «все еще загадочная»³, по определению Н. И. Мордовченко, автора комментариев в Полном собрании сочинении Гоголя⁴.

Вопросам о происхождении гоголевской повести, двум ее редакциям (вторая появилась в журнале «Современник» в 1842 г.), проблематике посвящены современные исследования⁵. К отдельным ее мотивам (прежде всего «мотив оживающего демонического портрета») и сюжетным ситуациям приведено немало параллелей, главным образом из литературы романтизма — из «Эликсира сатаны» Э. Т. А. Гофмана, романа Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (русский перевод с французского издан в Петербурге в 1833 г.), из новелл В. Ирвинга, сочинений В. Скотта и др.⁶

³ Мордовченко Н. И. Гоголь в работе над «Портретом» // Учен. зап. ЛГУ. Серия филолог. наук. Л., 1939. Вып. № 4. С. 97.

⁴ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 661—674.

⁵ См.: Манн Ю. Художник и «ужасная действительность» (О двух редакциях повести «Портрет») // Манн Ю. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007. С. 361—371; Белоусов А. Ф. Живопись в «Портрете». К изучению «загадочной» повести Н. В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методич. разработки. Таллин, 1986. С. 5—14; Maguire R. A. Exploring Gogol. Stanford, California, 1994. P. 143—174; Лепяхин В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет» // Икона в изящной словесности. Икона, иконопись, иконописцы, иконопочитание и иконные лавки в русской художественной литературе XIX — начала XX века. Сегед, 1999. С. 61—89.

⁶ См.: Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Изд. подгот. М. П. Алексеев, А. М. Шадрин. Л., 1976 (серия «Лит. памятники»). С. 663—664; Гоголь Н. В. Арабески / Изд. подгот. В. Д. Денисов. СПб., 2009. С. 393—399 (серия «Лит. памятники»); среди возможных источников повести Гоголя исследователь называет также сочинение неизвестного иностранного автора «Спинелло» о молодом художнике, восходящее к «Жизнеописаниям наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) Джорджио Вазари и опубликованное в русском переводе в 1830 г. (Там же. С. 398—399).

Однако определенная соотнесенность гоголевской повести со средневековой традицией пока не привлекла должного внимания, хотя еще в начале XX в. поэт и литературный критик И. Ф. Анненский обронил беглое замечание: «Портрет» написан в манере «пролога или минеи»⁷ (здесь и далее курсив мой. — Л. С.). В. Гиппиус тоже ощущал, что у Гоголя не обошлось без средневековых параллелей и что от живописца, оканчивающего дни в монастыре под именем монаха отца Григория, можно «протянуть нити к иконописцам *средневековых легенд*, к Алипию Киево-Печерского патерика»⁸.

Высказанные замечания не получили развития и остались ничем не подкреплены, хотя в тексте Гоголя есть явные указания, свидетельствующие о том, что средневековая культура обладала для него высокой ценностью. Героя своей повести, иконописца, он характеризует как «скромного набожного живописца, какие только жили во времена *религиозных средних веков*»⁹, пишет, что примеры его «непостижимому самоотвержению» и подвижничеству «можно разве найти в одних *житиях святых*» (с. 133).

В данной работе предпринимается попытка показать, что именно в той части повести «Портрет», где имеются отсылки к средневековой традиции и описывается судьба художника-иконописца, прослеживается непосредственная соотнесенность с одной из средневековых новелл.

В этой повести, имеющей двухчастную композицию, показаны в сопоставительном плане судьбы художников, один из которых, предав свой талант и став модным живописцем, посвятил себя служению дьяволу, другой, иконописец, — Богу.

Молодой бедный художник Чартков (в первоначальной редакции Чертков), наделенный талантом, «пророчившим многое», преданный своему труду «с самоотвержением»

⁷ Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979. С. 16.

⁸ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 57.

⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 433. Далее при цитировании «Портрета» (по двум редакциям) ссылки страницы указываются в тексте в круглых скобках.

и мечтавший о славе, подвергся дьявольскому искушению. Дьявол явился ему в образе странного портрета страшного старика-ростовщика, соблазняющего золотом. Он смущает и растлевает душу художника, увлекает его соблазнами мира: «Бери же скорее кисть и рисуй портрет со всего города! бери все, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи; время летит скоро и жизнь не останавливается. Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы. Брось этот чердак и найми богатую квартиру. Я тебя люблю и потому даю тебе такие советы» (с. 410). «Денежный клад», полученный художником «таким чудесным образом, родил в нем все суетные побужденья, погубившие его талант» (с. 114), «все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью» (с. 110). Отныне он стал служить не искусству, а золотому тельцу, рисуя «модные картинки, портретики за деньги» (с. 85). Художник сам превратился в олицетворение демона, одержимого «адским намерением» уничтожать прекрасные произведения искусства, несущие божественную красоту. Конец его жизни оказался страшен и бесславен. История падения Чарткова — зримое выражение идеи о том, что служение дьяволу оказывает тлетворное влияние на душу человека и его талант.

Если в первой части повести разрабатывается тема дьявольского искушения, погубившего подававшего надежды художника, то во второй описывается, каким образом другому мастеру, автору злосчастного портрета, удалось преодолеть дьявольское искушение и обрести путь к спасению. Из нее мы узнаем, что погубивший Чарткова роковой портрет принадлежал кисти иконописца, получившего от церкви заказ изобразить «духа тьмы». В рассказе его сына объясняется история появления страшного портрета и связанные с его созданием переживания и судьба отца. В размышлениях о том, как нарисовать дьявола, художнику пришел на ум облик «страшного ростовщика», который не преминул явиться во плоти и заказать свой портрет. Работая над полотном, мастер испытал такое «странное отвращение» (с. 129) от дьявольской силы,

вселившейся в его создание, что у него не хватило душевных сил закончить работу. Неоконченный портрет остался у иконописца, оказывая свое разрушительное воздействие на его жизнь: характер его изменился, он стал завистлив к ученикам, работы его утратили святость, одно за другим его преследовали несчастья, «три внезапные смерти — жены, дочери и малолетнего сына» (с. 133). Прозрев в случившемся небесное наказание, художник, чтобы искупить свой грех, удалился в уединенную обитель и только здесь начал обретать душевный покой. Но, даже находясь в монастыре, еще долгое время он считал невозможным для себя приступить к написанию заказанного настоятелем «главного образа в церковь». В пустыни на протяжении нескольких лет постом и молитвой он укреплял свое тело и душу, готовя себя к духовному подвигу, сидел за работой целый год (в противоположность Чарткову), и ему было даровано озарение. Он создал, наконец, истинное произведение искусства, исполненное святости.

На картине рождества Иисуса ему удалось передать «чувство божественного смирения и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье пораженных божественных чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину — все это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатленье было магическое». В отличие от написанного мастером-иконописцем портрета ростовщика, на картине рождества Иисуса «святая, высшая сила водила» его кистью и «благословенье небес почило» на его труде (с. 134).

В соответствии с древнерусским иконографическим канон в сцене Рождества Христова покоящийся в яслях перепеленатый Младенец располагается *над* Богоматерью (которая поэтому не может предстать «склонившейся» над ним), видно его лицо, но не глаза¹⁰. Таким образом, Рождество Христово

¹⁰ См., например: *Маркелов Г.* Книга иконных образцов. 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV—XIX веков. СПб., 2001. Т. 1. С. 497, № 223.

Гоголь представил как сцену поклонения волхвов святому Младенцу и склонившейся над ним Богородице.

Весьма примечательно, что в первоначальной редакции повести художник рисует «божественную мать, кротко простирающую руки над молящимся народом» (с. 440) — описание, соответствующее иконографическому сюжету Покрова Богородицы¹¹. По словам сына иконописца, он был «поражен глубоким выражением божественности в ее лице» (с. 442). И хотя Гоголь изменил во второй редакции сюжет картины, центральной фигурой композиции по-прежнему оставалась Богородица. Грудясь над изображением «пречистого лика девы Марии», иконописец почувствовал осененным себя высшей силой, будто ангел возносил его «грешную руку» (с. 444). Вдохновение, посетившее монаха-отца Григория, преобразило его душу и облик. Перед своим сыном он предстал как «прекрасный, почти божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице; оно сияло светлостью небесного веселия» (с. 134). Произошло богородичное чудо: художник обрел спасение.

Мотив богородичного чуда, привлекательный для Гоголя своим нравоучительным смыслом, соединяет его повесть со средневековой новеллой из «Великого зеркала» («Wielkie zwierzadło»), все польские издания которого, начиная с краковского 1621 г., получили в XVII—XVIII веках широкое распространение на Украине и в России. Кроме того, в 1674—1677 г. по повелению царя Алексея Михайловича был выполнен перевод книги с польского языка на русский переводчиками Посольского приказа, этот текст известен во множестве списков¹².

Латинский миракль «О художнике, которого образ блаженной Девы Марии спас, протянув к нему руку, чтобы он не упал, а также от гибели, которую ему мог причинить хулитель», восходит к средневековому компендиуму Винсентия из Бовэ (Vincentius Bellovacensis) «Библиотека мира, или Великое зеркало» (Bibliotheca Mundi, seu Speculi Maioris, ок. 1244—1260). Затем

¹¹ Маркелов Г. Книга иконных образцов. Т. 2. С. 99, 101, 103, № 275—277.

¹² Державина О. А. Великое зеркало. М., 1965. С. 27—57.

рассказ вошел в составленный в XV в. сборник «Великое зеркало примеров» («Magnum speculum exemplorum», 1480), переведенный в начале XVII в. на польский язык Симоном Высоцким и неоднократно переиздававшийся в XVII и XVIII в.¹³

В польском тексте рассказ носит заглавие: «Богородицы образ чистый и чудный, а дьявола непотребный художник рисует, и чтобы он не пострадал от дьявола, образ Девы Марии его уберег». Речь идет о некоем художнике, известном своим благочестием и заслужившим себе во Фландрии славу искусного мастера. Всякий раз, когда нужно было нарисовать дьявола, он делал это выразительно, изображая его гадким и безобразным. И однажды тот явился художнику в ночном видении (мотив, повторяющийся в повести Гоголя трижды) и в бешеной ярости спросил, чем так озлобил его. Художник ответил: «Так вот, я терпел от тебя все, что ты чинишь злым подстрекательством, и до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». И дьявол, сурово угрожая, предостерег художника, чтобы тот впредь не изображал его. Но мастер еще более воодушевился и решительнее, чем прежде, готов был гнать прочь Левиафана.

Случилось ему однажды нарисовать на стене костела образ Пресвятой Богородицы, и он исполнил его так, как приличествовало, с большим почтением и похвалой. Под ногами Девы Марии изобразил дьявола черными красками, уродливого и темного, как пристало носителю безнравственности и князю тьмы. А возле него поместил слова, адресованные змию: «Она сотрет твою главу».

Глядя на это, дьявол страстно желал получить от Бога разрешение на причинение зла и получил, однако себе — к поношению, Христу же и Богородице — к славе. Пока художник рисовал дьявола, строительные леса и дощатый настил стояли надежно, но вдруг резкий порыв ветра сотряс подмости и обрушил их на землю. Как только почувствовал это изумленный художник, вознес сердце и руки к образу Госпожи неба и земли. Удивительная вещь: образ сам протянул руку мастеру

¹³ См.: *Державина О. А.* Великое зеркало. С. 20, 26.

и удержал его от падения. Тогда все находившиеся при этом прославляли Христа и Богородицу, а дьявола и козни его проклинали с осмеянием¹⁴.

В русской литературе сюжет о художнике, дьяволе и Богородице впервые получил обработку в стихотворении Симеона Полоцкого «Икона Богородицы» («Вертоград многоцветный», 1678—1680):

Иконописец нѣкто благочестив бяше,
 ко Матери Божией любовь соблюдаше.
 Обыкл же образ ея прекрасно писати,
 а демона под ноги ея полагати,
 Скаредно писаннаго, за что разъярися
 враг, и жестоко ему претяй появися.
 Объящая велику пакость сотворити,
 аще не престанет и тако скаредити.
 Зограф же врагу рече: Аз тя не боюся,
 паче скаредство твое явити потщюся.
 Исчезе демон с гнѣвом, потом случай бяше:
 зограф образ Дѣввы на стѣнѣ писаше
 В храмѣ нѣкоем. Тамо не забы явити
 и скаредства вражия под ноги вмѣстити.
 Изображая, яко та есть она жена,
 ею же змяя того бѣ глава сотрена.
 Враг, не терпя досады, хотя ѝ свалити,
 потщася вся подставы деревянные ломити.
 Тым убо падающим, зограф он смутися,
 но Божией Матери молебно вручися.
 И простре образ руку, мужа похищая,
 от падения смертна чюднѣ свобождая.
 Падоща вси подставы, зограф же висяше,
 держим рукою Дѣвы. Оле чюдо бяше!
 Что видящее людие, подмост пристроиша,
 зографа кромѣ вреда к земли низпустиша,
 А Христа Бога Матерь честно величаху,
 содѣянное чюдо миру возвѣщаху,
 Демонския же козни въконец обрагаша,
 его же же падению падению вина бытии знаша¹⁵.

¹⁴ Wielkie zwierciadło. Kraków, 1633 (раздел «Panna Marya Przenaświętsza. Przykład V»). S. 324.

¹⁵ *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvětnyj* / Ed. by A. Hippisley, L. I. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 1999. Vol. 2. P. 150—151. Стихотворение

Средневековая новелла о художнике бросает новый свет на повесть Гоголя «Портрет», делая более очевидным внутренний смысл ее свернутого сюжета — спасение от искушений дьявола и духовное преображение мастера через обращение к образу Богородицы¹⁶.

Знал ли Гоголь приведенный рассказ, трудно сказать со всей определенностью. Известно, что Гоголь читал по-польски. По свидетельству А. С. Данилевского, при встречах Гоголя в Париже с Адамом Мицкевичем и другим польско-украинским поэтом, Богданом Залесским, «разговор обыкновенно происходил на русском или чаще — на малороссийском языке», так как «Гоголь не знал польского языка»¹⁷. Вместе с тем ксёндз Петр Семененко после личной встречи с Гоголем в Риме сообщает (в письме от 17 марта 1838 г.): «Умеет по-польски,

имеет своим источником, как установил А. Хипписли, латинский текст «*V. Maria Virgo*» (№ 5) из сборника «*Magnum speculum eheptolorum*» (Coloniae Agrippinae, 1653), см.: *Ibid.* P. 583—584. Следует заметить, что в библиотеке Симеона Полоцкого имелось также «Зерцало историческое» Винсентия из Бовэ, содержащее данный рассказ: *Vincentii Burgundi Bibliotheca Mundi, seu Speculi Maioris... Duaci, 1624. T. 4. Speculum historiale... P. 259 (Lib. septimus. Cap. 104)*; экз. хранится в РГАДА, Библиотека Московской Синодальной типографии, ин/498 (на титульном листе имеется владельческая запись Симеона от 26 августа 1670 г.).

¹⁶ Исследователи обращали внимание исключительно на «мотив оживающего демонического портрета» и трагическую судьбу художника, ссылались на рассказ Вакенродера, взятый из книги Дж. Вазари («Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», 1550) о живописце Спинелло Ареттино, который «нарисовал в старости для церкви... большую запрестольную картину Люцифера и падения злых ангелов, а затем “князь тьмы” якобы явился ему во сне и стал причиной скорой кончины художника» (Денисов В. Д. Примечания // *Гоголь Н. В. Арабески*. СПб., 2009. С. 398—399). Другой же ключевой мотив повести, контрастно сопряженный с первым, — обретение спасения от дьявольского наваждения и духовное преображение художника через обращение к образу Богородицы — оставался вне поля зрения. Средневековая новелла о художнике выгодно отличается от приведенных ранее параллелей к повести Гоголя «Портрет» тем, что в ней присутствуют оба названных мотива.

¹⁷ *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М.; Л., 1933. С. 177.

т. е. читает»¹⁸. Противоречивость источников кажущаяся, поскольку речь идет в них о разных уровнях владения языком, у Данилевского — о разговорной речи, требующей особых навыков и практики, а у Петра Семененко — о знании иного рода: умения читать и понимать письменный текст. Учитывая большую популярность и широкое распространение «Великого зеркала» на Украине, можно предположить, что к Гоголю приведенная история могла прийти через посредство устной традиции.

Между повестью «Портрет» и средневековой новеллой заметны очевидные сюжетные сходения.

1. Персонаж и в том, и в другом тексте — художник, иконописец. Оба талантливы и известны своим мастерством. Средневековый мастер прославился во Фландрии благочестием и искусным мастерством. Гоголевскому иконописцу «давали беспрестанно заказы в церкви», «неуклонностью начертанного себе пути он стал даже приобретать уважение со стороны тех, которые честили его невежей и доморощенным самоучкой» (с. 127).

2. Оба мастера изначально благочестивы, однако дьявол вносит в их души смущение, стараясь, хотя по-разному и в разных формах, лишить душевного покоя. Средневековый художник, обращаясь к дьяволу, говорит: «...до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». Иконописец у Гоголя испытывает искушение, когда дает согласие написать портрет дьявольского ростовщика: «...со страхом и вместе с каким-то тайным желанием поставил он холст за неимением станка к себе на колени и начал рисовать» (с. 435). Образ, написанный им с глубоким проникновением, сломавший немало жизней, заставляя во всех соприкасавшихся с ним чувства зависти, ненависти и злобной вражды, чуть было не погубил и душу самого мастера, в его характере произошла «ощутительная перемена», некогда прямодушный и честный человек, он «употребил интриги и происки» против своего ученика. Иконописца стал

¹⁸ Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 187.

одолевать бес, в лицах на картине, написанной им для церкви, не оказалось святости, «напротив того, что-то демонское» было в их глазах, «как будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Иконописец «с ужасом увидел, что он почти всем фигурам придал глаза ростовщика» (с. 130).

3. Оба художника пытаются сопротивляться. Средневековый живописец не уступает просьбе дьявола и обещает рисовать его еще более гадким и попираемым Богородицей. У Гоголя художник проникается отвращением к своей работе и не хочет заканчивать портрет ростовщика, он чувствовал, что эти страшные глаза «вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую», «бросил кисть и сказал наотрез, что не может более писать с него» (с. 129). Стремясь избавиться от наваждения, иконописец уходит в монастырь, что тоже является формой сопротивления.

4. Оба художника рисуют образ Пресвятой Богородицы.

5. И через обращение к нему обретают спасение.

Таким образом, в контекстуальном поле повести «Портрет» произошла встреча двух мастеров, получивших спасение благодаря богородичному чуду, — средневекового изографа из Фландрии и русского иконописца XIX в. Гоголь дал нравоучительно-аллегорическую интерпретацию средневековой темы: в первой части повести он рассказал о том, как дьявол, искушая человека, толкает его на гибельный путь, во второй — указал путь к духовному возрождению, ведущий к спасению.

История Чарткова — о том, как он все более и более укреплялся в своей порочной страсти, соединившей его с дьявольской силой. История иконописца, впоследствии монаха-отца Григория, — о том, как он искал раскаяния, стремился очиститься, освободиться от дьявольского наваждения — и спастись.

Учитывая структурный параллелизм обеих частей повести, намеренно подчеркнутый Гоголем на уровне композиции произведения, отдельных сюжетных ситуаций (действие первой части начинается в «картинной лавочке», второй — на аукционной продаже; главные персонажи подвергаются дьявольскому искушению и испытаниям), можно полагать, что и

на судьбы героев решающее влияние оказал один и тот же образ. В случае с иконописцем — это изображение Богоматери (будь то в варианте Покрова Богородицы, как в первоначальной редакции, или Рождества Христова, как в окончательном тексте). А в истории Чарткова — это гениальная картина русского художника, впитавшего традиции великих итальянских мастеров:

«Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло пред ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто как гений возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. С чувством невольного изумления созерцали знатоки новую невиданную кисть. Всё тут казалось соединилось вместе: изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти. Но властительней всего видна была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут закон и внутренняя сила. Везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у кописта. Видно было, как всё, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы. Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объаты все, вперившие глаза на картину — ни шелеста, ни звука; а картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление. Невольные слезы готовы были покатиться по лицам посетителей, окруживших картину. Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению» (с. 111—112).

Гоголь описал это высокохудожественное полотно, не дав ему названия и предоставив тем самым свободу исследовате-

лям самим постичь тайну воспроизведенного им иконографического сюжета. Придавая особое значение словам Гоголя: произведение *«скромно возносилось»*, — Роберт Магуайр полагает, что писатель имел в виду религиозную идею вознесения Христа. В то же время, по мнению исследователя, Гоголь отсылал, возможно, к технике искусства маньеризма и барокко, посредством которой живописные или скульптурные изображения словно плывут или возносятся в заоблачные выси вопреки законам гравитации. Посетители многих римских церквей XVII и XVIII веков могли быть знакомы с этим феноменом, наблюдая росписи потолочных плафонов, имеющие сходство с небом. Таким образом, делает заключение Р. Магуайр, Гоголь приглашает нас думать о картинах специфического стиля и периода¹⁹.

Со своей стороны обратим внимание на неслучайное упоминание писателя, что автор величественной в своем совершенстве картины взял себе «в учителя одного божественного Рафаэля» (с. 111). Учился он, таким образом, не у мастеров маньеризма и барокко. Имя же Рафаэля всегда и прежде всего ассоциируется с образом созданных им многочисленных мадонн, выразивших идеальное и возвышенное величие гениального мастера. Не случайны и определения, данные Гоголем: *«Чистое, непорочное, прекрасное как невеста»*, *«Скромно, божественно, невинно и просто как гений»*. Слова подобраны и составлены таким образом, что они характеризуют одновременно и творение русского талантливого художника, и запечатленный на картине образ, воплощая идеал неземной красоты и совершенства, женственности и скромности. К женскому образу относятся и выражения *«плывучая округлость линий»*, *«прекрасные ресницы»*. Прилагательное *«скромный»* означает во времена Гоголя *«смиранный»*, *«кроткий»*, *«не ставящий личность свою наперед, не мечтающий о себе»*²⁰. Это определение уместно как по отношению к автору выдающейся картины, так и по отношению к созданной им, по всей вероятности,

¹⁹ Maguire R. Exploring Gogol. P. 170—171.

²⁰ Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка. 2-е изд. СПб., М., 1882. Т. 4. С. 210.

вослед Рафаэлю, кроткой и тихой Мадонне, склонившейся над младенцем. Применительно же к Христу определение «*скромно вознесся*» невозможно, ибо Христос возносится в *Славе*.

Таким образом, описание высокохудожественного творения, которому Гоголь не дал именованя, недвусмысленно намекает на то, что перед посетителем выставки в Академии Художеств и перед мысленным взором читателя — образ Мадонны. Неудивительно поэтому, что современному художнику и известному искусствоведу именно при созерцании им «Сикстинской мадонны» (1515—1516) Рафаэля, которого еще при жизни «называли божественным», «невольно вспомнились слова Гоголя: “Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника... Вся картина была — мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая — есть одно приготовление”»²¹. Заметим кстати, что «Сикстинская Мадонна» Рафаэля представляет собой композицию, развертывающуюся на небесах: в центре — парящая над облаками Мадонна с младенцем, в ее окружении — святая великомученица Варвара, стоящая, *потупив взор*, и умиленно взирающий на Богородицу Папа Сикст. Возможно, именно «Сикстинской Мадонной» навеяно Гоголю²² описание, какое он дал картине усовершенствовавшегося в Италии русского художника, и, в частности, такие строки: «Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо *опустили* прекрасные ресницы» (с. 112).

Можно сказать, что тема Богородицы проходит через всю повесть Гоголя. В явном виде она присутствует, как мы видели, во второй части, в первой же она также имеется, но в завуалированной форме.

Как известно, в христианской традиции проискам дьявола противостоит сила крестного знамения или сакральный образ. Творение «идеального» художника, вернувшегося из Италии,

²¹ Долгополов И. Рафаэль Санти // Долгополов И. Мастера и шедевры: В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 174.

²² Известно, что Гоголь неоднократно бывал в Дрездене, в Картинной галерее которого и находится самая знаменитая из Мадонн Рафаэля — «Сикстинская».

вызвало в Чарткове бешеную зависть и страстное желание нарисовать «отпавшего ангела». Гоголь изобразил крайнюю степень одержимости Чарткова бесом: он скрежетал зубами, его взгляд напоминал взор василиска, со страстью бросился живописец приводить в исполнение свое «адское намерение» уничтожить произведения, носившие «печать таланта». Он стал, как Люцифер, свергнутый с небес на землю: «Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич»; «Кроме ядовитого слова и вечного порицанья ничего не производили его уста» (с. 115).

Бурная реакция Чарткова на картину, выставленную в Академии художеств, только подтверждает, что она заключала в себе сакральный образ, воздействовавший на вселившегося в него демона подобно тому, как икона противостоит нечистой силе²³. И, по-видимому, губительное впечатление произвело на

²³ Заметим, что особое влияние образа святых, и прежде всего Богоматери, на одержимых бесом (в частности, «кликнуш») зафиксировали исследователи народной культуры XIX в. Так, С. В. Максимов сообщал: «...выписали в церковь снимок с одной чудотворной иконы Божией Матери. Деревенские попросили у себя отслужить Владычице всенародный молебен и, как только икона показалась на краю селения, одну молодую бабу схватило: начала она ломаться, корчиться и визжать». Как отмечал далее этнограф-писатель, «радеющие этим больным женщинам» исходят из убеждения, что «сидящий» в них бес «не допускает прикладываться к св. иконам и преклоняться под них», поэтому они «с особенным старанием и настойчивостью ищут помощи у духовных лиц и в монастырях у прославленных мощей и чудотворных икон. Киевские Пещеры, Михайловский монастырь с мощами великомученицы Варвары, даже те церкви, в которых имеются изображения Богоматери “Нечаянной Радости”, а также целителя Пантелеймона, чаще других оглашаются воплями кликуш и являются, так сказать, излюбленными лечебницами» (Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 128, 129; первое изд. — 1903 г.). Статьи, и современный исследователь подтверждает свойственную бесоодержимым «“боязнь святостей”»: кликуша начинает беситься при любом контакте с предметами и людьми, связанными с церковным обиходом. Приступ кликоты может быть вызван запахом ладана, встречей со священником, звуком церковного колокола, видом чудотворной иконы, причастием» (Панченко А. А. Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М., 2002. С. 330).

Чарткова изображение Мадонны, написанное русским мастером вослед рафаэлевскому образу, воспринимавшемуся в русской традиции того времени и даже более позднего как икона Богородицы. Так, весьма показательна реакция русского путешественника начала XX в., посетившего Дрезденскую галерею, ибо, по его словам, «быть в Дрездене и не видеть Сикстинской Мадонны непростительно» (подчеркнем еще раз, что Гоголь неоднократно бывал в Дрездене).

«Конечно, это не картина, — пишет А. Хазарский, — а икона: не бывает на картинах такой неземной чистоты в экспрессии женского лица, ибо это не входит в расчеты художника, изображающего в женщине прежде всего женщину <...>

В одной из зал галереи мы встретились с каким-то неизвестным мне земляком, который, услышав русский говор, спросил нас, как пройти в королевскую сокровищницу (Schatz-Kammer) и, конечно, тут же заговорил о Мадонне:

— Помилуйте, какая там картина!.. Это икона, — странно даже как-то видеть, что перед ней ни одной свечи не зажжено!

— А вы ее в первый раз видите? В первый?.. Нет, батюшка, может быть, в двадцать первый! Я каждое лето езжу за границу: езжу в Италию, а оттуда в Монте-Карло, из Монте-Карло в Париж, прежде чем домой ехать, заезжаю сюда... Вот бы нам ее откупить у немцев!

— Позвольте, немцы страшно дорожат этим сокровищем искусства, и смотреть ее сбегаются люди со всего мира...

— Я про то и говорю: для них это сокровище искусства и перл живописи, а на самом деле это икона Богоматери с Младенцем Иисусом!»²⁴

Заметим, что впечатление от «Сикстинской» как от иконы усиливало и обрамление картины: неоренессансный табернакль, в котором она выставлялась²⁵, имел конструкцию киотной рамы, заключавшей в себе сакральный образ.

Именно в момент созерцания картины, написанной русским художником под впечатлением работ итальянских ма-

²⁴ Хазарский А. Дневник странника // Московские ведомости. 1902, 30 сентября (цит. по: Русская жизнь. М., 2008. № 5 (22), март. С. 16).

²⁵ См.: Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007. С. 148.

стеров, наступило у Чарткова прозрение — «С очей его вдруг слетела повязка» (с. 113) — и осознание безжалостно погубленных лучших лет своей жизни. Эту чудную картину нарисовал не он, и потому Чартков так болезненно воспринял творение своего бывшего товарища. Он не смог отринуть дьявольское искушение, не сумел сопротивляться, не искал пути к спасению, вселившийся в него демон полностью подавил его волю — в этом трагедия «модного живописца». Контакт с демонической силой завершился для Чарткова трагическим поражением, для иконописца же — победой. Преодолев соблазн изобразить «князя тьмы» и создав образ Богородицы, он обрел путь к спасению и глубоко постиг смысл искусства.

Повесть «Портрет» характеризует Гоголя как христианского моралиста. «Искусство, — по его словам, — и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассуждениями»²⁶ (курсив автора. — Л. С.).

Эта повесть может быть прочитана также как размышление писателя об искусстве истинном и мнимом, праведном и ложном.

В портрете, нарисованном художником-иконописцем, Гоголь настойчиво подчеркивает необычайную «живость глаз»: «Это было уже *не искусство*: это *разрушало* даже *гармонию* самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза!» (с. 87); «глаза, точно, поражали своей необыкновенной живостью» (с. 92), они вселяли неизъяснимую тревогу, оставляли «какое-то болезненное, томительное», «странно-неприятное чувство» (с. 87—88). Эти «невыносимые, страшные глаза» (с. 126) отражали дьявольскую сущность того странного и страшного образа, с которого был написан портрет: «Никто не сомневался о присутствии нечистой силы в этом человеке» (с. 125), имевшем «сверхъестественное существование», «дьявол, совершенный дьявол!» (с. 126), «это было точно какое-то дьявольское явление» (с. 136).

Неслучайно всех соприкоснувшихся с этим живоподобным изображением ростовщика, несущим в себе дьявольскую силу

²⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 14. С. 36.

и вселяющим в душу смятение, постигла страшная, трагическая участь. Творение художника, следующего натуре без любви, без души, без одухотворенности, без божественного и идеального, не приносит «высокого наслаждения» — это не искусство, даже при всей мастеровитости. Оказавшись и сам на краю гибели, живописец спасся, обратившись к высоким христианским образам.

Весьма примечательна произведенная Гоголем во второй редакции повести замена одного иконографического сюжета другим. Если в первоначальном варианте художник-иконописец рисует, как уже отмечалось, «божественную мать, кротко простирающую руки над молящимся народом» (с. 440), то в окончательном тексте — картину Рождества Христова. Л. Амберг связывает изменение сюжета картины с тем обстоятельством, что у Гоголя в «Размышлениях о Божественной литургии» мотив вочеловечения Бога — центральный²⁷. А. Ф. Белоусов пишет: «“Рождество Иисуса” символизирует перемену в художнике Б., его превращение в “прекрасного, почти божественного старца” (...) Есть, видимо, в этой замене и еще один смысл, придающий живописному ряду второй части “Портрета” характер символического комментария не только к обстоятельствам личной судьбы художника Б., но и к судьбам всего мира, в которых противостояние добра и зла (ср. первый сюжет) должно разрешиться победой добра, что именно и знаменует собой “предмет” итоговой картины во второй редакции повести»²⁸.

Однако возможно иное объяснение. Полагаю, что изменение сюжета картины позволило Гоголю противопоставить «страшным глазам» дьявольского существа *другие* глаза. Если на странном портрете акцентируются «большие, необыкновенного огня глаза» ростовщика-дьявола (с. 121), то в монастырской церкви на главном образе, исполненном высочайшего и истинного искусства, в сцене рождения Иисуса на зрителя

²⁷ См.: *Amberg L. Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol*. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris, 1986. S. 156.

²⁸ *Белоусов А. Ф. Живопись в «Портрете». К изучению «загадочной» повести Н. В. Гоголя. С. 12—13.*

смотрят даже не «глаза», а «очи»: «глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали...» (с. 134). Не стоял ли перед глазами Гоголя и в этом случае образ «Сикстинской Мадонны» Рафаэля? Вновь обратимся к впечатлениям русского путешественника начала XX в.:

Для меня лично это впечатление иконы определяется (<...> выражением Божественного лица Предвечного Младенца, который должен был составить и составляет в действительности (для меня лично) центр и фокус картины-образа... Великий гений (<...> внес всю странную силу своего загадочного таланта в изображение Господа-Младенца. Каким-то непонятным сочетанием красок Рафаэль отразил на холсте *тот взгляд*, которого люди не встречают у живых людей... *Божественный Младенец смотрит* на толпу наряженных дам и расчесанных кавалеров, и *взгляд его*, видимо, их смущает... Кажется, вот-вот откроются Божественные уста и раздастся проповедь откровения...²⁹

Христианские темы, по словам Гоголя, — «высшая и последняя ступень высокого» (с. 127). Противопоставление дьявольскому божественного, образующее внутренний смысл и сюжет повести «Портрет», явлено и на уровне художественного приема симметрии («глаза» / «очи»), служащего созданию композиционной целостности повествования.

Таким образом, вопрос об эстетических идеях напрямую связан у Гоголя с христианской моралью и этическими категориями. Подлинное искусство должно быть боговдохновенным, оно гармонично, создается любовью, жизнью души и неутомимым трудом. Иконописец дает сыну завет: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве... Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышущей земным вожделением (такой страстью жил «модный» живописец. — Л. С.), но тихой небесной страстью» (с. 135).

В представлениях Гоголя о подлинном искусстве важна также мысль о необходимости для творца состояния душевного спокойствия, так как истинное, высокое искусство призвано

²⁹ Хазарский А. Дневник странника. С. 16.

давать «высокое наслаждение» и возносить душу к горнему миру, ибо «для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства». Напротив, когда, рабски и бездушно следуя натуре, иконописец рисовал дьявольский портрет ростовщика, он испытал тягостное мятежное чувство и смущение, казалось, будто явился сам демон, чтобы нарушить порядок. Подлинное искусство «не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к богу» (там же). Совершенно очевидно, что устами героя говорит сам Гоголь. Он высказывал ту же мысль в письме В. А. Жуковскому (декабрь 1847 г.): «Искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства»³⁰.

Верно отметил еще Е. Трубецкой, что «религиозность была изначальным свойством его (Гоголя. — Л. С.) душевного склада: религиозное искание было вообще основным мотивом его творчества, и из биографии его не видно, чтобы его религиозные воззрения менялись»³¹. Связь повести Гоголя со средневековым рассказом подтверждает и мысль Д. Н. Овсяннико-Куликовского о том, что Гоголь — «натура не только глубоко религиозная, но и мистическая»³², что «повесть “Портрет” представляет собою одно из значительнейших по замыслу и замечательнейших по исполнению произведений Гоголя. В ее основу легли усвоенное Гоголем романтическое воззрение на искусство и высокая оценка призвания “истинного” художника, который должен быть человеком не от мира сего и служить искусству, как святыне»³³.

В повести «Портрет» отмечалось, в частности, влияние идей Вильгельма Генриха Вакенродера (1773—1798)³⁴, чье творче-

³⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 14. С. 37.

³¹ Трубецкой Е. Н. Гоголь и Россия // Гоголевские дни в Москве. М., 1910. С. 122.

³² Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. М.; Пг., 1923. Т. 1. Гоголь. С. 117.

³³ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Гоголь в его произведениях. М., 1909. С. 57.

³⁴ См., например, комментарии Н. И. Мордовченко: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 671; Maguire R. A. Exploring Gogol. P. 162—167.

ство, возникшее на почве классицизма, способствовало формированию эстетики немецкого романтизма. Его знаменитая книга «Сердечные излияния монаха — любителя искусств» (1797), по выражению одного из исследователей, «от начала до конца гимн Рафаэлю»³⁵. Интерпретация, данная Вакенродером творчеству Рафаэля, зафиксировала очередную вспышку религиозного мироощущения, сопутствовавшего идейному умонастроению романтизма. Идеи Вакенродера «сводились к отрицанию идеализации человека, превращаемого в олимпийца. Вместо гордого самосознания тут стоит другое слово, которое прежде редко можно было слышать, — смирение. Человек уже не цель прославления, а средство прославления трансцендентального»³⁶. Эти мысли восходят к средневековому искусству, перед которым Вакенродер преклонялся и особенно высоко ценил в нем нерасторжимую связь с религией. А для высшей христианской религиозности в искусстве в эпоху романтизма имелось «уже готовое имя — Рафаэль»³⁷.

В статье «Видение Рафаэля», открывающей книгу «Сердечные излияния», Вакенродер рассказывает, как еще со времен нежной юности Рафаэль страстно мечтал «живописать Деву Марию в небесном ее совершенстве», но ему никак не удавалось уловить и запечатлеть этот образ, являвшийся как «одно летучее мгновение». И вот однажды откровение божественного было даровано Рафаэлю: «...ночью, когда он во сне молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения, воспрянул от сна. Во мраке ночи взор Рафаэля привлечен был светлым видением на стене против самого его ложа; он взглянул на него и увидел, что висевший на стене, еще недоконченный образ Мадонны блистал кротким сиянием и казался совершенным и будто живым образом. Он так выражал свою божественность, что градом покатались слезы из очей изумленного Рафаэля (...) Видение навеки врезалось

³⁵ Цит. по: Михайлов А. В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 657.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 662.

в его душу и чувства, и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию в том образе, в каком он носил ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны»³⁸. Художественные образы, созданные ренессансным мастером, преломились в романтических прозрениях Вакенродера сквозь призму религиозных христианских ценностей средневекового искусства.

Вакенродеровская легенда о Рафаэле, за которой стоял Вазари, была хорошо известна Гоголю в вышедшем в 1826 г. русском переводе «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком». Можно констатировать созвучие взглядов и убеждений Гоголя и Вакенродера, разделявших идею о боговдохновенности творчества. Их художественные идеалы были ориентированы на христианскую религиозность Средних веков.

Необходимо поэтому уточнить: в повести «Портрет» выразилось не просто «романтическое воззрение» писателя, но нашел отражение более глубокий пласт культуры. Разработка поднятых Гоголем тем связана с христианской культурой, корни которой уходят в Средние века. Романтизм унаследовал идею божественности искусства от барокко, которое, в свою очередь, представляет собою синтез Средневековья и Ренессанса. Такова цепочка культурных опосредований.

«Портрет» — своего рода эстетический манифест о высоком предназначении искусства. И в оформлении художественного смысла повести Гоголя принимают участие литературные мотивы и иконографические сюжеты, сложившиеся еще в Средневековье³⁹.

³⁸ Вакенродер В. Г. Об искусстве и художниках. Размышление отшельника, любителя изящного. М., 1826. С. 6, 8.

³⁹ Первоначальный (краткий) вариант работы опубликован: Сафонова Л. И. Средневековый мотив богородичного чуда в повести Н. В. Гоголя «Портрет» // Славяноведение. 2010. № 2. С. 79—87.

[Приложение 1]

Польский текст рассказа «Богородицы образ чистый и чудный, а дьявола непотребный художник рисует, и чтобы он не пострадал от дьявола, образ Девы Марии его уберет»:

«Panny czystej, obraz cudny, a dyjabelski sprośny malarz malując, aby od szatana nie był obrażon, obraz Panny Maryjej go zatrzymał.

Malarz niejaki dla zasługi żywota swego Paniej naszej był miły, we Flandryjey miał sławę, iż w rzemieśle swoim dobrze wyprawną rękę miał. Ten ilekroć potrzeba było szatana malować szpetnego barzo szpetnie malował. On w widzeniu nocnym ukazawszy się mu z furiją i z gniewem pytał, czemu go tak szpetnie malował. Malarz odpowiedział: Dobrze to czynię, bo ty zawsze co jedno złego porobił, byłeś podszczuwaczem i jeszcze plugawymi myślami starasz się umysłu mego stateczność obalić. A szatan jeszcze mu barzieszy grożąc upominał, żeby go obrażać przestał. Ale on stąd jeszcze większe serce wziął, żeby mu przykrość wyrządzał. Trafiło się iż na ścienie kościoła jednego obraz Naświętszej Panny namalował i wedle możności misterstwa jako się godziło rozliczną sztuką malarską wielce poważnie i chwalebnie go odprawił. A wedle niego co wężowi rzeczono: ona zetrze głowę twoję: pod nogami obrazu dyjabła wyfigorował farbami czarnymi sprośnego, ciemnego jako przystało, miłośnika sprośności i księżę ciemności. Patrząc na to barzo się żarł od Pana Boga dozwoleń na wyrządzenie jemu złości, żądał i otrzymał, ale sobie ku hańbie, Chrystusowi i Matce jego ku chwale. Jeszcze rosztowanie i tarcice mocno stały, straszdyło ono malowano. A oto wicher wielki one wszystkie drwa i deski wzruszył i na ziemię zrzucił. Co gdy uczuł zdumiały malarz, do obrazu Paniej nieba i ziemie serce i ręce podniósł. Dziwna rzecz, niż drudzy przybiegli, co by go ratowali, obraz on ręką ściągnął, zatrzymał i od obrażenia go zachował. Tedy wszyscy, którzy przy tym byli, Chrystusa w Matce jego wielbili, dyjabła w oszukaniu zdrady jego z pośmiewaniem bluźnili. Idem [Vincentius Beluacensis] lib. 7, cap. 104».

Wielkie zwierciadło przykładów więcej niżli z ośmidzieści lat pisarzów bożnością, nauką y starowiecznością przezacnych: także z rozmaitych Historiy y traktatów kościelnych wyjęte (...).

Kraków, 1633. S. 324 (Раздел «Panna Marya Przenaświętsza. Przykład V»)⁴⁰.

[Приложение 2]

Латинский текст рассказа «О художнике, которого образ блаженной Девы Марии спас, протянув к нему руку, чтобы он не упал, а также от гибели, которую ему мог причинить хулигель»:

«De Pictore, quem imago Beatae Virginis Mariae iniecta manu ne caderet retinuit, et interitu blasphemii.»

Pictor quidam pro vitae suae merito Dominae nostrae familiaris, in partibus Flandriae fecerat sibi nomen doctae manus artificio. Hic quoque quotiescumque pingere diabolum necesse habebat, turpem turpiter sicut ars ei suggerere poterat, expressius figurabat: Cui ille in visione noctis apparuit, & cur eum sic irritaret, cum furore & ira quaesivit. Pictor respondit: Bene hoc ago, quia semper te passus sum omnium, quae feci malorum incentorem, & adhuc turpium cogitationum moliris insidias, quibus emollitam animae meae demoliaris constantiam. Et Sathan graves minas intentans, monebat, ut a sua laesione cessaret. Sed ille ex hoc ipso animatus est, & magis quam ante paratus suscitare Leviathan.

Postmodum vero una dierum, ipse in porticu cuiusdam Ecclesiae Beatae Mariae Virginis imaginem pinxit, & iuxta possibilitatem artificij, sicut decebat opere vario picturae eidem gloriam, & honorem dedit. Sed & iuxta illud, quod serpenti dictum est. *Ipsa conteret caput tuum**, subtus pedes imaginis diabolum figuravit, nigris coloribus turpem, & tenebrosum, sicut decebat amatorem turpitudinis, & Principem tenebrarum. Quod ille non aequis oculis aspiciens, malignandi potestatem à Deo expetijt, & accepit, sed sibi ad contumeliam, Christo & Matri eius ad gloriam: adhuc enim suspensis trocleis, & supposito firmiter tabulato, monstrum

⁴⁰ Экз. РГАДА, Библиотека Московской Синодальной типографии. Ф. 1251. № 2466. На обороте верхней крышки переплета: «Сия книга, глаголемая Зверцадло полское священноерея Онисима Троицкого».

* Курсив оригинала.

illud pingebatur, & ecce turbo vehemens omnes illas artis pictoriae machinas concussit, & in terram excussit.

Quod ut persensit homo stupidus ad imaginem Domini levavit cor pariter, & manum, quae mitum dictu donec venirent, & qui ei subvenirent manu iniecta ipsum retinuit, & servavit illaesum. Tunc omnes, qui aderant Christum in matre sua glorificabant, diabolum in fraudis suae frustratione cum risu, & cachinno blasphemabant».

Bibliotheca mundi, seu Speculi maioris *Vincentii Burgundi, praesulis Bellovacensis*. T. 4. Duaci, 1624. P. 259 (Liber septimus. Cap. 104).

Глава VIII.
Демонологический миф
в памяти литературы XX века

(роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)*

Общеизвестно, что М. А. Булгаков чрезвычайно высоко ценил Н. В. Гоголя, считая его своим духовным учителем¹ и стремясь установить себя в общем русле гоголевской традиции². Одна из тем, привлекавших обоих писателей, — дьяволиада. Но если у Гоголя она была связана с приверженностью к народной культуре с ее верой в чудеса и чертовщину³, со средневековым преданием (в повести «Портрет»), то у Булгакова мы имеем дело с детально разработанным демонологическим мифом. Всеобъемлющая история о Боге и дьяволе, лежащая в основании великого романа XX в. «Мастер и Маргарита» Булгакова, размыкает границы художественного мира произведения, соединяя его с пространством мировой культуры на всю глубину многовековых традиций.

Присутствие мифа и связанных с ним архетипических представлений и мотивов влияет на внутреннее устройство

* Раздел написан совместно с М. А. Робинсоном.

¹ Именно так обращался Булгаков к Гоголю: «...о великий учитель (...) Укрой меня своей чугуною шинелью!» (Булгаков М. А. Собр. соч: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 469—470).

² Знаменательно название одного из ранних рассказов Булгакова «Похождения Чичикова» (1922).

³ См.: Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб., 2010.

романа таким образом, что почти в каждой точке его повествования образуются дополнительные, множющиеся смыслы и значения, проступают исходные контексты. Слово у Булгакова как будто возвращается к древней ученой риторической традиции, согласно которой оно не только предстает в своей непосредственной данности, но и оказывается центром пересечения опосредованных смыслов.

Такое ассоциативное слово, возникающее при обращении автора к слову мифа, несущему в себе накопленное веками наследие культуры, иногда распознается не сразу и с трудом поддается прочтению. Все это порождает то, что часто называют «тайной», «загадкой», «криптографией» романа «Мастер и Маргарита»⁴.

В своем стремлении к постижению глубинной сущности булгаковского творения исследователи закономерно занялись поиском источников, способных объяснить текст романа, и к настоящему времени привели такое изобилие параллелей и аналогий, далеких и близких, главным образом из литературы, начиная от евангельских текстов, вплоть до отечественных И. Эренбурга, А. Грина и зарубежных А. Дюма и Л. Кэрролла⁵, что один только их перечень способен вызвать рефлек-

⁴ Показательны в этом отношении названия исследовательских работ: *Галинская И. Л.* Криптография романа «Мастер и Маргарита» Булгакова // *Галинская И. Л.* Загадки известных книг. М., 1986. С. 65—125; *Яновская Л.* Треугольник Волаанда и фиолетовый рыцарь: о тайнах романа «Мастер и Маргарита» // Таллин. 1987. № 4. С. 101—113; *Паршин Л.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991; *Кораблев А.* Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 35—54; и т. д.

⁵ Назовем некоторые из основных работ: *Чудакова М. О.* Архив Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Зап. Отдела рукописей. Вып. 37. М., 1976. С. 25—151; *Бэлза И. Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст—1978. М., 1978. С. 156—248; *Утехин Н. П.* «Мастер и Маргарита» Булгакова (Об источниках действительных и мнимых) // Русская литература. 1979. № 4. С. 89—109; *Яновская Л.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983; *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова. Ann Arbor, 1984; *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988; *Она же.* Библиотека М. Бул-

сию относительно реальной возможности усвоения писателем невероятно огромного объема материала в период создания романа. Часть из названных материалов была, несомненно, Булгакову известна, но, безусловно, не все.

Далеко не полностью учтены порождающие культурные контексты, участвовавшие в создании романа. Имеется в виду значительный мифориторический пласт текста. Когда мы имеем дело с произведением, опирающимся на слово мифа, проблема изучения источников крайне усложняется. «Мифориторическое» слово, принадлежащее культуре *готового слова* и черпающее «из фонда культуры, из фонда значимых мифов»⁶, трудно документировать отсылками к конкретному литературному тексту, потому что миф устойчив, погружен в культуру, разлит в ней, отражается во многих произведениях литературы и искусства. Вследствие этого обстоятельства параллели, проводимые между романом Булгакова и широким

гакова и круг его чтения // Встречи с книгой. М., 1979. С. 244—300; Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 1989 (коммент. Б. В. Соколова); Безродный М. В. Об одном источнике романа «Мастер и Маргарита» // Русская литература. 1988. № 4. С. 205—208; Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10—12; 1989. № 1 (переиздано в кн.: Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М., 1994); Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 607—664 (коммент. Г. А. Лескиса); Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991; Михаил Булгаков: современные толкования / К 100-летию со дня рождения. 1891—1991. М., 1991; Золотоносов М. «Сатана в нестерпимом блеске...»: О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 100—107; Гаврюшин Н. Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 75—88; Ericson E. E. The Apocalyptic vision of Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita. Lewiston; New York, 1991 (Studies in Slavic Language and Literature. Vol. 6); Йованович М. Булгаков и Льюис Кэрролл // Сборник Матице Српске за славистику. Нови Сад, 1994. № 46—47. С. 171—178; Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996; Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007; Лескис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 2007.

⁶ Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 512.

кругом литературных произведений, далеко не всегда могут свидетельствовать о его зависимости от них⁷. Часто то, что у Булгакова возводят к некоторому литературному источнику, на самом деле восходит к мифу⁸. Другой зависимости между романом Булгакова и произведением, определяемым как его источник, нет. Число параллелей при желании можно даже умножить, однако все они будут отражением лишь общего для них «мирового поэтического универсума» (выражение В. Н. Топорова). Делаются попытки связывать отдельные эпизоды и реалии «Мастера и Маргариты» «с тематическим кругом романа» В. Брюсова «Огненный ангел» (1907)⁹, однако генетической зависимости между этими романами нет.

Действительно, названные романы содержат общий мифологический комплекс, связанный с демонологической линией. Однако Булгаков не наследует Брюсову. Оба романа воспроизводят средневековый миф о дьяволе, но миф этот живет по-разному в их текстах, так же как и в памяти культуры. Кроме того, если у Брюсова и Булгакова представлен книжно-литературный вариант мифа, то у известного писателя «новокрестьянской» школы Сергея Клычкова в романах «Чертухинский балакирь» (1926) и «Князь мира» (1927) — тот же демонологический миф, только в народной интерпретации.

⁷ Следует обратить внимание на то, что сам Булгаков обращается по преимуществу не к художественной литературе, а к *историческим источникам, исследованиям* в разных областях знания, *справочной литературе*. Данное обстоятельство легко заметить, обратившись к изданию: Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова... Раздел I. Параграф «Материалы к роману». С. 32—39.

⁸ См.: Сазонова Л. И., Робинсон М. А. Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // ТОДРЛ. СПб., 1997. Т. 50. С. 763—784. Заметим, что в статье А. Бабич речь идет лишь об *образе дьявола*, см.: *Bábics A.* Образ дьявола в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Studia Russica. Budapest*, 1999. Vol. XVII. P. 349—358. Обзор работ о творчестве М. Булгакова (см.: *Галинская И. Л.* Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. М., 2003) показывает, что в них ничего принципиально нового не добавлено по отношению к предшествующей традиции изучения демонологических сюжетов.

⁹ См.: *Чудакова М.* Библиотека М. Булгакова... С. 296.

Проблема источников романа «Мастер и Маргарита» остается насущной исследовательской задачей; с одной стороны, как уже сказано, их названо, вероятно, даже больше, чем это имело место в творческой практике Булгакова, а с другой, безусловно, далеко не полностью учтены порождающие литературные и культурные контексты, в том или ином виде участвовавшие в создании романа. Дальнейшее исследование названной проблемы имеет значение для понимания романа Булгакова во всем объеме его значений и смыслов, а также для уяснения генезиса его стиля. На этом пути перспективные возможности предоставляет методика «медленного чтения». Такие невероятно сложные произведения, как «Мастер и Маргарита», с изначально заложенным в сердцевину романа полисемантизмом мифа, с бесконечным переплетением мотивов и образов, игрой разными временными планами, не сразу поддаются всестороннему раскрытию. Они требуют пристального к себе внимания, позволяющего слой за слоем открывать многомерный текст.

Как целостное единство, христианский миф, являющийся основой современной европейской цивилизации, включает в себя два неразрывно связанных между собой, предполагающих друг друга мифа, как с точки зрения богословской, так и историко-культурной. Без Бога нет дьявола, что в философском плане выражается в проблеме сосуществования и взаимодействия таких понятий, как добро и зло. Оба мифа отразились в романе «Мастер и Маргарита». Объектом нашего внимания является мифологический комплекс, связанный с демонологической линией произведения. Если «миф» о Христе, выделенный в четыре отдельных главы (2, 15, 25, 26)¹⁰, распознается читателем без труда, то миф о дьяволе, органично вплетенный в ткань романного повествования о московской жизни 20-х годов, как

¹⁰ Некоторые исследователи предпочитают называть эти части «Пилатовыми главами», как, например, А. Кураев. Его книга требует особого рассмотрения, хотя нельзя не согласиться с И. Серковым, отметившим, что «в какие-то моменты богослов, миссионер, диакон заметно берет верх в книге» (*Серков И. «Пусть знают» // Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? М., 2006. С. 152*).

некое *относительно законченное нарративное целое* для читателя не столь очевиден и булгаковедами еще не выявлен, хотя о чертовщине в романе написано немало. Завораживающая музыка начальных строк романа Мастера направляет внимание на восприятие прежде всего евангельской истории о Христе. Между тем произведение, задуманное как роман «О Боге» и «О Дьяволе»¹¹, продолжало оставаться для самого Булгакова почти до самых последних этапов работы прежде всего «романом о Дьяволе». Все первоначальные варианты заглавия имеют в виду именно этого героя: «Великий канцлер», «Сатана», «Вот и я», «Шляпа с пером», «Черный богослов», «Он появился», «Подкова иностранца», «Князь тьмы», «Черный маг», «Гастроль Воланда», «Консультант с копытом», «Копыто инженера»¹².

Заглавие, как известно, «лишь конденсирует тему и высказывание своей книги», «облегает текст и смысл», «книга и есть — развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга»¹³. Первоначальные варианты названия романа Брюсова также ориентированы на демонологический миф: «Повесть о ведьме», «Молот ведьм», окончательное — «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе...»

Если у Брюсова и Булгакова перед читателем предстает дьявол высокой книжной культуры, то у известного писателя «новокрестьянской» школы С. Клычкова — черт / дьявол народных представлений. Название его романа «Чертухинский балакирь» (1926) содержит в своей корневой основе слово *черт* с рядом последующих ассоциаций: село Чертухино — глухомань, оно далеко — у черта на рогах. Название другого романа С. Клычкова, «Князь мира» (1928), корреспондирует с булгаковским «Князь тьмы», а герой этого романа — князь *Копыто* — представитель той же нечистой силы, что булгаковский «Консультант с *копытом*». Отмечая некоторые переключки

¹¹ См.: Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 225.

¹² Там же. С. 233.

¹³ Кржижановский С. Поэтика заглавий. М., 1931. С. 7, 3.

между романами М. Булгакова и С. Клычкова, М. Нико ставит вопрос о «конвергенции архетипов, которым История в определенные моменты возвращает герменевтическую роль»¹⁴.

Роман Булгакова воспроизводит структуру мифа о дьяволе. Воланд присутствует здесь с первой страницы вплоть до эпилога. Сразу же следует сказать, что оба мифа — о Христе и о дьяволе — отражены в романе не целиком, за скобки вынесена их «неземная» часть, т. е. полностью отсутствует все, что связано с описанием небесного Иерусалима, и нет изображения подземного ада как такового, условно говоря, «по Данту», хотя тема ада намечена. Существенно также, что, сохраняя структурные признаки мифа о дьяволе, Булгаков дал свое оригинальное прочтение, кардинально изменил идеологию мифа, устранив присущее тому воинственное хуление Христа, и, так сказать, дедемонизировал миф, сняв в основном мрачно-мистические черты.

Миф о дьяволе, «князе мира сего» и одновременно «враге рода человеческого», в своих определяющих чертах оформился в культуре Средневековья. По словам В. Н. Топорова, всякий «миф для его носителей был результатом такой же реконструкции целого в форме пучка вариантов, которая производится исследователем-“реконструктором”»¹⁵. Творцами мифа о дьяволе первоначально выступали представители церкви от ее Отцов до инквизиторов XV—XVII веков, можно сказать, демонология составила специальную область богословия¹⁶. Систематизаторами представлений о дьяволе и его слугах заявили о себе в конце XV в. монахи-инквизиторы Я. Шпренгер и Г. Инстититорис, авторы мрачно знаменитого труда «Молот ведьм» (1487). Сложившийся в недрах религиозно-церковной литературы миф о дьяволе вышел в художественное пространство,

¹⁴ *Niquieux M.* Дьявол у С. Клычкова и М. Булгакова // *Revue des Études slaves*. Paris, 1993. LXV/2. P. 369—375.

¹⁵ *Топоров В. Н.* Праславянская устная словесность (Опыт реконструкции) // *История литературы южных и западных славян*. Т. 1. М., 1997. С. 79.

¹⁶ См., например: *Маутнер Ф.* История чорта на Западе // *Атеист*. 1926. № 8. С. 1—2 (о разном уровне материалов, особенно переводных, публиковавшихся в журнале «Атеист», см. сноску 28).

отразившись в разных видах искусства. В живой реальности культуры этот миф как особая жанровая конструкция, как целостный повествовательный текст отсутствует, миф растворен в культуре. Целое мифа реализует себя в сумме своих конкретизаций, в совокупности своих вариантов и версий, каждый из текстов (устный или письменный), фиксирующих обращение к мифу, является осколочным отражением мифа и предстает как его пересказ, инвариант. Миф о дьяволе поддается реконструкции на уровне общего содержания, лежащей в его основании идеи, сюжетной схемы, мотивов, персонажных образов, инвентаря поэтических клише типа формул.

Роман Булгакова имеет дело именно с глубинной структурой мифа о дьяволе, проявляющей в себе природу, свойственную средневековому типу сознания и средневековому типу словесности с ее системами строгой иерархической упорядоченности. Работа с такого рода глубинными структурами, которые реализуют себя в виде инвариантов, требует определенной методики — постоянного переключения исследования из синтагматического в парадигматический план в поисках архетипов, формообразующих констант, аллюзий в целях воссоздания того «второго плана», который стоит за романом.

Содержание мифа о дьяволе неоднократно подвергалось реконструкции на основании многочисленных средневековых источников — от устных и письменных до изобразительных — в западноевропейской и русской литературе по истории демонологии. Миф о дьяволе включает в себя комплекс представлений о способах, какими дьявол пытается отвратить христиан от веры. Прежде всего он и подвластная ему многочисленная рать демонов стремятся навредить человеку, искушают его, морочат, строят козни. Ядро сюжетной схемы мифа составляет описание завлечения дьяволом в свои сети новых приверженцев — заключение с ними договора, привлечение их на шабаш и черную мессу как апофеоз поклонения и служения сатане¹⁷. Оставаясь структурно устойчивым, миф обростал

¹⁷ Разным аспектам мифа о дьяволе посвящена обширная литература, см., например, фундаментальный труд австрийского профессора, протестантского богослова: *Roskoff G. Geschichte des Teufels.*

новыми подробностями и интерпретациями. Уже на исходе европейского Средневековья отдельные его составляющие стали предметом художественного осмысления в «Божественной комедии» Данте, а в постренессансную эпоху — в поэмах «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо и «Потерянный рай» Мильтона, в цикле легенд о докторе Фаусте и т. д.

В Новое время миф органично вошел в художественные системы, ориентировавшиеся на мифологический символизм, а именно — романтизм рубежа XVIII—XIX и неоромантизм конца XIX — начала XX веков. «Восемнадцатый век, погасивший костры ведьм и обративший Дьявола в философскую идею, увенчанную, после многих второстепенных немецких “Фаустов”, гениальным синтезом в “Фаусте” Гёте, окончательно очеловечил Сатану. А протестующий романтизм XIX века усилиями Байрона, А. де Виньи, Лермонтова и др. настолько

Vd. 1—2. Leipzig, 1869; см. также: *Сумцов Н. Ф.* Очерк истории колдовства в Западной Европе. Харьков, 1878; *Канторович Я.* Средневековые процессы о ведьмах. СПб., 1899; *Лемани А.* Иллюстрированная история суеверий и волшебства от древности до наших дней. М., 1900; *Орлов М. А.* История сношений человека с дьяволом. М., 1904; *Амфитеатров А. В.* Дьявол // *Амфитеатров А. В.* Собр. соч. СПб., 1913. Т. 18; *Пишьяшевский Ст.* Из книги «Синагога сатаны» // Сатанизм. М., 1913. С. 83—92; *Маутнер Ф.* Ведовская религия // Атеист. 1926. № 9. С. 23—43; *Мишле Ж.* Ведьма. М., 1929 (переизд.: М., 1997); *Геннинг М.* Дьявол, его миф и история в христианской религии. М., 1930; *Шпренгер Я., Иститорис Г.* Молот ведьм. М., 1932; переизд.: М., 1990 (см. здесь библиографию во вступит. статье С. Лозинского «Роковая книга Средневековья»); *Парнов Е. И.* Трон Люцифера. М., 1985; Демонология эпохи Возрождения (XVI—XVII вв.). М., 1996; *Рассел Дж. Б.* Мефистофель. Дьявол в современном мире. СПб., 2002; *Он же.* Колдовство и ведьмы в Средние века. СПб., 2001; Ведовство, которого не было. М., 2005 (книга включает в себя часть «Энциклопедии ведовства и демонологии», подготовленной Р. Х. Робинсом и опубликованной в 1959 г.); *Мюшембле Р.* Очерки по истории дьявола. XII—XX вв. М., 2005.

Особо ценным сводом сведений «об истории дьявола, о его характере, облике, его отношениях с людьми; о способностях и природе демонов» мы полагаем следующее издание (из аннотации к которому взяты приведенные слова): Сад демонов — *Nortus daemonum*: словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения / Автор-сост. А. Е. Махов. М., 1998.

облагородил и возвысил его, что Люцифер, Демон, Мефистофель становятся излюбленными владыками-символами человеческой мысли¹⁸. По справедливому наблюдению А. В. Амфитеатрова, сложилось «эстетическое отношение к Дьяволу как олицетворению прекрасной и гордой мысли ⟨...⟩»¹⁹. Тот же Амфитеатров отмечает, что «в 80-х годах XIX века в русской интеллигенции поднялся интерес к демоническим галлюцинациям», однако неумеренное увлечение привело к печальным последствиям: «Безумия заразительны, и многие, подходившие к спиритизму, теософии, магии и т. п., одевшись в броню научного скептицизма недостаточно толсто, потом сами становились спиритами, теософами и служили черные обедни»²⁰ (выделено мной. — А. С.).

Конец XIX — начало XX в. называют иногда периодом «окультистского возрождения»²¹. «Поэтический неоромантизм», широко открывший «недра свои всем мистическим настроениям», особенно наглядно проявился «в литературных бреднях 1895—1909 гг.»²². Ему отдали дань многие известнейшие поэты и писатели. В конкурсе на тему «Дьявол», как следует из отчета жюри, напечатанном в 1907 г. в журнале «Золотое руно», первая премия была присуждена А. М. Ремизову за рассказ «Чертик»²³. Пронизавшая настроение эпохи демонomanия манифестирована литературным сборником «Сатанизм» (М., 1913). Тогда же в России появились научные эссе с многосторонним освещением мифа о дьяволе от его возникновения до современности, в частности, книга М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (СПб., 1904), ставшая, как установлено, одним из источников романа «Мастер

¹⁸ Цит. по: Амфитеатров А. В. Дьявол // Амфитеатров А. В. Дьявол. Орлов М. Н. История сношений человека с дьяволом. М., 1992. С. 52.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 161.

²¹ Черняк Е. Б. Тайные общества старого и нового времени на Западе. М., 1987. С. 166.

²² Амфитеатров А. В. Дьявол. С. 162.

²³ См.: Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб., 1997. Вып. 21. С. 329.

и Маргарита»²⁴, труд уже цитированного автора — А. В. Амфитеатрова «Дьявол» (СПб., 1913), основанный, по собственному признанию автора, на работе Артуро Графа²⁵, в которой Амфитеатров отмечал «превосходное изучение средневековой теологической литературы» и заимствовал из нее общую схему для своей книги²⁶. Анализу образа дьявола в литературе и культуре от Средневековья до Нового времени посвящено специальное исследование В. М. Фриче²⁷ и т. д. Общий интерес к демонологии отражает и журнал «Изида», посвященный оккультным наукам (СПб., 1909—1916).

Когда Булгаков начал писать свой «последний закатный роман» (1928), вышел перевод знаменитого труда известнейшего французского историка Ж. Мишле «Ведьма» (1929), в 1930 г. появился перевод научно-популярной работы немецкого автора рубежа XIX—XX веков М. Геннинга «Дьявол, его миф и история в христианской религии», а в 1932 г. — «Молот ведьм» в русском переводе и с предисловием С. Лозинского, где на основании средневековых «документов» излагалась краткая история общения человека с дьяволом. Таким образом, перед Булгаковым открывался богатейший круг

²⁴ См.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Зап. Отдела рукописей. Вып. 37. М., 1976. С. 73—74. Другой источник сведений Булгакова по демонологии, как установлено тем же исследователем, — энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона; неверно, однако, замечание, что писатель «сделал выписки» из статей «Демонология», «Демонomanия», «Колдовство» и «Сатана» (Там же. С. 72), поскольку названные статьи в данном справочнике не содержат информации, а являются отсылочными. По-видимому, присутствие приведенных понятий в подготовительных записях к роману объясняется намерением писателя навести справки по этим темам. Отдельные эпизоды «Мастера и Маргариты» связываются также «с тематическим кругом романа» В. Брюсова «Огненный ангел», см.: Чудакова М. Библиотека М. Булгакова... С. 296.

²⁵ Артуро Граф (1848—1913) — итальянский филолог и историк культуры, автор историко-психологического этюда «Il Diavolo» (1889).

²⁶ См.: Амфитеатров А. В. Дьявол. С. 7.

²⁷ См.: Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М., 1912.

исторических источников и литературных материалов, в которых в разной степени отразился многовековой миф. Стоит, однако, отметить, что публикация трех последних переводных произведений должна была отвечать целям развернувшейся в 20-е годы погромной антирелигиозной пропаганды²⁸.

Основные сведения по демонологии, о происках дьявола почерпнуты авторами из материалов инквизиции. Изуверства и безжалостный фанатизм слуг церкви использовались для осуждения церкви и христианства. В таких условиях роман, основанный на христианской мифологии и не содержащий «развенчивающего» пафоса, был изначально обречен. Так, романы С. Клычкова «Чертухинский балакирь» и «Князь мира» обнаруживали, по мнению марксистской критики, «непосредственную преемственность между самыми нелепыми идеями христианской сатанологии и мракобесием наших дней». И даже более того, «при чтении набитых чертовщиной романов» писателя «не могут не придти в голову церковные басни о дьяволе, переряженным двойником которого является наш доморощенный Анчутка»²⁹.

Мифологический комплекс романа «Мастер и Маргарита» включает в себя уже упоминавшиеся нами составляющие мифа о дьяволе. Знаки присутствия мотивов, топики, образов

²⁸ Одной из организаций, активно проводивших антирелигиозную кампанию, было научное общество «Атеист», издававшее также одноименный журнал. Большая часть выпускаемой им продукции не отличалась высокими научными качествами и носила ярко выраженный пропагандистский характер, соответствуя девизу журнала «Религия — дурман для народа».

Однако наряду с этим издавались и серьезные (в основном переводные) научные и научно-популярные труды с публикацией источников, как, например, упомянутые книги Ж. Мишле, М. Геннинга, «Молот ведьм» и др. Переводы сопровождалась вступительными статьями, как высокопрофессиональными (например, статья-исследование С. Лозинского к «Молоту ведьм»), так и вульгарно-воинствующими, примитивно-разъяснительными (предисловие от редакции к книге М. Геннинга, статья с красноречивым заглавием «Христос как динамомашинка капитализма» к труду А. Дрекса «Миф о Христе» — пер. с немецкого, 1924 и др.).

²⁹ Предисловие от редакции // *Геннинг М. Дьявол*. С. 4

и реалий, восходящих к этому мифу, расставлены на всем пространстве текста, они предельно сконцентрированы во второй части романа, где миф о дьяволе выступает в качестве основного структурообразующего элемента³⁰. Именно здесь разворачивается сюжет договора человека с дьяволом, выполняющий функцию мотивировки и одновременно сюжетной рамки для изображения в романе шабаша и черной мессы. Венцом развития названного сюжета в западноевропейской литературе и культуре стал, как известно, «Фауст» Гёте.

Сюжет этот оказался не чужд и древнерусской литературе, которая на своей завершающей стадии предоставляет достаточно репрезентативный материал, позволяющий выделить внутри данного сюжета хорошо распознаваемый структурный комплекс, свойственный всей общеевропейской традиции сюжета о договоре человека с дьяволом³¹. Он состоит «из пяти основных блоков мотивов»: «I блок — мотивировка обращения к дьяволу; II — путь к заключению договора, поиск героем контакта с дьяволом, выбор места, времени, способа связи с дьяволом; III блок (центральный) — заключение договора с дьяволом; реализация основных сюжетных функций главных героев»³². Четвертый и пятый блоки характеризуют отказ героя от договора с дьяволом «в результате вмешательства высших сил (Богородицы, святого) или в результате обмана героем дьявола». Возможно выделение и шестого блока, «где даются пояснения относительно дальнейшей судьбы героя (уход в монастырь, смерть, сподобление святости и т. д.)»³³. Сюжет о договоре содержит обязательное устное или

³⁰ Поэтому предлагаемый комментатором романа подход, ставящий изображение «потусторонней реальности» во второй части романа в зависимость от «литературных источников», представляется, на наш взгляд, ограниченным, ср.: Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 118.

³¹ Сводить сюжет о договоре с дьяволом в романе только к тому, что это — «тема (...) в духе фаустовской традиции» (Bábics A. Образ дьявола в романе... С. 354), значит неоправданно сужать его.

³² Журавель О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1994. С. 57.

³³ Там же.

письменное отречение персонажа от Бога. Добавим, что в случае с женщиной предполагается плотский союз ее с дьяволом, который выступает как инкуб.

Сюжетно емкий миф о дьяволе представлен в литературе с разной степенью полноты. Так, Брюсов, воссоздавая атмосферу Германии XVI в. эпохи Реформации и контрреформации, религиозных войн, инквизиционных процессов, когда и происходит действие его романа «Огненный ангел», дает последовательное описание шабаша ведьм, не отступая от источников, которые были известны в католической Европе того времени (и которые он увлеченно изучал, ссылаясь на них в собственных комментариях), с такими неизменными элементами, как волшебная мазь, полет, мотив отречения, участие в ночном сборище вокруг костра на горе ведьм и дьявола, осквернение плоти и святых таинств.

В отличие от него, Булгаков передал миф о дьяволе в более полном виде. Изображая не только полет Маргариты на шабаш, но и служение черной мессы, Булгаков, опираясь на структуру мифа, предложил свою версию названного сюжета в рамках собственной трактовки мифа о дьяволе, кардинально изменил идеологию мифа, устранив прямую антихристианскую манифестацию, сатанинскую эротику, и, так сказать, дедемонизировал миф.

В его романе в трансформированном виде отразилась описанная выше схема сюжета договора с дьяволом. Если первые три блока во многом следуют структуре мифа, то остальные кардинально преобразованы — четвертый и пятый блоки сведены фактически к религиозно-нравственной сентенции: «Он не заслужил света, но заслужил покой»³⁴, поэтому шестой содержит нетрадиционную развязку — не обретя рая (мотивы покаяния и благочестия отсутствуют), герои не проваливаются и в ад.

В договор с дьяволом вступает героиня романа — Маргарита. Томимая неизвестностью о судьбе Мастера она предчувствует близость неизбежных и таинственных перемен: «Я ве-

³⁴ Цит. по: *Булгаков М. А. Собр. соч.*: В 5 т. М., 1990. Т. 5. 776 (далее с указанием страниц в тексте в скобках).

рую! — шептала Маргарита торжественно, — я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти, потому что за что же, в самом деле, мне послана пожизненная мука?» (211—212). Обратим внимание на «верую» Маргариты: это не бытовая, а сакральная формула³⁵, ею начинается христианский «Символ веры», или иначе «Исповедание веры». Булгаков стирает реминисцентный оттенок цитаты, размывает ее границы³⁶, дополняя местоимением «я». Описание дальнейшего хода событий сообщает формуле «верую», звучащей в устах Маргариты как заклинание, дополнительные коннотации. Вера ее беспредельна, ради любви к Мастеру она готова принять любые перемены.

Любовь Маргариты к Мастеру выходит на уровень высшей, почти мистической ценности. «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» (216—217). Ее пожелание не осталось без ответа. Тут же, как и предполагается структурой мифа о дьяволе, возник бес-посредник³⁷ —

³⁵ Отметим, что Булгаков был не первым автором в истории русской литературы, который использовал эту сакральную формулу при описании заключения договора с дьяволом. В рассказе из Пролога «Чудо о прелъщенном отроке» на вопрос дьявола: «Веруеши ли в мя?» — юноша отвечает: «Ей, верую» (см.: Журавель О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом... С. 70).

³⁶ Если Булгаков затушевывает сакральную формулу, то В. Шукшин, напротив, намеренно обнажает ее в целях пародийного использования. В рассказе с символическим названием «Верую!» о современном попе-«материалисте», излагающем свое жизненное кредо («...бог — есть. Имя ему — Жизнь. В этого бога я верую»), он вкладывает тому в уста текст, построенный на синтаксической конструкции «Символа веры» с глаголом «верую» во главе: «Ве-ру-ю-у! — заблажили вместе. Дальше поп один привычной скороговоркой зачастил: — В авиацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! Ибо это объективно-о!». И далее писатель соблюдает требуемую каноном сакральную формулу, но уже в частушечной форме: «Эх, верую, верую! / Ты-на, ты-на, ты-на — пять! / Все оглобельки — на ять! Верую! Верую! / А где шесть, там и шерсть! / Верую! Верую!» (Шукшин В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1992. Т. 2. С. 545—546).

³⁷ Как отмечает О. Д. Журавель, «во всех рассмотренных нами произведениях бес немедленно появляется, если его намеренно

Азazelло. Раскручивается цепь мотивов второго блока сюжета: оговариваются условия сделки. Почти сразу же становится очевидным, какие силы предлагают свою помощь Маргарите. На ее произвольное «Боже!» последовало: «Пожалуйста, без волнений и выкрикиваний, — нахмурясь, сказал Азazelло» (220). Ясно, что в данной ситуации, когда перед Маргаритой явился представитель дьявола — антипод того, к кому она воззвала, ее восклицание неуместно. Здесь отразился еще один структурный элемент мифа о дьяволе: упоминание как Бога, так и черта, имело сакрально-магический смысл.

При обсуждении условий сделки к сюжету о договоре с дьяволом присоединяется следующий структурный комплекс, связанный уже с темой шабаша, и с этого момента договор Маргариты с дьяволом образует сюжетную рамку для дальнейшего повествования. Все, что отныне происходит с героиней, обусловлено исполнением ее обязательств по договору. «Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет (...) Я погибаю из-за любви» (221—222). Налаживание любовных отношений — сводничество — традиционно входит в компетенцию бесов и относится к мифологической топике. Условием договора в романе предполагается превращение героини в ведьму, а одним из главных требований, предъявляемых к ведьмам, являлось участие в шабаше, куда они слетались для встречи с сатаной. Азazelло не сразу посвящает Маргариту в тайну грядущих событий, для начала он стремится заручиться ее твердым согласием посетить «иностранца», которого сразу же характеризует как «совершенно безопасного». Явно обозначая здесь присутствующий и в договоре женщины с дьяволом, и в шабаше ведьм, и в черной мессе структурный элемент мифа — плотский союз женщины с дьяволом, — Булгаков его обыгрывает («Понимаю... Я должна ему отдаться»; 220). Таким образом,

вызывают», далее она обращается к «народным представлениям» и приводит наблюдения этнографа конца XIX в., в котором отмечалось, что черт сразу же является на зов, «стоит только кликнуть его или хотя бы подумать о нем» (*Журавель О. Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом... С. 85).

мотив о дьяволе-инкубе в романе не упущен, но ответом Азazelло («(...) я разочарую вас, этого не будет»; 220) он фактически снят.

Образ шабаша, как и сюжет о договоре человека с дьяволом, Булгаков воспроизводит, ориентируясь на предлагаемые мифом стереотипы поведения участников и устойчивую структуру обязательных магических действий. В стереотип шабаша входят такие элементы, как волшебная мазь, мотив отречения, полет, превращение в животных, участие в ночном сборище вокруг костра, обычно на горе, ведьм и дьявола, осквернение плоти и святых таинств.

Теме шабаша и подготовки к нему, ритуал которых описан в десятках книг, посвящены тесно связанные между собой главы романа «Крем Азazelло» (20-я) и «Полет» (21-я). Сохраняя внешнюю канву ритуальных действий, Булгаков вносит в них новое содержание и принципиальные коррективы в поведение ведьмы. Азazelло вручает Маргарите «крем» и инструктирует: «Сегодня вечером, ровно в половине десятого, потрудитесь, раздевшись донага, натереть этой мазью лицо и все тело» (221). Не ведающая о свойствах «крема» Маргарита в отчаянии еще раз подтверждает верность заключенному договору: «(...) согласна на все, согласна проделать эту комедию с натиранием мазью, согласна идти к черту на кулички» (222).

Мазь — обязательный атрибут ведьмы, без которого ведьма не ведьма. Не воспользовавшись мазью, она не обретет способности лететь на шабаш. В демонологической литературе описаны многочисленные рецепты с жуткими подробностями приготовления ведьмовских мазей³⁸. Наиболее типичный состав волшебного снадобья приводит «Молот ведьм»: «Ведьмы готовят мазь из сваренных частей детского тела, особенно

³⁸ Там же. С. 182, 184. Часто описывается мазь, изготовленная из печени некрещеных младенцев; редкий случай растительного состава снадобья дает Папиус, автор оккультных сочинений рубежа XIX—XX веков, наполненных «практическими» рекомендациями, что, естественно, исключало элемент жертвоприношения; см.: *Папиус*. Практическая магия. М., 1992. Т. 2. С. 358—359.

тех детей, которых они убивали до крещения»³⁹. Участие нечистой силы в изготовлении «крема Азазелло» Булгаковым обозначено («он пахнет болотной тиной», «запахло болотными травами и лесом»; 223) — и не более: мотив детских жертвоприношений полностью отсутствует.

Натеревшись мазью, Маргарита изменилась внутренне, стала «свободной от всего», покидает «прежнюю свою жизнь навсегда» (224). Важным внешним признаком внутренней перемены стали ее вдруг зазеленевшие глаза⁴⁰. Обретению Маргаритой очевидной для нее новой природы сопутствует в полном согласии с сюжетом о договоре дьявола с человеком отказ от прежней жизни. В классической формуле следовало отречение от христианской веры. Булгаков воспроизводит этот структурный элемент мифа о дьяволе в форме письменного признания Маргариты — записки, оставленной мужу: «Я тебя покидаю навек <...> Я стала ведьмой <...>» (224)⁴¹.

Чудодейственный эффект крема проявился и в охватившем Маргариту ощущении влекущего ее парения, «необыкновен-

³⁹ Шпренгер Я., *Иститорис Г.* Молот ведьм. С. 193.

⁴⁰ В контексте демонологических описаний зеленый цвет — дьявольский, знак присутствия нечистой силы. Булгаков следует устойчивой традиции: у Волаанда левый глаз — «зеленый»; у Геллы — глаза «с зеленью», «фосфорические», «зеленые пальцы», рука ее «покрылась трупной зеленью»; афиши о выступлении «профессора Волаанда» в Варьете напечатаны «на зеленых листах» (красными буквами — цвет адского огня). В романе «зеленеют» те, кого коснулась нечистая сила: у Пилата под веками «вспыхнул зеленый огонь, от него разгорелся мозг» перед тем, как он объявил «именем кесаря императора» о казни Га-Ноцри; у Ивана Бездомного «бойкие зеленые глаза». Ср.: «Черти охотнее всего являются в зеленом платье» (*Гриммельсгаузен Г. Я. К.* Симплициссимус. М., 1976. С. 178). На особое значение зеленого — «демонического цвета» — у Булгакова обратила внимание Р. Джулиани, она отметила зеленые глаза Маргариты, Геллы, и глаз Волаанда (*Giuliani R.* Демонический элемент в записках на манжетах М. А. Булгакова // *Revue des Études slaves.* Paris, 1993. LXV/2. P. 271—279).

⁴¹ В древнерусских памятниках (как и в произведениях западноевропейской литературы) мотив отречения обязательно присутствует. Герой русской повести XVII в. Савва Грудцын пишет под диктовку беса «богоотметное письмо».

ного, тянущего ее наверх, в воздух» (Там же), в чем можно заметить реминисценцию предполетного ведьмовского заговора. Заклинание «Невидима!», произносимое Маргаритой по наущению Азazelло, — вариант поэтического клише — формул, восходящих к языку мифа: «Взвейся вверх и никуда», или: «Вверх наружу!», «Выезжаю, выезжаю, ни за что не задеваю»⁴². К мифологической топике образа шабаша относится и средство передвижения — в романе «щетка», а также нагота Маргариты и ее распущенные волосы во время полета. Ее домработница Наташа, воспользовавшаяся мазью с тем же успехом, что и Маргарита, не только сама стала ведьмой, но и превратила «мазком» крема соседа Николая Ивановича в борова и в своего перевозчика на место шабаша. Способность к превращению человека в животное относится к магическим свойствам волшебной мази⁴³, а свинья как одно из транспортных средств достаточно часто встречается в литературе⁴⁴, известен этот мотив и в живописи^{45*}.

⁴² «Когда настает время отъезда, ведьма натирается мазью, берет предмет, на котором хочет ехать, и тихо говорит следующие слова: “Взвейся вверх и никуда!”» (Лемани А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. С. 110). Отправляясь на шабаш, ведьма приказывает: «“Вверх, наружу!” и в то же мгновение, скрываемая мазью от всех человеческих глаз, вылетает» (Геннинг М. Дьявол. С. 40). Усматривать в данном контексте в словах Маргариты некую «освобожденность ее сознания» (Кораблев А. Тайнодействие... С. 37) как свойство ее деятельной природы выглядит более чем натяжкой.

⁴³ См., например: Канторович Я. Средневековые процессы о ведьмах. С. 5.

⁴⁴ См.: Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. СПб., 1903. Т. 77. С. 82—84, статья «Шабаш ведьм»; известно, что Булгаков делал из этой статьи выписки, см.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. С. 72.

⁴⁵ На картине «Меланхолия» (1528) Луки Кранаха Старшего на заднем плане изображены летящие на животных ведьмы, и в первом ряду — ведьма, сидящая на свинье (Гос. Музей искусств, Копенгаген; Национальная галерея Шотландии, Эдинбург), см. воспроизведение: *Cranach der Ältere / Katalog der Ausstellung Cranach der Ältere. Städel Museum / Hrsg. von B. Brinkmann. Ostfildern, 2007. S. 316, 317.*

* См. Рис. 5 (вклейка).

Главное призвание ведьмы — служить дьяволу орудием для причинения людям вреда. Ведьмы могут наносить урон имуществу, действуя при этом, в частности, и «по чувству мщения за обиды»⁴⁶. Погром, учиненный Маргаритой в Доме Драмлита, полностью проецируется на эту схему. Испытывая «жгучее наслаждение», она подвергла особенно жестокому разорению квартиру критика Латунского, автора разгромной рецензии на роман Мастера. В мифологический образ ведьмы в качестве обязательного элемента входит преследование детей с тем, чтобы, как уже упоминалось, изготавливать из них волшебную мазь и доставлять их как живой трофей на шабаш и черную мессу для сатанинских ритуальных жертвоприношений. Маргарита, «ставшая ведьмой», тоже встречается во время своего полета на шабаш ребенка, но булгаковская героиня — не ведьма средневековых кошмаров. Автор романа, сохраняя структурный элемент ведьма / дети, воплощает его в форме антитезы мифологическому образу. Именно встреча с «маленьким мальчиком» кладет конец «дикому разгрому» писательских квартир. «Невидимая» Маргарита успокаивает испуганного малыша и даже рассказывает ему «сказку» о себе.

И самый шабаш, на который она попала, предстает как пастораль, напоминающая русалочные купания, а не как безобразная, разнузданная оргия. Оригинальность булгаковской версии шабаша отчетливо проступает не только на фоне демонологических, но и литературно-художественных описаний, например, романа XVII в. Гриммельсгаузена «Симплициссимус», где полностью воспроизведена топика ведьмовских гуляний⁴⁷. Лишь по составу участников можно догадаться, что у Булгакова речь идет о шабаше: вокруг костра пляшут «нагие ведьмы», лягушки играют «на деревянных дудочках браваурный марш»⁴⁸, ночным весельем распоряжается некто «козло-

⁴⁶ *Сумцов Н. Ф.* Очерк истории колдовства в Западной Европе. С. 16.

⁴⁷ См.: *Гриммельсгаузен Г. Я. К.* Симплициссимус. С. 136—137.

⁴⁸ «Земноводных и пресмыкающихся относили к магическим принадлежностям ведьм-демонослужительниц (протоколы церков-

ногий», а значит, слуга сатаны⁴⁹. Образ шабаша в составе мифа соединен с черной мессой — торжественной службой сатане как божеству. По своей внутренней сущности шабаш и черная месса / обедня в рамках мифа функционально близки: и то, и другое — обряд поклонения дьяволу. Их соотношение между собой может быть различно. Иногда в описаниях демонологов черная месса и шабаш идут рядом, тесно переплетаясь друг с другом (как в книге М. А. Орлова⁵⁰), в других случаях черная месса либо предшествует шабашу, либо следует за ним, или же совершается независимо от него.

Заметим, что в первоначальном замысле у Булгакова черная месса и шабаш выступают как понятия синонимические. В планах промежуточной редакции название одной из глав «Черная месса» заменено на «Шабаш»⁵¹, причем, судя по наброскам, это та глава (или ее эпизод), которая в окончательном тексте преобразовалась в «Великий бал у сатаны». Пасторальный шабаш и черная месса не только оказались разведены в романе по месту действия (шабаш на лужайке на берегу реки, бал — в «нехорошей квартире»). Стало также совершенно ясно, что, введя самого сатану в роли «хозяина» праздничного собрания, автор перенес акцент с шабаша на изображение бала у Воланда, который и есть не что иное, как черная месса. Использование ее отдельных элементов «в качестве одного из художественных приемов романа» в булгаковедении отмечалось⁵².

ных судов» (Даркевич В. П. Народная культура Средневековья. М., 1988. С. 198).

⁴⁹ На шабаше ведьм нечистая сила может принимать образ козла, см.: Брокауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. Т. 76. С. 925 («Чорт»).

⁵⁰ См.: Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом // Амфитеатров А. В. Дьявол. Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. М., 1992. С. 616—617.

⁵¹ См.: Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 235.

⁵² См.: Кушлина О., Смирнов Ю. Магия слова (Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». К 95-летию со дня рождения автора) // Памир. 1986. № 5. С. 156—159; Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и

Представляется, однако, что черная месса у Булгакова является не просто «одним из художественных» или «стилистических приемов» и что признаки ее отнюдь не рассеяны по всему тексту романа; они сконцентрированы, на наш взгляд, в главах «При свечах» и «Великий бал у сатаны», где черная месса предстает как структурное единство. Попутно заметим: не исключено, что последнее название навеяно Булгакову выражением «сатанинский бал» из книги М. А. Орлова, который позаимствовал его у итальянского автора XVII в., применившего данное определение к описанию шабаша⁵³.

Черная месса как часть мифа о дьяволе использует «простой и великий сатанинский принцип, гласящий, что все должно совершаться “наоборот”»⁵⁴, а именно: обряд строится на богохульном пародировании церковной службы. Обедня дьявола «подражает католической до мелочей — ведь сатана — “обезьяна Бога”»⁵⁵. Сатанический ритуал черной мессы представляет собой обряд поклонения дьяволу и осквернения креста и святых таинств. При наличии общего принципа и выработанной веками общей схемы черная месса, с одной стороны, обладает достаточной устойчивостью, подтверждение чему можно найти в трудах по демонологии от Сумцова до Парнова⁵⁶, с другой — устойчивость обряда не исключала его значительной вариативности, при которой схема обрастала множеством разнообразных подробностей, о чем свидетельствуют те же труды.

В романе о событиях, происходящих в современной Москве, Булгаков не воспроизводит изображение фантастических черных месс средневековых авторов и не занимается описанием обряда практикующих сатанистов, но, проявляя

Маргарита» // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 287—290.

⁵³ См.: Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. С. 376.

⁵⁴ Мишле Ж. Ведьма. С. 79.

⁵⁵ Геннинг М. Дьявол. С. 40.

⁵⁶ См. также интерпретацию черной мессы, изображенной Босхом в триптихе «Искушение св. Антония»: Даркевич В. П. Народная культура Средневековья. С. 197—199.

оригинальность, переносит формы пародии на католическую мессу в контекст национальной культуры, преобразовав их: собственную версию антимессы он наполнил реалиями и соответствующим образом обработанными мотивами из канона православной литургии. Его версия черной мессы, как и миф о дьяволе в целом в его романе, свободна от обязательной для описаний классической сатанологии воинствующей богопротивной сущности и дьявольской эротики. Автор намеренно отвлекает ассоциации от мрачно-мистического действия черной мессы, направляя генерирование художественных смыслов в иное семантическое поле, образуемое великолепным описанием пышного «бала ста королей».

Поэтому в окончательном тексте романа он убрал не только планировавшиеся им ранее заглавия «Шабаш», «Черная месса» как понятия, несущие глубокий негативный смысл, но и явные атрибуты культового предназначения, сопутствовавшие отправлению антимессы. В главе «Неудачливые визитеры» из первой части романа в сцене посещения буфетчиком Варьете «нехорошей квартиры», где впоследствии состоится «сатанинский» бал-месса, из одеяния Воланда исчезла «католическая сутана», а с «возвышения», на котором он сидел, — «золотая парча» с вышитыми на ней «кверху ногами» крестами, определение «золотой чаши» (потира) как «чаши для святых даров»⁵⁷. Последние явления были отмечены ранее вместе со справедливым суждением: «в окончательном же тексте романа элементы “черной мессы” выражены неявно, замаскировано»⁵⁸.

Замаскированность и неявность тем не менее не дают, на наш взгляд, основания утверждать, что в окончательной редакции «указанием антимессы служит, пожалуй, фокстрот “Аллилуйя”»⁵⁹. Безусловно, не он один. Даже в пределах того

⁵⁷ Булгаков М. Якобы деньги. Из черновых тетрадей романа «Мастер и Маргарита» / Публ. Л. Яновской // Даугава. 1983. № 10. С. 120.

⁵⁸ Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита». С. 288.

⁵⁹ Кушлина О., Смирнов Ю. Магия слова // Памир. 1986. № 5. С. 157.

же описания визита буфетчика к Воланду можно заметить, что в окончательном тексте устранена лишь нарочитая, подчеркнутая определенность в обозначении предметов культа: вместо «золотой чаши для святых даров» появилось никак не определенное по функции блюдо «из чистого золота», в котором, однако, узнается дискос — блюдо для святых даров; в столе, накрытом «церковной парчой», угадывается церковный престол. Священные предметы переведены из своего изначального контекста в сферу действия нечистой силы: стол-престол, на котором согласно православному катехизису таинственно присутствует как царь сам Иисус Христос и который служил в первоначальном варианте «возвышением» — трон для Воланда, заставлен «заплесневевшими бутылками», на «золотой тарелке» (дискосе) подается жареное мясо. Такое использование священных предметов для человека верующего — богохульство, и недаром вздрогнул «богобоязненный буфетчик».

Булгаков использует здесь свой излюбленный игровой прием, совмещая два плана, две реальности — сакральное с откровенно бытовым. Намекая на церковную символику и одновременно отвлекая от нее, автор предоставляет читателю возможность по крайней мере двойного прочтения — кроме прямого, буквального, при котором церковные предметы остаются в тексте не опознанными (просто стол, накрытый парчовой скатертью и заставленный бутылками), еще и символического, позволяющего извлечь из текста дополнительный смысл: церковная утварь превращена в атрибуты службы сатане. Введены и другие знаки, характеризующие место действия не только как сакральное пространство храма сатаны, но и как преддверие ада: «В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость» (199). В этих двух предложениях отразилось представление об аде. Мотив соединения взаимоисключающих начал — жары и холода — встречается еще в популярном в период Средневековья богословском сочинении рубежа XI—XII веков Гонория Августодунского «Светильник» где при описании первых двух

«адских мук» «об этом огне и этом хладе сказано: “плач и скрежет зубов” потому что дым от огня исторгает слезы из глаз, а мороз заставляет скрежетать зубами»⁶⁰.

Продолжая повествование в игровой поэтике двоящегося образа, Булгаков выстраивает цепочку взаимоперетекающих символов, значений и смыслов. Присутствие сатанинской символики он тут же маскирует, отвлекая от нее ассоциации читателя введением церковных реалий в их прямом, предметном значении: в квартире покойного пахло «ладаном» (в первоначальном варианте, напротив, «воняет (...) не то жжеными перьями, не то какой-то химической мерзостью» — определения, прямо соответствующие обиталищу нечистой силы), что, естественно, навело буфетчика на мысль о том, что «уж не служили ли, чего доброго, по Берлиозу церковную панихиду» (200).

Вновь атрибутика, а потом и само действие черной мессы возникают в главах, посвященных описанию подготовки и проведения бала и представляющих собой кульминационную вершину второй части романа, в высшей степени насыщенных символическим подтекстом. Как нами уже неоднократно отмечалось, Булгаков изымает из шабаша и черной мессы ту часть их содержательной сущности, которая связана с откровенным поруганием христианских святынь и богомерзким поведением (убийство детей, оргия, блуд). События в главах «При свечах» и «Великий бал у сатаны» происходят в ночь со Страстной пятницы на Великую субботу.

В Пятницу на Страстной неделе литургию, как известно, не служат, поскольку в жертву приносит себя сам Божественный Агнец. Между моментом распятия и воскресения Христа, когда мир скорбит о его крестных муках, смерти и погребении, для дьявола наступает короткий миг его торжества. Именно к этому моменту Волаңд приурочил свой «ежегодный» бал с воскрешением мертвых грешников. Таким образом, время мессы Волаңда — антитеза литургии. В качестве некоторой типологической параллели отметим, что в романе С. Клычкова «Князь

⁶⁰ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 249.

мира» дьявол рождается в Страстную субботу, в тот промежуток времени, когда распятый Христос еще не воскрес — это час торжества дьявола и нечистой силы. Клычков ничем не мотивирует хронологическую приуроченность отмеченного явления, поскольку для носителей традиционной православной культуры оно не требовало объяснений.

Место отправления черной мессы — «нехорошая квартира», принадлежавшая ранее, по беглому упоминанию Булгакова, исчезнувшей куда-то «ювелирше». Конечно, это не случайное, но глубоко мотивированное указание: золотой телец — символ поклонения дьяволу и победы злых сил. Кроме того, труды по демонологии сообщают, например, следующий факт: в 1680 году была казнена «величайшая отравительница всех времен», жена одного ювелира по фамилии Вуазен, устраивавшая у себя дома черные мессы, для которых покупали незаконнорожденных или беспризорных детей⁶¹. Квартира ювелирши, трансформирующаяся в нереальное пространство «вне мира» — «пятое измерение», имеет некоторые признаки ада. Один из них — густая тьма, ад — царство мрака⁶². В романе специально подчеркивается, что тьма, в которую попала Маргарита, — особая, «как в подземелье». В определении выражено представление об аде как подземном мире, подвале, мрачной пропасти⁶³. «Хорошо ощущаемая бесконечная лестница...» (241) тоже входит в топик ада. Есть, к примеру, и у Бодлера «таинственная лестница», служащая адским силам для тайных сношений с людьми («Искушение») ⁶⁴. «В комнате пахло серой и смолой» (245) — из набора тех же обязательных элементов, сопутствующих описанию ада. Сюда же относятся и «горящие адские топки» с «дьявольскими поварами».

⁶¹ См.: *Геннинг М.* Дьявол. С. 52.

⁶² *Амфитеатров А. В.* Дьявол. С. 208.

⁶³ Ср.: «Вселенная есть здание в два этажа с подвалом» (Там же. С. 205). См. также описание «темного тартара» в романе Фенелона «Похождения Телемака»; герой его спускается в «Царство тьмы», входом куда служат «двери пропасти» (СПб., 1747. Ч. 2. Кн. 18).

⁶⁴ См.: *Сатанизм. М., 1913.* С. 15.

На то, что месса происходит в загробном мире, Булгаков указал вначале при помощи своего постоянного приема — характеристики персонажа или ситуации через вещь-знак. Маргарита увидела на «груди Воланда искусно из темного камня вырезанного жука на золотой цепочке и с какими-то письментами на спинке» (246). В древнеегипетской «Книге мертвых» придается сакральное значение изображению жука-скарабея, вырезанного «из твердого камня» и оправленного «в золото». Особые заклинания и помазание елеем превращали его в амулет, полагаемый на сердце покойного, — он сопровождал его в царстве мертвых⁶⁵. Жук-скарабей дополняет портрет Воланда как князя подземного мира.

В том же ряду адских признаков — тропический лес с «банной духотой» (254), «ледяной бассейн» (256) и некоторые животные, выступающие в тексте как символы. Маргарита «видела белых медведей, игравших на гармониках и пляшущих камаринского на эстраде. Фокусника-саламандру, не сгоравшего в камине...» (264). Рядом помещены животные, как реальные — символизирующие холод, лед, север⁶⁶,

⁶⁵ См.: Лемани А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. С. 154. Определив в жуке Воланда древнеегипетского скарабея, Н. К. Гаврюшин усматривает в нем (на основании весьма спорного суждения о том, что «связь масонства с египетскими мистериями общеизвестна») проявление «масонской символики и обрядности» (Гаврюшин Н. Литостротон... С. 83). Как отмечают И. Белобровцева и С. Кульюс: «Мысль о существовании “масонских” оттенков романа не раз высказывалась исследователями...» (Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007. С. 113). Авторы также полагают, что «масонство могло привлекать его (Булгакова. — Л. С., М. Р.) как направление, ставящее целью совершенствование человека с возможным на этой почве преобразованием общества» (Там же. С. 114). Далее они посвящают разработке этой темы целый раздел «“Масонский” слой романа» (С. 113—123). Мы не будем разбирать специально аргументы авторов, отметим лишь, что они вызывают гораздо более вопросов, чем предлагают ответов.

⁶⁶ Следует отметить, что белые медведи здесь, безусловно, присутствуют именно в качестве символа. До конца XIX в. считалось, что белые медведи вообще не поддаются дрессировке. Впервые в выступлении в цирке их использовал Вильгельм Гагенбек в 1898 г.

так и фантастическое — символизирующее огонь, юг⁶⁷. С древнейших времен саламандра представлялась как существо с ледяной кровью, живущее в огне. В «позднесредневековой и алхимической символике саламандра становится символом одного из четырех элементов — огня»⁶⁸. Церковь же «все

В словаре Брокгауза-Ефрона, к которому, как известно, обращался Булгаков, отмечалось, например, что совсем не поддается дрессировке ягуар, а «за ягуаром, по малой пригодности к дрессировке, следует белый медведь. Он поддается дрессировке туго (...) понятливостью обладает очень ограниченной» (*Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь*. СПб., 1902. Т. 68. С. 644, статья «Укрощение животных»). Известно, что только в конце 1930-х гг. Т. и Б. Эдеры подготовили с белыми медведями аттракцион «Во льдах Арктики». В настоящее время широко известны представления цирковой труппы А. и Ю. Денисенко «Белые медведи на коньках». И по репортажам о ее выступлениях можно убедиться в живучести старых представлений: «Ведь благодаря программе “Белые медведи на коньках” утверждение, что эти животные не поддаются дрессировке — опровергнуто» (*День*. Ежедневная всеукраинская газета. 2008. 30 янв.). Никогда *белые медведи* не выступают на эстраде, сама структура их тела не позволяет им активно двигаться на задних ногах. Из другой информации о выступлении той же труппы: «Белые медведи, в отличие от своих “бурых” собратьев, на задних лапах ходить не умеют от природы. Поэтому сначала каждый из медведей проходит сложную подготовку». Дрессировщики делают «с ними упражнения на укрепление мышц задних лап», и «такая зарядка продолжается около трех лет» (*Комсомольская правда*. 2009. 13 марта). Как отмечает Ю. Денисенко, «кстати, кататься им гораздо легче, чем просто ходить» (*Коммуна*. 2007. 7 февр.)

Приведенные данные подтверждают, что Булгаков представил картину, далекую от реальности. В описании бала на *белых медведях* перенесены эстрадно-цирковые способности, типичные для дрессированных *бурых медведей*.

⁶⁷ Все символические толкования отмечают связь саламандры со стихией огня, в котором она живет (см., например: *Фоли Дж.* Энциклопедия знаков и символов. М., 1996. С. 307; *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 232—233). Кроме того, «древние ассоциировали огонь с Югом, эта часть света была приписана саламандрам в качестве их трона» (*Холл Мэнли П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. Т. 2. С. 34).

⁶⁸ Средневековый bestiарий. М., 1984. С.200; см. также: «Саламандра — знак огня; ибо древние ложно думали, будто она живет в



Саламандра: «Лелею и уничтожаю» («Nutrisco et extinguo»).
C. Paradin. Devises heroïques. Лион, 1557.

стихийные сущности» отнесла к «демонам»⁶⁹, поэтому присутствие «фокусника-саламандры» на балу у Воланда приобретает еще один дополнительный смысл.

Таким образом, бал-месса происходит в inferнальном пространстве, отмеченном всеми признаками принадлежности

сей стихии» (Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы избранные СПб., 1788. С. XLVI). Один из девизов эмблемы с изображением саламандры: «Моя жизнь в огне» («Mea vita per ignem». Там же. С. 157, № 624). Объятая пламенем коронованная саламандра — на личном гербе французского короля Франциска I, девиз гласил: «Nutrisco et extinguo» («Лелею и уничтожаю»), см.: *Lecoq A.-M. François I imaginaire. Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française. Art & Histoire. Paris, 1987. P. 35—52*). О саламандре на гербе Франциска I упоминает М. Волошин в стихотворении «Диана де Пуатье»: «Над троном Валуа воздвигла ты свой герб, / И в замках Франции сияет лунный серп / Среди лилий Генриха и саламандр Франциска».

⁶⁹ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение... С. 37.



Саламандра: «Лелею доброе и уничтожаю плохое»
 («Nudrisco il buono et spengo il reo»).

G. Wither. Collections of Emblems, Ancient and Moderne.
 Лондон, 1635.

царству сатаны. Сакральность места обозначена соответствующими атрибутами, происходящими из церковного быта, одни из которых используются не по назначению, другим придан пародийный вид. Среди крошечной тьмы Коровьев освещает Маргарите путь «лампадкой», «слабый свет ее язычка» вызывает ассоциацию со светильником, зажигаемым перед иконами во время богослужения. В какой-то момент «коровьевская лампадка» преобразуется в «лампаду» («широко повея лампадой по воздуху, пригласил Маргариту следовать за ним»; 242) и напоминает теперь уже переносной подсвечник, в предшествеии

которого священник и дьякон предстают пред народом при малом и великом выходе на литургии⁷⁰. Коровьев выступает здесь как великий лампадарий (служитель церкви, носивший главную лампаду во время литургии).

В обиталище Воланда Маргарита увидела два стола. На одном «помещался канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап. В этих семи золотых лапах горели толстые восковые свечи». На другом стояла «какая-то золотая чаша» вместе с еще одним канделябром, оснащенным, как и первый подсвечник, той же символикой: ветви его «были сделаны в виде змей» (245). Семисвечник и «золотая чаша» — дьявольские аналоги сакральных предметов, составляющих главную принадлежность алтаря христианского храма. Посредством соотнесения этих реалий возникает ассоциация, ставящая «небольшую комнату», где произошла встреча Маргариты с Воландом, в связь с важнейшей частью христианского храма, однако — в связь пародийную. Вместо фимиама — кадильного дыма, наполняющего алтарь, — «в комнате пахло серой и смолой»⁷¹. Присутствие здесь «широкой дубовой кровати» только усиливает эффект пародийности.

Название главы «При свечах», если прочитать его в контексте церковной службы, отсылает или к великой вечерне, составляющей первую часть всенощного бдения, совершаемого вечером в канун особо чтимых праздничных дней, или к вечерне как одной из служб суточного богослужебного круга, предворяющих литургию. В храме возжигаются светильники, читаются так называемые «светильничные» молитвы (о даровании света невестественного и о просвещении душ человеческих), поются песнопения и совершаются священнодействия, подготавливающие христианина к главной службе — Божественной литургии. Описанные в главе «При свечах» события, связанные с подготовкой к балу, проецируясь на ту часть

⁷⁰ См.: Полный православный богословский энциклопедический словарь / Репринт. изд. М., 1992. Т. 2. Стб. 1510.

⁷¹ Присутствие церковных реалий из алтарной части храма (престол, потир, жертвенник, семисвечник) отмечено ранее: *Гаврюшин Н.* Литостротон. С. 80.

церковного богослужения, которая предшествует литургии, образуют антитетическую параллель к ней. Тем самым заглавие «При свечах» только подтверждает правомерность выведенных ассоциаций, основанных на глубоко заложенных автором внутренних смысловых связях текста с церковным культурным слоем.

Глава «Великий бал у сатаны» прочитывается как пародийный эквивалент церковной службе — литургии. Отдельные литургические мотивы и реалии в сцене бала-черной мессы, не остались без внимания исследователей⁷², однако они выявлены далеко не полностью, фрагментарно и, что очень существенно, рассматривались вне мифологического комплекса, связанного с демонологической линией романа. К церковному обряду и богослужебным текстам иногда напрямую возводится то, что в романе восходит на самом деле к мифу о дьяволе и является его необходимыми структурными элементами. В итоге такой подход приводит к аберрациям⁷³.

⁷² См., например, работы О. Кушлиной и Ю. Смирнова, А. Коралева, Н. Гаврюшина, Л. Левиной.

⁷³ Так, Л. Левина соотносит омовение Маргариты розовым маслом и кровью и умощение «колдовским кремом» с «вводной частью Литургии — проскомидией»; вся символика молитвы, читаемой при облачении священника, воспроизведена, как она полагает, в романе «буквально» — «от натирания кремом она (Маргарита. — Л. С.) фантастически хорошеет (“украши мя красотою”)». Далее, в ощущениях Маргариты, ставшей «свободной от всего» (224), автор статьи усматривает «мотив спасения», и, наконец, безудержный хохот преображенной Маргариты — «в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость» (224) — комментируется словами молитвы «одеждою веселия одея мя» (Левина Л. «Черная литургия» в «Мастере и Маргарите» // Начало. Вып. 3. М., 1995. С. 174—186).

Напомним, что описываемый Булгаковым сюжет превращения Маргариты в ведьму прямо восходит к мифу о дьяволе и является его обязательным элементом: Маргарита получает крем (мазь) от Азazelло (беса-посредника), после применения крема она дьявольски хорошеет («зазеленевшие» глаза — признак влияния нечистой силы), освобождается от своего прошлого, пишет записку мужу — «Я стала ведьмой...» (224), что соответствует богоотметному письму ведьмы, подтверждающему ее договор с дьяволом, безудержный хохот — также типичный признак ведьмы, готовящейся к полету на

В описании бала у Воланда к топике черной мессы относится омовение («окропление») Маргариты кровью (дважды)⁷⁴, совершение кровавой жертвы с мотивами собирания крови в

шабаш. Все названные элементы мифа о дьяволе разработаны еще в эпоху Средневековья, источники и литература, в которой они нашли отражение, многочисленны и хорошо известны.

⁷⁴ Мотив омовения кровью восходит к вакханалиям, откуда он перекочевал в описание шабашей и черных месс (см. подробнее: *Сазонова Л. И., Робинсон М. А.* «Я стала ведьмой...» — мифологическая основа образа Маргариты у М. Булгакова // *Миф в культуре: человек — не-человек.* М., 2000. С. 270—282). Желание увидеть в этом образе аллюзию «на иудейскую микву» безосновательно. Отметим, кстати, что для реального описания и символического объяснения миквы Н. К. Гаврюшин использует некий нераскрытый им источник очень определенной идеологической ориентации, о чем свидетельствуют такие пассажи, как: «...надо еще иметь в виду, что именно *определенная* женская кровь, наполняющая микву...» (*Гаврюшин Н. Литостротон.* С. 82) и т. д.

К религиозному обряду омовения у иудеев приведенное рассуждение не имеет никакого отношения. Обратившись к общедоступным энциклопедическим изданиям, легко узнать, что «миква» — водный резервуар с непроточной водой. Иудеям предписывается омовение в микве, например, когда Библия требует омыть тело водою (Лев 14:9, 15:5, 7, 16:4, 24, Числ 19:7—8 и др.), а также в случае нарушения ритуальной чистоты. Следует иметь в виду, что ритуальным омовениям как у иудеев, так и у мусульман (вуду', гусл: см.: *Ислам. Энциклопедический словарь.* М., 1991. С. 51, 55) придается очень большое значение, поэтому исполнение обряда тщательно описано и регламентировано.

Заметим также, что при внимательном чтении романа мы не найдем там омовения «в бассейне с кровью», как полагает Н. К. Гаврюшин (С. 82), Гелла и Наташа «окатили» Маргариту кровью и розовым маслом в первом случае, во втором — «опять повлекли ее под кровавый душ» (253, 262). Поиски источников в рассматриваемом нами случае достаточно прямо ведут нас к ритуалу вакханалий (обязательное омовение перед участием в мистерии, см., например: *Бодянский П. Н.* Римские вакханалии и исследование их в VI веке от основания Рима. Киев, 1882), описания которых скорее всего служили образцом для инквизиторов при «конструировании» ими обрядов шабаша и черной мессы. Попытка Н. К. Гаврюшина доказать, что «иудаистические и каббалистические мотивы в романе вообще достаточно заметны» (*Литостротон... С. 79*), может быть признана вполне неудавшейся.

чашу (убийство барона Майгеля) и питья вина из черепа. Сохраняя основной структурный элемент черной обедни — участие в ней наряду с дьяволом жрицы (на слете ведьм — это «царица шабаша»)⁷⁵, Булгаков существенно трансформировал его, исключив мотивы соития с дьяволом, о чем мы уже упоминали, и обращения женщины в алтарь в момент жертвоприношения.

Маргарите предопределена роль не просто «хозяйки» бала, а верховной жрицы. Она наделяется особыми «сакральными» знаками-регалиями: Коровьев «повесил на грудь Маргарите тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи» (253); принимая гостей, она становится на «подушку с вышитым на ней золотым пуделем» (256)⁷⁶. Ранее, насколько нам известно, не обращалось внимания на достаточно прозрачную параллель: архиерей имеет отличительный нагрудный знак — панагию — небольшой круглый образ Христа или Божьей Матери и, отправляя службу, стоит на орлеце — круглом коврике с изображением орла, парящего над городом. Маргарита несет на себе символическое изображение дьявола и стоит на таковом, она приобрела сакральные символы власти, и не удивительна поэтому «та почтительность, с которой стали относиться к ней Коровьев и Бегемот» (253)⁷⁷.

⁷⁵ В качестве примера, иллюстрирующего этот тезис, Е. И. Парнов привел пару — Воланд и Маргарита, см.: *Парнов Е. И.* Трон Люцифера. М., 1985. С. 248.

⁷⁶ Черный пудель как образ сатаны перешел к Булгакову из «Фауста» Гёте, что неоднократно отмечалось. Черная собака со времен Средневековья — символ черта. Поэтому нам представляется неудивительной попытка Н. К. Гаврюшина интерпретировать изображения пуделя как «намек на образ льва — символ царской власти Князя Света (Люцифера)...» (*Гаврюшин Н.* Литостротон... С. 83). В романе это не символ «царской власти» Сатаны, а собственный его символический образ.

⁷⁷ Произвольной выглядит параллель, проводимая между Маргаритой в описанной сцене, с иконописным изображением «Спас в силах». Автор статьи выдвигает предположение, что Маргарита и ее окружение напоминают композицию деисусного чина: «Вся же свита имитирует предстоящих, в то время, как поза самой королевы бала представляет собой зеркальное отражение традиционного образа

Итак, Маргарита выступает не только как королева и хозяйка светского бала, но как представитель сатаны — его жрица, архиерей черной мессы, о чем свидетельствуют ее регалии. Светский галантный поцелуй участниками бала руки Маргариты как королевы и дамы сочетается с сакральным целованием ее колена, что является зеркальным отражением сакрального же приложения к руке священника в христианском богослужении.

Особое «священство» Маргариты находит подтверждение и в благоговейном трепете со стороны ее окружения, сопровождающемся ритуальными действиями. Лишь только дирижер дьявольского «джазбанда» «увидел Маргариту, он согнулся перед нею так, что *руками коснулся пола*, потом выпрямился и пронзительно вскричал: — *Аллилуйя! Он хлопнул себя по коленке раз, потом накрест по другой — два...*» (255). Здесь воспроизведена с использованием принципа отражения ситуация из церковного ритуала: первое приветствие дирижера точно соответствует так называемому «малому» поклону⁷⁸, творимому, в частности, при принятии благословения от епископов или священников. Маргарите адресуется возгласение «Аллилуйя!» («Хвалите Господа!»), после чего дирижер оркестра делает пародирующий жест, зеркально повторяющий крестообразное сложение рук на груди при принятии христианами благословения священника и епископа или святого причастия.

Вседержителя» (Левина Л. «Черная литургия». С. 180).

Весьма проблематична уже сама попытка соотнесения статичной иконографической композиции с действующими и двигающимися в пространстве романа персонажами; далее, «зеркальное отражение» образа Вседержителя в позе Маргариты усмотреть довольно сложно (обратим внимание хотя бы на то, что Христос восседает на троне и держит Евангелие), и, наконец, приведенное автором сопоставление функционально абсолютно не мотивировано и внутренне бессодержательно.

⁷⁸ «Малым поклоном называется обыкновенное наклонение головы при котором можно рукою достать до земли» (Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. Стб. 1827); «Малые поклоны суть легкие, поясные преклонения главы и тела» (Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. М., 1993. С. 446).

Описание истового поклонения Маргарите предоставляет Булгакову возможность введения следующей церковной реалии. Распухшее и посиневшее правое колено Маргариты, которое целовали гости, что доставляло ей «наихудшие страдания», Наташа обтирает «губкой и чем-то душистым» (262). Применяемая во время литургии при приготовлении святых даров губка⁷⁹ знаменует ту, что, смоченная уксусом, была поднесена к устам страдающего на кресте Христа.

Образ Воланда как хозяина на черной мессе строится по законам жанра на антитезе образу священника. Он появляется в кульминационный момент бала в той же «грязной заплата-ной сорочке», в какой встретил Маргариту. Источником рубахи Воланда является, как установлено⁸⁰, описание из книги М. А. Орлова, где «колдун» специально надевал «грязнейшую рубаху» при отправлении им черной мессы⁸¹. Но Булгаков не просто заимствовал данный атрибут, он намеренно опустил важнейшую функцию этой реалии, предназначавшейся для возбуждения у вновь обращенных ведьм, которым она передавалась, «самых смрадных вождедений»⁸². Тем самым Булгаков ввел «грязную сорочку» Воланда в систему иных значений: ясно прочитывается ее антитеза обязательному облачению священника перед службой в белую рубаху — символ чистоты и непорочности Христа. Воланд был при шпаге, но пользовался ею «как тростью, опираясь на нее». В контексте черной мессы шпага Воланда — трансформированный образ архиерейского жезла, являющегося символом высшей духовной власти и силы и неперменным атрибутом церковного богослужения.

⁷⁹ Антиминсная губка употребляется «для собирания воедино частиц, полагаемых на дискосе и для отирания дискоса над чашею после опущения в нее св. агнца и частиц, лежащих на дискосе». Кроме нее «на литургии употребляется еще другая губка — *истиральная*; ею иерей, по потреблении св. даров, омывает и отирает св. чашу» (*Дьяченко Г.* Полный церковнославянский словарь. С. 955).

⁸⁰ См.: *Чудакова М. О.* Архив М.А. Булгакова. С. 74.

⁸¹ См.: *Орлов М. А.* История сношений человека с дьяволом. С. 381.

⁸² Там же.

Появление и все действия Воланда до конца бала выстроены Булгаковым по схеме, отталкивающейся от центрального момента церковной службы — евхаристического действия, которое составляет суть священной и духовной трапезы и является собой самый канон мессы с молитвами освящения Даров и причащением. Для читателя поставлен соответствующий знак: «Воланд вышел в этот последний великий выход...» (264) — синтаксическая неустроенность фразы обнаруживает присутствие терминологии, указывающей на церемониальную ситуацию. В церковном обиходе существует понятие «великий вход»⁸³, обозначающее торжественный ход священнослужителей со Святыми Дарами (чашей с вином и диском с хлебом) перед поставлением их на престол для совершения бескровной жертвы в таинстве евхаристии. По законам антимессы «великий вход» Булгаков преобразовал в «великий выход», сопровождаемый актом кровавого жертвоприношения. Определение «великого выхода» Воланда как «последнего», хотя речь идет о первом и единственном его появлении за все время бала, не случайность, а намеренный прием, призванный подчеркнуть этикетность употребленной автором формулы и значительность происходящего.

Как и при литургии, внимание присутствующих переносится в данный момент на священные сосуды. При богослужении — это дискос и потир (чаша), в которых хлеб и вино мистически претворяются в тело и кровь Христа. И в романе, как и положено на черной мессе, причащение совершается под обоими видами — тела и крови: сначала Азazelло выносит блюдо с «жертвенной головой» Берлиоза⁸⁴, превращающейся

⁸³ См.: Гоголь Н. В. Размышления о божественной литургии. СПб., 1894 (Репринт: М., 1990). С. 66; см. также: Слободский С. Закон Божий. 4-е изд. М., 1991. С. 648; Мень А. Православное богослужение. Таинство, слово и образ. М., 1991. С. 42. Встречается также не строго каноническое определение «великий выход», см.: Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. С. 69.

⁸⁴ Сопоставление «жертвенной головы» Берлиоза с головой Иоанна Предтечи представляется свободной ассоциацией, не имеющей опоры в романе (см.: Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа... 1989. № 1. С. 85).

затем чудесным образом в чашу, наполняемую кровью жертвы — барона Майгеля, и кровь эта, если продолжить следование логике антиобряда, мистически же обращается в вино, которым Воланд причащается сам. Когда он выпил из жертвенной чаши кровь барона Майгеля за здоровье присутствующих, с ним произошла мгновенная метаморфоза: «исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли», он «оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре» (267), приобретя свое «настоящее обличье» (368).

Попутно заметим, что в способе, каким причастился Воланд («подняв чашу», он «прикоснулся к ней губами»), можно заметить соответствие церковному обряду⁸⁵ и одновременно скрытую цитату из молитвы, читаемой священником во время причащения и после целования потира: «Се прикоснуся устам моим, и отымет беззакония моя, и грехи моя очистит»⁸⁶.

В момент апофеоза демонических сил в тексте романа как бы неожиданно возникает слишком очевидный евхаристический символ. Лишь только чаша оказалась у губ Маргариты, «чьи-то голоса, а чьи — она не разобрала, шепнули в оба уха: — Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (267). Миф о дьяволе встречается в этой точке романа с мифом о Христе. Проступает явственная реминисценция из Евангелия, где сам Христос отождествляет себя с виноградной лозой: «Я есмь истинная виноградная лоза...» (Ин 15:1—8). На Тайной Вечере Христос подал ученикам

⁸⁵ «В нашей церкви священнослужители и архипастыри приобщаются св. Таин везде единообразно, — все они принимают кровь Христову непосредственно из чаши, касаясь ее своими устами; в римской же церкви в некоторых местах священники приобщаются крови Христовой посредством сделанной для сего трубочки, а папа — во время причащения никогда не касается устами чаши жизни, но всасывает кровь Христову посредством особенной, собственно для него устроенной золотой трубочки с грецкою внутри губкою» (*Бобровницкий И.* О происхождении и составе римско-католической литургии и отличии ее от православной. Киев, 1873. С. 77).

⁸⁶ *Гоголь Н. В.* Размышления о божественной литургии. С. 110; *Всенощное бдение.* Литургия. СПб., 1993. С. 50.

чашу со словами: «Пейте из нее все; ибо сие есть кровь моя нового завета, за многих изливаемая, во оставление грехов» (Мф 26:27—28). Согласно Евангелию же, сад стал местом пасхальной мистерии: там, где распяли Христа, «был сад и в саду гроб новый» (Ин 19:41).

Слова Булгакова о крови, пролившейся в землю, и проросшей из нее виноградной лозе, относятся, конечно, к Христу, а не к доносчику Майгелю, как принято считать⁸⁷. Наречие «давно» писатель специально выделил тот временной план, который противопоставлен всему происходящему в «нехорошей квартире» и репрезентирует собой евангельский пласт событий. Поэтому, если Воланд «причащается» кровью, то Маргарита⁸⁸, пригубившая из той же чаши, пьет уже нечто совсем иное, а именно — вино, причем вино, судя по описанию, церковное. Булгаков не случайно так точен в описании вкуса и воздействия на героиню разного рода жидкостей и напитков. В восприятии Маргариты кровь имеет «солёный вкус» (253), а спирт — «живое тепло» (268)⁸⁹.

И в случае с вином из чаши Булгаков ясно дает понять, что выпила Маргарита — «сладкий ток пробежал по ее жилам»

⁸⁷ См., например: Кушлина О., Смирнов Ю. Магия слова // Памир. 1986. № 5. С. 159.

⁸⁸ А. Бабич, развивая идею о литературном воплощении в романе «фаустовского договора между человеком и дьяволом», замечает: «Однако в романе трансформируется этот союз. Его заключает Маргарита в сцене бала Сатаны, когда она поднимает бокал с напитком, превращенным из крови барона Майгеля в вино». Нельзя не согласиться с выводом автора о том, что «эта сцена во всех отношениях отличается от договора между человеком и дьяволом, укоренившегося в культурной традиции» (Bábics A. Образ дьявола в романе... С. 355). Действительно, «в культурной традиции» этот договор описывается иначе, однако все признаки названной традиции в романе присутствуют, но — что очень существенно — описываемая сцена в романе вообще не имеет никакого отношения не только к заключению договора с дьяволом, но и к мифу о дьяволе в целом.

⁸⁹ См.: Сазонова Л. И., Робинсон М. А. Литургия и современная мистерия у М. Булгакова (к анализу романа «Мастер и Маргарита») // Literatura a liturgia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej. Łódź, 14—17 maja 1996. Łódź, 1998. S. 172—184.

(267). Общеизвестно, что для причащения в православном церковном обряде используется вино, обладающее сладким вкусом. Кроме этого очевидного факта отметим, что сам Булгаков в «Дьяволяде» (1925) не только отмечает, что «церковное вино» является «жидкостью густого красного цвета⁹⁰», но и следующим образом описывает ее воздействие на героя — «Сладкая жидкость подействовала через пять минут...»⁹¹.

Важно и то, что если для Воланда причащение оборачивается возвратом к демоническому облику, то для Маргариты наступает мистическое преобразование реальности: «в ушах начался *звон*», ей послышались крики петухов⁹², и вместе с ними дьявольское веселье рассыпалось в прах. На знаковом уровне обозначена причастность Воланда и Маргариты в данный момент разным сакральным силам. Проступающие в сцене бала-мессы литургические контексты способны прояснить смысл дальнейшей трансформации образа: Маргарита-ведьма, Маргарита — верховная жрица сатаны, Маргарита-заступница за грешных.

Введя столь ясно прочитываемый церковно-литургический символ, Булгаков обозначил опорную точку для восприятия случившегося на балу, как бы осветил предыдущее, подчеркнув при этом пародийность сатанинской церемонии, еще раз дал читателю понять, что все предшествующее повествование, начиная с «последнего великого выхода» Воланда, спроецировано на евхаристическое действие с присущими ему церковными атрибутами, построено на его основе, однако литургический обряд переведен на язык черной мессы. Бал-месса у Воланда представляет собой идейную антитезу литургии.

Символика виноградной лозы, связанная с темой страстей, с идеей страдания и милосердия, широко представленная в

⁹⁰ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 9.

⁹¹ Там же. С. 23.

⁹² Нам представляется неслучайным, что Булгаков употребил именно существительное «звон» (а не глагол «зазвенело») в сочетании с криком петухов. В контексте всей сцены «звон» можно отнести к звукам церковного колокола. Такой звон рассеивает демонские чары, а «крик петуха прерывает шабаш» (Петух // Сад демонов... С. 220).

западноевропейском искусстве, несомненно, была известна Булгакову и по украинской иконописи, где эта символика особенно активно разрабатывалась в эпоху барокко — XVII—XVIII веков и нашла выражение в богатстве и разнообразии иконографических типов, в таких, например, символично-аллегорических композициях, как «Христос в виноградном точиле», «Христос в чаше», «Распятие с виноградною лозою». Выразительна икона «Христос-виноградарь»: Христос сидит у основания распятия; проросшая из раны на его груди виноградная лоза, обвинившись вокруг перекладки креста, спускается к нему в руки; Христос, выжимает из грозди вино в чашу для Святых Даров⁹³.

Виноградная лоза — постоянный мотив в украшении резных иконостасов и царских врат, излюбленный украинскими и белорусскими мастерами-резчиками по дереву, которые широко ввели в XVII в. его и в декор русских церквей и храмов. Возможно, изображением литургического символа в виде объемной, скульптурно-рельефной виноградной лозы, вплетенной в декоративное убранство церковного интерьера, навеяно Булгакову описание в той же главе светильников, льющих ослепительный свет «из хрустальных *виноградных гроздьев*» (255), рядом с которыми оказалось место, выделенное Маргарите для чествования гостей, что-то вроде амвона в храме сатаны.

Предшествующая причащению часть литургии состоит из молитв, песнопений, чтений Священного Писания и сопровождающих их символических действий. В романе ей соответствует изображение бала, где сакральное слово переведено в контекст адского веселья, а мелодии церковных песнопений, славословящих Творца, заменены танцевальной музыкой. Соотнесенность планов Булгаков ясно обозначил ключевым символом, заключенным в цитате-восклицании

⁹³ Воспроизведение названных икон см.: *Жолтовський П. М.* Художне життя на Україні в XVI—XVIII ст. Київ, 1983. См. также: *Сак Л. М.* Українська ікона «Христос у точилі» (XVII ст.) та її нідерландський графічний прототип // *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.* Київ, 1983. С. 84—90.

«Аллилуйя!»⁹⁴. Название песни в честь Триединого Бога, поющейся при богослужении трижды с присоединением славословия «Слава Тебе, Боже!», фигурирует в романе в качестве заглавия популярного в 20-е годы XX в. фокстрота. Описание бала Булгаков заполнил музыкой, символическими знаками, жестами, позами. Адские силы, как известно, «обожали музыку», «в западных трактатах по демонологии можно встретить рассказы о музыкантах, которые летали на шабаш ведьм для сопровождения их танцев»⁹⁵. И в оркестре, играющем на балу у Воланда, — сплошь мировые знаменитости во главе с «королем вальса» Иоганном Штраусом. Изображением беснующегося на балу «обезьяньего джаза» обыгрывается идущая из Средневековья тема музыкального ада и демонических музыкантов, ибо «музицирующие обезьяны — выходцы из демонического мира преисподней»⁹⁶. Обезьяна вообще имела дурную репутацию как инкарнация дьявола или других адских существ.

В романе повторяется в новом варианте мотив, намеченный еще в сцене полночного веселья в ресторане дома писателей «у Грибоедова», одним из участников которого был неистово пляшущий некто *Павианов* вместе с другими обладателями значащих имен — Иоганном из Кронштадта и Богохульским. Имя известного церковного деятеля Иоанна Кронштадтского пародийно переименовано на немецкий лад, а фамилия Богохульский не требует комментария. Целенаправленно

⁹⁴ Тем не менее связь изображаемого в романе с церковной службой, заложенная в символическом подтексте главы «Великий бал у сатаны», часто не замечается, и бал у Воланда воспринимается всего лишь как конкретное описание дипломатического приема, состоявшегося в апреле 1935 г. в американском посольстве, см.: *Паршин Л.* Чертовщина в Американском посольстве. С. 114—127.

⁹⁵ *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья. С. 201. Здесь же: «Даже в именах некоторых демонов повторялись названия музыкальных инструментов» — замечание, возможно, объясняющее кличку Коровьева — *Фагот*.

⁹⁶ *Даркевич В. П.* Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // *Художественный язык Средневековья*. М., 1982. С. 19.

подобранные фамилии не только служат средством характеристики действующих лиц, но и возводят мотивы неумного, безудержного веселья и богохульства к дьяволиаде. Благодаря намеренно подчеркнутому параллелизму описаний ночной жизни ресторана и бала / мессы, выраженному стилистически и даже текстуально, когда обе сцены как бы образуют систему взаимоотражающихся зеркал, связь отмеченных мотивов еще отчетливее проступает в символическом подтексте главы о «бале весеннего полнолуния». Гостям на балу прислуживают негры, за которыми со времен раннего христианства закрепилось представление как о слугах дьявола⁹⁷.

Главное же действующее лицо в тайной мистерии — Маргарита. На балу-мессе она попадает в царство теней. Эти страницы романа приобщаются к идущей из глубокой древности традиции мировой литературы, связанной со сказаниями о странствиях по загробному миру, они в высшей степени насыщены архетипическими мотивами и образами. Подземное царство, представленное в сцене бала в образах ада, наделено также топишкой, относящейся к пейзажу элизиума, той части царства Аида, где обитали души праведных. Топос подземного царства Персефоны⁹⁸ — античный по своему происхождению — обнаруживает себя в том слое текста романа, где загробный мир предстает как лес, сад с цветами, фонтанами, источниками и пением птиц: «Маргарита увидела себя в тропическом лесу. Красногрудые зеленохвостые попугаи цеплялись за лианы» (254); «Невысокая стена белых тюльпанов выросла перед Маргаритой» (254); «В следующем зале не было колонн, вместо них стояли стены красных, розовых, молочно-белых роз с одной стороны, а с другой — стена

⁹⁷ То, что бесы принимали иногда облик эфиопа, негра, отмечено в статье «Дьявол» из словаря Брокгауза-Ефрона (Т. 20. С. 728), которую Булгаков просматривал. В русской повести XVII в. Савве Грудцыну прислуживали во дворце сатаны «персиды, турки, арапи и ины мнози» (Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 48).

⁹⁸ О топосе «сад подземного царства Персефоны» см.: *Rymkiewicz J. W. Mysli różne o ogrodach: Dzieje jednego toposu.* Warszawa, 1968. S. 135.

японских махровых камелий. Между этими стенами уже били, шипя, фонтаны» (255); «с потолков сыпались цветы» (263).

Украшив «пятое измерение» цветами, Булгаков использовал богатство их символического языка. Камелии — ритуальные цветы, которыми в Японии по давнему народному обычаю на протяжении всего года убирают кладбища, а в Германии их возлагают на могилы в день поминовения усопших⁹⁹. К тому же камелия литературно прославлена как цветок Маргариты Готье, героини романа А. Дюма-сына «Дама с камелиями» и одноименной мелодрамы. Роза, любимый поэтический цветок во все времена, — семантически емкий образ: это символ «любви и смерти», «страдания и мистического откровения». В христианской мифологии роза связывается с представлением о Христе и его мученической крови, это также цветок Богородицы: сад Девы Марии полон роз¹⁰⁰.

Роза — один из символических образов романа «Мастер и Маргарита». Тайные свидания влюбленных освящают «обоими любимые розы»; между листками тетради с романом Мастера о Христе распластались «лепестки засохшей розы»; «осыпавшиеся красные лепестки на титульном листе», словно капли крови, знаменующие муки, выпавшие на долю непризнанного Мастера; «из лепестков бледной розы» шиты туфли — единственный предмет бального наряда Маргариты. Связанные друг с другом перетекающие значения символической розы возведены к смысловым центрам романа. Такие насыщенные семантикой образы, содержащие напластования смыслов, углубляют символические подтексты романа, которые, не будучи выражены очевидным образом, присутствуют тем не менее в духовном пространстве произведения, открывая возможности интерпретации внутренних интертекстовых отношений.

В inferнальном пространстве, имеющем сложную архитектуру одновременно подземного царства, ада, храма са-

⁹⁹ См.: *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. СПб., 1913; переизд.: Минск, 1994. С. 258.

¹⁰⁰ См.: *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 132—139 (глава «Из поэтики розы»).

таны и дворцовой анфилады бальных залов, разворачивается популярный в Средневековье сюжет «хождения по мукам». Перед Маргаритой, сопровождаемой Коровьевым в роли «адского» гида, проходит, свидетельствуя свое почтение коленопреклонением, процессия грешных мертвецов: фальшивомонетчики, государственные изменники, отравители, чародеи и алхимики, самоубийцы, висельники, сводники, тюремщики и палачи, шулеры, доносчики и сыщики, безумцы, растлители. Булгаков использовал, трансформировал, приспособил для своих художественных целей сюжетные мотивы «великого загробного эпоса», отразившегося во множестве христианских апокрифических преданий о схождении во ад, где посетителю, среди которых были Христос и Богородица, апостолы Иоанн Богослов и Павел, открывалась картина адских мучений¹⁰¹.

Евангелие Никодима изображает Христа, который спустился в преисподнюю, освободил от власти Сатаны праведников и ввел их в рай¹⁰². Широко распространенным в европейской средневековой литературе «Видением» апостола Павла, который снизошел, ведомый архангелом Михаилом, в царство вечной скорби, и другими подобными легендами была навеяна Данте идея загробного хождения в «Божественной комедии», где поэт, сопровождаемый Вергилием, также спускается к мученикам ада. На греко-славянском востоке чрезвычайной популярностью пользовалось апокрифическое сказание «Хождение Богородицы по мукам», которое Достоевский воспроизвел и истолковал в романе «Братья Карамазовы» в главе «Великий инквизитор». Вряд ли Булгаков мог не знать этой легенды.

«Хождение» описывает путешествие Богородицы по аду, где путеводителем ей служит архангел Михаил. В форме их диалога, а также разговора Богородицы с грешниками уясняется смысл изображенных в апокрифе эпизод за эпизодом

¹⁰¹ Обзор литературной истории загробных странствий см.: *Веселовский А.* Данте и символическая поэзия католичества // *Вестник Европы.* 1866. Т. 4. С. 152—209.

¹⁰² См.: *Книга Никодима.* СПб., 1912 (Вега. Апокрифические сказания о Христе. I).

загробных страданий. Среди грешников в аду названы и те, кто «удушают своих детей»¹⁰³. Потрясенная картиной страшных адских мук Богородица взывает ко всему священному ареопагу, к Богу-Отцу, моля о помиловании грешников. И Христос «ради молитв матери» своей освобождает грешников от истязаний на период «от Великого четверга до Троицына дня». «И все отвечали: “Слава милосердию твоему”». Идея милосердия — главная в «Хождении». В апокрифах, духовных стихах¹⁰⁴, акафистах, заговорах сложился образ Богородицы как «всецарицы», защитницы «рода христианского», своим заступничеством и состраданием избавляющей от мук и скорбей, от тоски и печали, — «теплой ходатаицы», как сказано в одном из стихов, «теплой заступницы мира холодного», как у Лермонтова.

«Милосердие» — именно то, о чем Маргарита просит Воланда, заступаясь за Фриду, несчастную грешницу, наказанную за удушение своего ребенка тем, что на протяжении многих лет камеристка «кладет ей на ночь на столик носовой платок» — орудие убийства. Но «милосердие», как отвечает Воланд, не по его «ведомству»: «Итак, я этого делать не буду, а вы сделайте сами». Образ Маргариты снова, как и в эпизоде с обласканным ею малышом, выходит за рамки предписанной ей роли ведьмы, верховной жрицы сатаны, и она, выступая заступницей и защитницей, исполняет то, что культурной традицией приписывается Богородице и Христу. Знаменательно, что отпущение греха Фриде совершается под знаком христианской символики: Фрида «упала на пол ничком и *простерлась крестом* перед Маргаритой» (276). Время романа синхронизировано с событиями священной истории, случившимися на Страстной неделе, и прощение Фриды приходится на Великую субботу, когда Христос спустился в ад и освободил праведников.

¹⁰³ Цит. по: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 167—183 (Подгот. текста, пер. и коммент. М. В. Рождественской).

¹⁰⁴ См.: Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 49—57.

Бал-месса позади. Маргарита выполнила условия договора с дьяволом, теперь настала очередь Воланда. Рассмотренный эпизод с Фридой не укладывается в схему договора с дьяволом. На это обстоятельство Булгаков указал, резюмируя ситуацию словами Воланда: «Итак, это не в счет, я ведь ничего не делал. Что вы хотите для себя?» (276). Извлечением Мастера из больничного небытия, восстановлением рукописи его романа (знаменитое «рукописи не горят!») и возвращением героев в подвальчик в переулке на Арбате завершается выполнение обязательств по договору Маргариты с дьяволом: «Ну-с, Маргарита Николаевна, все сделано» (284). Однако мотив договора еще неоднократно возникает в заключительных главах романа. Так, пытаясь развеять сомнения Мастера в «обрушившемся» на них счастье, Маргарита вновь напоминает, что из-за него она «потеряла свою природу и заменила ее новой» (355). Но в отличие от других участников сюжета о договоре у нее нет и тени раскаяния в содеянном: «Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку! (...) Придется вам, мой милый, жить с ведьмой!» (354), — говорит Маргарита Мастеру.

В ткань романа и далее вплетаются скрытые цитаты из церковного богослужения, используемые Булгаковым в виде усеченных — вплоть до одного слова — сегментов текста. Восхищенное восклицание Маргариты «Всесилен, всесилен!», обращенное к Воланду, вступая в интертекстуальные отношения с пасхальными церковными песнопениями, где определение «всесилен» лейтмотивом вплетается в прославление Христа, порождает игру и причудливую вязь смыслов: «Жизнь воздвигнул еси от сна и тления яко *всесилен*» (Канон во Святую и Великую субботу, песнь 5, ирмос); «Днесь спасение миру, яко воскресе Христос яко *всесилен*» (Канон во Святую и Великую неделю Пасхи, песнь 4, ирмос); Христос — «*Всесильнодетель*», совершающий все своим всемогуществом (Канон в Великую субботу, песнь 4, тропарь 3).

Последнее слово в решении судьбы Мастера принадлежит Христу, который, передавая свою волю через Левия Матвея, просит Воланда, чтобы тот «взял с собою Мастера и наградил

его покоем», ибо Мастер «не заслужил света, он заслужил покой» (350). Истоки «вечного покоя», уготованного героям романа, надо искать, по-видимому, в сфере литургической поэтики. Вряд ли здесь можно видеть скрытую цитату из Пушкина¹⁰⁵, учитывая контекст событий, которому значительно больше соответствует текст из церковной службы за умерших с обращением к Христу: «Ангел Божий, взявляй грехи мира, *даруй им покой!* Ангел Божий, взявляй грехи мира, *даруй им покой!* Ангел Божий, взявляй грехи мира, даруй им вечный покой!»¹⁰⁶. Возникает знаменательная переключка с названием последней главы романа, где присутствуют слова «*Вечный приют*», а в ее тексте — «*вечный дом*».

Обращение к мифу о дьяволе позволяет объяснить те эпизоды финала романа, которые кажутся исследователям противоречивыми и вызывают предположения о незавершенности авторской работы над произведением. В частности, Б. Гаспаров пишет: «Отдельные мелкие стилистические погрешности и сюжетные неувязки второй части указывают как будто на отсутствие окончательной белой правки». К «наиболее значительным» из них исследователь относит следующие: «Смерть Маргариты инсценируется Аззелло в ее доме на Арбате, смерть Мастера — в комнате № 118 в клинике, то есть тем самым как бы аннулируются все события, связанные с превращением Маргариты в ведьму и участием в бале Сатаны, а уход в приют после смерти оказывается чисто духовным, без участия телесной оболочки; но в эпилоге фигурирует записка, оставленная Маргаритой мужу, и говорится о таинственном исчезновении Мастера. Судьба Наташи в связи с этим также “повисает” в воздухе»¹⁰⁷. Те же эпизоды Г. А. Лесскис характе-

¹⁰⁵ «Судьба Мастера, как она определена в разговоре Воланда с Левием Матвеем, формулируется в виде скрытой цитаты из Пушкина: “Он не заслужил света, он заслужил покой” (ср.: “На свете счастья нет, но есть покой и воля”); см.: Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа... 1989. № 1. С. 84.

¹⁰⁶ Бобровницкий И. О происхождении и составе римско-католической литургии. С. 55.

¹⁰⁷ Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа... 1989. № 1. С. 88.

ризует как «противоречивые описания», в которых «обнаруживается некий транстрагический принцип эстетики»¹⁰⁸.

Возможное решение отмеченных «сюжетных неувязок» находится, по нашему мнению, на пути изучения их в контексте той части мифа о дьяволе, которая касается взаимоотношений дьявола и ведьмы. Еще раз обратим внимание на то, что русский перевод «Молота ведьм» вышел в 1932 году. В предисловии, представляющем самостоятельное исследование, автор его, профессор С. Лозинский, уделяет специальное внимание феномену раздвоения ведьмы, представлявшего практический интерес для судей-инквизиторов¹⁰⁹. Признание ведьмы в «телесном» присутствии на шабаше служило важнейшим аргументом против нее на судебном процессе, где часто сталкивались противоположные свидетельские показания: с одной стороны, вырванные у ведьмы, с другой — утверждения ее мужа о том, что жена никуда из дома ночью не отлучалась.

Проблема «раздвоения» была поднята церковными авторами еще в XIII в. С. Лозинский приводит свидетельство доминиканца Томаса из Шантемпрэ о том, что «опасно заболевшие женщины уносились из кровати дьяволом, заменявшим их другими “ложными телами” (*figmenta*); последние умирали, их хоронили, а улетевшие женщины продолжали где-то спокойно жить, как ни в чем ни бывало»¹¹⁰ (курсив мой. — Л. С.). Богослов XVI в. Варфоломей де Спина, также доминиканец, автор известного сочинения «Исследование о ведьмах»,

¹⁰⁸ Лесский Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 54.

¹⁰⁹ В каноне *Episcopi* (IV в. — не позднее IX в.), с одной стороны, признавалось существование колдунов и ведьм, продавшихся дьяволу, с другой, отрицалась возможность телесного полета ведьм как языческая выдумка, и утверждалось, что ночные скачки существуют только в их воображении. Поэтому изощренному истолкованию и «правильному», с точки зрения инквизиторов, разъяснению канона посвящены многие страницы «Молота ведьм», где доказывается, что ведьма реально совершает свои полеты; см.: Шпренгер Я., *Иститорис Г.* Молот ведьм. С. 343—344.

¹¹⁰ Там же. С. 39.

решает тот же вопрос уже в период инквизиционных процессов. Он приводит ряд характерных признаков, относящихся к поведению ведьм, — превращение в животных, перелеты по воздуху, сожительство с дьяволом, убийство малых детей, а также факт телесного раздвоения ведьм¹¹¹: «...говоря о том, что мужья летающих ведьм не только не подтверждают этих полетов, но утверждают, что их жены мирно спят рядом в ночи своих мнимых полетов, замечает, что “тут-то и проявляется дьявольщина, обманывающая мужа, рядом с которым лежит «подобие тела», принявшего образ жены обманутого мужа”»¹¹². Напомним также, что еще до появления русского перевода «Молота ведьм» те же положения были высказаны в общей форме и в брошюре М. Геннинга: «Пока все это совершается, место ведьм в их домах, на их супружеских постелях занимают демоны-суккубы, таким образом, мужья ведьм могут и не подозревать о похождениях своих жен»¹¹³.

Если внимательно читать текст романа, то легко обнаружить, что, в отличие от многих исследователей, Булгаков нигде прямо не пишет о том, что в «доме на Арбате» умерла именно Маргарита, а «в комнате № 118 в клинике» скончался именно Мастер. Так, Азazelло, оказавшийся «в особняке, в котором жила Маргарита Николаевна», увидел, как умерла «мрачная, дожидаящаяся возвращения мужа *женщина*» (359). В клинике же Иванушке сообщают, что скончался его «сосед». Тем не менее после, казалось бы, столь печального известия «с Иванушкой *ничего не произошло* страшного». Его реакция и поведение должны были выглядеть для медперсонала клиники

¹¹¹ Шпренгер Я., *Институтис* Г. Молот ведьм. С. 49.

¹¹² Там же. С. 71.

¹¹³ Геннинг М. Дьявол. С. 40. Отметим, что общие богословские вопросы, связанные с природой и поведением названных демонов, рассматривались в опубликованном в 1915—1916 годах в уже упоминавшемся журнале «Изида» труде Людовико-Марии Синистрари «О демониалитете и бестиалитете инкубов и суккубов». Известный итальянский богослов, член ордена францисканцев, состоявший некоторое время советником при высшем суде Священной Инквизиции, создал свой труд в середине 80-х годов XVII в. (Демонология эпохи Возрождения... С. 426).

еще более странными после того, как он заявил, что «в городе еще скончался один человек» — и это «женщина», при этом Иванушка «таинственно улыбнулся» (364). Но для Иванушки, как и для внимательного читателя, очевидно, что и Мастер, и Маргарита явились в клинику попрощаться не как бесплотные призраки. Чтобы проникнуть в палату к Иванушке, «мастер привычной рукой отодвигал балконную решетку в комнате № 117-й» (362), и после их отбытия «балконная решетка закрылась» (363).

Раздвоение Мастера и Маргариты может быть интерпретировано в свете накопленных традицией представлений об одном из проявлений союза дьявола и ведьмы, когда дьявол при необходимости создает двойника. Умиравшая в особняке «женщина», «сосед», скончавшийся в клинике, могут являться именно такими «двойниками». В рамках той же демонологии дальнейшее исчезновение двойников в романе также не представляется нелогичным: они исчезают, как всякое дьявольское наваждение (деньги, документы, афиши). Обращение к традиции мифа открывает возможность непротиворечивого объяснения кажущейся незавершенности романа, интерпретации, в свете которой рассмотренные нами сюжетные ходы финала романа не выглядят «неувязкой», свидетельствующей о незавершенности авторской работы над его текстом.

Что касается судьбы Наташи, то и она отнюдь не «повисает в воздухе». Наташа совершенно «нормально» превратилась в ведьму и, как вполне прозрачно намекает Булгаков на последних страницах романа, каждый год «в праздничное полнолуние» она невидимой является Николаю Ивановичу. Сам писатель неоднократно указывает в романе, что полет ведьмы *невидим* для обычных людей. Это подчеркивается и в указании Азazelло, данном Маргарите, — «крикните: “Невидима!”» (226), и в ощущении самой Маргариты — «невидима и свободна» (227), она — «невидимая и нагая летунья» (230). О том, что Николай Иванович, благополучно избежавший после памятного полета на шабаш окончательного превращения в борова, остался человеком, но все еще не потерял связи с миром не-

чистой силы, свидетельствует его внешний облик «с чуть-чуть поросячьими чертами лица» (381). И «вовсе не воздух влечет его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте...». «А, дорого бы я дал, — восклицает рассказчик, — чтобы проникнуть в его тайну, чтобы узнать, какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит ее?» (382).

К мифу о дьяволе принадлежат и черные кони, на которых в финале романа улетают главные герои. В научной литературе уже существует указание на книгу М. А. Орлова как на источник данного образа у Булгакова¹¹⁴. На наш взгляд, безусловной зависимости «коней» романа от названного труда нет: совпадение мотивов достаточно внешнее и служит проявлением общей мифологической топики. За сатанинскими силами со времен Средневековья утвердился образ рыцарского воинства, на огромных черных конях уносит дьявол ведьм и грешников в ад¹¹⁵. Например, в видении митрополита Филарета из «Очарованного странника» Лескова: «Скачут (...) числа им нет, сколько рыцарей... несутся, все в зеленом убранстве, латы и перья, и кони, что львы вороные, а впереди их горделивый стратопедарх в таком же уборе, и куда он махнет темным знаменем, туда все скачут, а на знамени змей»¹¹⁶.

Дьявольские кони, уносящие человека из жизни, были широко представлены в литературе романтизма. В поэме Л. Уланда «Рыцарь Роллон»:

Черные рыцари едут попарно; ведет
Сзади слуга в поводах вороного коня;
Черной попоной покрыт он; глаза из огня (<...>
К ночи, как должно, Роллона отцы погребли.
В полночь к могиле ужасный ездок прискакал;
Черного, злого коня за узду он держал;

¹¹⁴ См.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. С. 73, примеч. 114.

¹¹⁵ От XI в. дошло изображение дьявольской процессии: «(<...> полк рыцарей во всевозможных доспехах, верхами на огромных конях, под веющими по воздуху черными знаменами» (*Амфитеатров А. В. Дьявол*. С. 236).

¹¹⁶ Там же. С. 237.

⟨...⟩ Жалобно охнув, Роллон повернулся в земле;
Вышел из гроба, со вздохом перчатки надел,
Сел на коня, и как вихорь с ним конь улетел.
(Перевод В. А. Жуковского)¹¹⁷

В рассказе В. Ирвинга, классика американской литературы той же эпохи, где представлен сюжет договора человека с дьяволом, также фигурирует черный конь: дьявол привел «вороного коня, который от нетерпения ржал и бил копытом о землю», потом он кинул грешника «точно ребенка, в седло, хлестнул коня, и конь помчался среди грозы и ненастья, унося на своей спине Тома»¹¹⁸.

Можно обнаружить и более близкие параллели к коням из романа. Ж. Мишле приводит историю, описанную Вильгельмом Мальмсберийским в XII в., о том, как сатана приготовил ведьме «громадного черного коня, выбрасывающего пламя из глаз и из ноздрей. Одним взмахом вскочила она на него... Уносясь, ведьма разразилась взрывом ужасного смеха и исчезла, как стрела»¹¹⁹. А. В. Амфитеатров рассказывает историю из сочинения «Зеркало истинного покаяния» Якова Пакаванти (XIV в.) о некоем порочном феодале: «Однажды в день Пасхи, когда он ⟨...⟩ разговлялся за праздничным столом, внезапно въехал в ворота дворца на огромном коне некто неизвестный ⟨...⟩ У ворот дворца всадник приказал графу сесть на одну из приготовленных там лошадей и, взяв ее за узду и увлекая за собой, понесся во всю прыть по воздуху» с криками исчез он из общества людей и отправился на века вечные в ад, в общество чертей»¹²⁰.

Приведенные параллели и примеры исключают, на наш взгляд, достаточно распространенную трактовку коней из романа Булгакова как коней апокалиптических.

¹¹⁷ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 214—215.

¹¹⁸ Ирвинг В. Новеллы. М., 1987. С. 196 (рассказ «Дьявол и Том Уокер»).

¹¹⁹ Мишле Ж. Ведьма. С. 101—102.

¹²⁰ Амфитеатров А. В. Дьявол. С. 213—214.

В эпилоге романа дает о себе знать еще одна сторона мифа о дьяволе. Средние века прославились многочисленными преследованиями различных животных и судебными процессами над ними. «Существовало убеждение, что дьявол охотно и чаще всего принимает вид животного — сам принимает вид какого-либо животного, чтобы вредить, и также обращает в животных людей, в которых он поселился или которые вступили с ним в связь»¹²¹. За животными признавались, как за божьими созданиями, равные с людьми права и обязанность нести ответственность за свое поведение по всей строгости закона.

Серьезное и одновременно исполненное иронии сообщение в романе об истреблении «в разных местах страны» сотни черных котов после учиненных свитой Волада в столице безобразий, и особенно описание случая с поимкой черного кота в Армавире, достаточно прозрачно возводит эти события к процессам над животными. Кота, плененного в качестве «господина гипнотизера», некий гражданин вел сдавать в милицию со связанными передними лапами, добываясь от него человеческой походки «легкими пинками, чтобы кот непременно шел на задних лапах. — Вы, — кричал гражданин, сопровождаемый мальчишками, — бросьте, бросьте дурака валять! Не выйдет это! Извольте идти, как все ходят!» (374).

При судах над животными (случавшимися еще даже в XIX в.) тщательно соблюдались все процессуальные формальности: свидетели, допрос, обвинитель, защитник, приговор. В романе фактическим адвокатом кота, засвидетельствовавшим его абсолютную благонадежность, выступила его хозяйка — «старушка вдова»: «Она дала самые лестные рекомендации коту, объяснила, что знает его пять лет с тех пор, как он был котенком, ручается за него, как за самое себя, доказала, что он ни в чем плохом не замечен и никогда не ездил в Москву. Как он родился в Армавире, так в нем и вырос и учился ловить мышей. Кот был развязан и возвращен владелице...» (374—375).

¹²¹ Канторович Я. Процессы против животных в средние века. СПб., 1897. С. 52.

Весьма близкую аналогию этому замечательному происшествию обнаруживаем в материалах процесса над ослицей в 1750 г. во Франции (в век Вольтера!): обвинение ее в безнравственности было отклонено судом на основании письменного свидетельства местного священника, которым удостоверялась нравственность этой ослицы¹²². Эпизод с котом, выглядящий в романе как пародия на средневековые процессы против животных, не оставляет места для совершенно необоснованного, на наш взгляд, суждения, согласно которому привод кота в милицию является пародией на шествие Христа на Голгофу¹²³.

В романе в поле мифа о дьяволе находятся и некоторые другие эпизоды, реалии, характеристики, мотивы, оставшиеся за рамками нашего исследования: публичное разоблачение тайных грехов, превращение чертовых денег в ничего не стоящую бумагу (сцена в Варьете)¹²⁴, наказание дьяволом грешников еще при их жизни; астрология — классическая дьявольская наука; черт в образе черного кота (огромный черный кот-черт упоминается еще в булле 1233 г. папы римского Григория IX); буффонное поведение Коровьева и кота Бегемота; появление сатаны ровно в полночь в сцене бала; исчезновение нечистой силы после пения петухов, ее неуязвимость (перестрелка кота Бегемота с чекистами) и т. д.

¹²² Канторович Я. Процессы против животных в средние века. С. 15.

¹²³ См.: Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа... 1988. № 10. С. 98; № 11. С. 95—96.

¹²⁴ В мотиве превращения денег, кстати, широко представленном в средневековой и новой литературе, а также в народных поверьях, литературный критик усматривает некую антиеврейскую тему на основе внешнего сходства с эпизодами из оккультного сочинения малоизвестного романиста начала XX в. (см.: Золотоносов М. «Сатана в нестерпимом блеске...» С. 100—107). Рассуждения того же критика об отражении в романе некоего «субстрата культуры русского антисемитизма» являются плодом недоразумения, отчасти объяснимого обращением к узкому кругу идеологически окрашенных источников.

Заметим, кстати, что подробности относительно якобы «сатанизма иудеев» добывались на инквизиционных процессах, см., например: Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. С. 692.

Мы стремились показать, что в своей глубинной структуре роман «Мастер и Маргарита» воспроизводит сюжет мифа о дьяволе и потому произведение не может быть понято без реконструкции этого мифа, образующего один из планов повествования. Булгаков свободно и оригинально использовал христианский миф, встроив его в контекст романа.

Реконструируя в своих романах демонологический миф, Булгаков, Брюсов, Клычков делают это по-разному. Брюсов воспроизводит миф, обнаруживая теснейшую от него зависимость, он описывает шабаш в соответствии с историческими источниками, которые изучал и на которые ссылается в комментариях к роману. У Булгакова подход принципиально иной: он творит внутри этого мифа, свободно работает с ним, переосмысляя его структурные элементы, исключая некоторые из них. Если, например, у Брюсова, присутствует такой структурный элемент мифа, как жертвоприношение детей, то у Булгакова он полностью отсутствует. Играя со своим сюжетом, он дал собственную интерпретацию мифа — гибкую, поливалентную.

Булгаковская версия мифа о дьяволе выражается в том, что Воланд — не абсолютный дьявол, а Маргарита не вполне «ведьма», шабаш — не шабаш, а черная месса есть одновременно пышный бал. Булгаков творит роман, опираясь на структурные части мифа и преобразуя его семантику. Миф о дьяволе интересует писателя как источник ресурсов определенного способа повествования и их возможной трансформации, он выполняет в произведении структурообразующую роль, двигая сюжет. С реконструкцией в романе мифа о дьяволе как нарративного целого стало возможным «прочитать» внутренний смысл эпизодов, в которых ранее не замечали их мифологической основы или объяснение которых вызывало затруднения, либо же толкование уходило, на наш взгляд, далеко в сторону от лежащих в их основе архетипов.

Совершенное знание Булгаковым символического языка средневековой демонологии сочеталось у него с таким же совершенным знанием языка церковной культуры. Внутренние связи текста романа с церковным культурным слоем являются

достаточно очевидными. Все составляющие литургии: время, место, служители, священные одежды и атрибуты, священные сосуды, обряды и действия, самый текст службы — все это выступает в значении, прямо противоположном изначальному контексту. Разные стороны христианского мифа преобразованы в романе богатством фантазии писателя, порождающей причудливые облики бесконечного смысла романа.

Глава IX.

Риторика как проводник литературной традиции: Барокко — авангард

Пройдя сквозь толщу веков, демонологический миф, как мы видели, реализовался в своей инвариантной сущности в романе XX века. Современники М. А. Булгакова, занятые интенсивными поисками новых выразительных возможностей поэтического языка, актуализировали ту часть культурного наследия, которая отвечала задачам нового искусства.

Историко-культурные эпохи барокко и авангарда, разделенные почти двумя столетиями, чередой литературных направлений (классицизм, романтизм, реализм), словно притягиваются друг к другу нитями многочисленных взаимных переключек и соотражений. Близость этих эпох ощущалась уже современниками искусства авангарда. Весьма показательно, что вскоре после того, как в начале XX в. было открыто творчество самого яркого представителя украинского поэтического барокко Ивана Величковского, мастера и теоретика *carmina curiosa*, оно воспринималось как явление, созвучное футуризму 1910-х гг. Р. О. Якобсон в работе «Новейшая русская поэзия», написанной в 1919 г., сравнил «Перевертень»-палиндром В. Хлебникова со стихами И. Величковского из разряда искусственной поэзии («раки»)¹, а в 1924 г. профессор

¹ См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921. С. 66; впервые отмечено:

Нежинского педагогического института А. С. Грузинский прочитал на заседании кафедры культуры доклад на тему «Иван Величковский, украинский футурист XVII в.»². Анализируя прием обнажения рифмы в верлибре, Якобсон привел в качестве параллели составные этимологические рифмы у Симеона Полоцкого («Плутон» / «плут он»)³.

В работе И. П. Смирнова «Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в.», оказавшей стимулирующее воздействие на разработку данной проблематики, приведен широкий спектр соответствий формального и семантического плана между барокко и футуризмом. При наличии многих специфических черт идеологического, историко-культурного характера, барокко и футуризм сделались, по словам исследователя, «эквивфинальными системами литературного смысла»; под «эквивфинальностью» понимается «общность в форме содержания барокко и футуризма, но не общность в субстанции содержания, так как эти художественные системы *сходно* отражали *разные* исторические реалии». Причины типологических схождений между барокко и авангардом И. П. Смирнов

Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 118. Добавим, что Р. О. Якобсон цитирует строки И. Величковского из сборника «Млеко от овцы пастыру належное» (1691), дошедшего в составе рукописи, о которой стало известно благодаря выставке Археологического съезда в Чернигове в 1908 г. По всей вероятности, сведения об этих стихах сообщил Якобсону М. Н. Сперанский, с которым Якобсон продолжал советоваться по вопросам стихосложения, даже будучи уже за границей (см.: *Досталь М. Ю., Робинсон М. А.* Письма Р. О. Якобсона М. Н. Сперанскому и Л. В. Щербе // Изв. АН. Сер. лит. и яз. 1995. Т. 54. № 6. С. 66—67). Сперанскому в свою очередь рукопись со стихами Величковского предоставил для ознакомления А. С. Грузинский (см.: *Сперанский М. Н.* Тайнопись в югославянских и русских памятниках письма // Энциклопедия славянской филологии. Л., 1929. Вып. 4. С. 132, примеч. 1). Очевидно, что в этой филологической среде обсуждались проблемы искусства авангарда и вопрос о его соотносительности с другими историко-культурными эпохами.

² См.: *Маслов С.* Маловідомий український письменник кінця XVII — початку XVIII ст. Іван Величковський // Іван Величковський. Твори. Київ, 1972. С. 15.

³ *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 64.

усматривает в общем «системообразующем парадоксе», основанном «на смешении вещей и знаков»: если «организация смысла в эпоху барокко обуславливалась панзнаковым подходом к действительности: объекты социо-физической среды были приравнены к единицам плана выражения, которым присваивалась роль искомым величин», то футуризм, напротив, «вменил знаку качество вещи, материализовал его семантику, отождествил идеологическую реальность с социо-физической»⁴.

Существующие аналогии между барокко и авангардом несомненны, хотя намеренная ориентация на отечественную литературную традицию XVII в. в русском авангарде не манифестируется. Проявление барочных признаков в текстах авангарда рассматривается в научной литературе типологически и объясняется «принадлежностью барочной и авангардистской поэзии к одному и тому же типу искусства», для которого характерно «спонтанное тяготение к сложным стилям»⁵.

Исследователи полагают, что на данном уровне изученности проблемы необходимо перейти «от проведения общих аналогий между барокко и футуризмом к выяснению того, в какой степени творчество отдельных членов футуристических группировок дает основания для подобных операций»; при этом продуктивным представляется сопоставление двух систем при разработке проблемы «Хлебников / барокко» на уровне текста⁶.

Настоящая работа представляет собой попытку соотнесения русского поэтического барокко и авангарда в свете современного понимания риторической культуры, о чем необходимо сказать специально в связи с обозначенной в заглавии раздела проблемой.

⁴ *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 337 (курсив автора. — Л. С.).

⁵ *Benčić Ž.* Барокко и авангард // *Russian Literature*. 1986. XX. P. 16, 17.

⁶ *Баран Х.* Заметки к теме «Футуризм и барокко». На материале творчества В. Хлебникова // Барокко в авангарде — авангард в барокко. Тезисы и матлы конф. Москва, декабрь 1993. М., 1993. С. 35, 36.

XX в. выработал тип слова, возвращающегося к своим мифориторическим основаниям. Такое слово соединяет литературу XX в. со словесностью риторического типа, период господства которой простирался в европейской культуре до рубежа XVIII—XIX веков.

Изучение риторики в XX в. вышло за пределы ее узкого понимания как «искусства убеждения» или «науки слагания речей» и привело к тому, что можно определить, воспользовавшись удачным выражением Р. Лахманн, как «концептуализацию риторики»⁷. Современная теория риторики привела к признанию обобщенных и внутренне соотносенных уровней риторического: риторика выступает в роли «культурного метатекста», участвуя в формировании коммуникативных иерархий⁸; риторика — это «подход к обобщению действительности»⁹; риторика как способ оформления всякого слова (высказывания) «сопряжена с известным способом постижения слова (речи, высказывания)», и она же «есть способ мыслить словом и мыслить само слово»¹⁰.

На переосмыслении самого понятия *риторика* и изучении места слова в культуре А. В. Михайлов, германист, теоретик литературы и культуры, основал фундаментальную концепцию, объемлющую историю европейской литературы на протяжении почти двух тысячелетий¹¹. Эта история предстает как

⁷ *Lachmann R.* Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. S. 1—20 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Neue Folge. Riehe A. Hermeneutik. Semiotik. Rhetorik. Bd. 8 [Bd. 93]).

⁸ *Lachmann R.* Rhetorik und Kulturmodell // Slavistische Studien zum VIII. Intern. Slavistenkongreß in Zagreb 1978 / Hrsg. J. Holthusen. Köln; Wien, 1978. S. 279—298; *Лахманн Р.* Два этапа риторики «приличия» (decorum) — Риторика Макария и «Искусство риторики» Феофана Прокоповича // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989. С. 149—169.

⁹ *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 15—46.

¹⁰ *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 525.

¹¹ См.: *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы / Ред.-сост., автор послесловия и коммент. Л. И. Сазонова. М., 2008. Этот фунда-

последовательная смена крупных историко-культурных эпох, различающихся своим отношением к *слову*, в соответствии с чем литературный процесс членится на пласты дориторической, риторической и антириторической словесности¹².

Между крайними точками историко-культурного развития — веком Аристотеля и рубежом XVIII—XIX веков — располагается эпоха господства риторической словесности, для которой характерно универсалистское понимание *слова* как способа постижения, осмысления действительности и как способа закрепления любого смысла. Влияние риторики распространяется на все жанры словесности. Риторическое предполагает несколько взаимосвязанных уровней, на которых риторика как прием обобщается до способа мышления и принципа творчества. Риторическое слово — это *готовое* слово (термин А. Н. Веселовского), традиционно заданное, оно в огромной степени искусно обработано и освящено традицией и неразрывно соединяет в себе значение, мораль, творчество. В XVII—XVIII веках система, сложившаяся в эпоху Аристотеля, начинает распадаться, наступает кризис эпохи готового слова, но риторическая литература доживает до рубежа XVIII—XIX веков, когда романтизмом был положен конец господству риторики.

Если риторическую культуру определяет слово, выступающее как отражение функции, риторической формы и жанра, и писатель приходит к реальности *через* слово, только варьируя его, то в Новое время, в реалистическую антириторическую эпоху слово — средство, но не цель искусства. «Разрушение риторики», описанное Р. Лахманн на примере творчества

ментальный теоретический труд был завершён автором ещё в начале 1980-х гг. Читатель может получить представление о концепции исследователя также на основании его работ «Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX веков», «Роман и стиль», «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи», помещённых в книге А. В. Михайлова «Языки культуры» (М., 1997), изданной посмертно.

¹² Сразу заметим, что понятие «эпоха антириторической словесности» не исключает наличия риторического, но ориентирует на то, что риторика утратила в эту эпоху роль системообразующего фактора.

Пушкина, Гоголя, Достоевского¹³, сопровождалось формированием нового типа слова, это слово, если воспользоваться выражением А. В. Михайлова, «прилегающее к самой действительности». Именно такой тип слова выпестовал XIX век, принесший неповторимый опыт «в области естественности и непосредственности всякой культурной данности»¹⁴.

Однако в первое десятилетие XX в. европейская культура вернулась к некоторым своим традиционным основаниям. И тогда свершилось, по словам ученого, «не то, что думали на протяжении десятилетий, полагая, что в это время происходит поворот к какому-то модернизму или гипермодернизму, и что искусство даже портится и становится другим, не таким, каким оно было в XIX веке. Оно утрачивает свою непосредственность и естественность, и начинаются всякие изыски и даже художественные безобразия (...) На самом деле происходит совершенно иное, обратное этому. Никакого модернизма и гипермодернизма, а просто культура возвращается к некоторым своим традиционным основаниям (...)»¹⁵.

Смысл этого намеренно полемически заостренного высказывания А. В. Михайлова состоит в том, что культура, которую в истории искусства принято называть «модернизмом» по отношению к ближайшему, непосредственно предшествующему этапу развития, отмеченному «естественностью и непосредственностью», не есть тем не менее нечто абсолютно новое по отношению ко всей многовековой традиции искусства.

Теория А. В. Михайлова, изложенная в работе «Методы и стили литературы», посвященной проблемам риторической культуры, позволяет объяснить и примирить авангард с историей культуры и понять, в частности, что манифестируемый творцами футуризма эстетический радикализм и переоценка культурных ценностей, отказ от наследия прошлого, и прежде всего от реализма, вместе с установкой на коренное обновле-

¹³ *Lachmann R.* Die Zerstörung der schönen Rede... S. 284—305.

¹⁴ Михайлов А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. Избр. статьи / Изд. Е. И. Чigareвой. М., 1998. С. 134.

¹⁵ Там же. С. 133—134.

ние художественной практики, еще не означали тотального разрыва с традициями культуры, а новации творцов модернизма имеют глубокие исторические корни.

Можно предвидеть, исходя из приведенного понимания риторики, что типологические схождения между барокко и авангардом основаны на том, что обе эпохи — это эпохи мышления словом. Слово *барокко* располагается «в пределах риторической культуры», когда все поэтическое было пронизано риторическим¹⁶. Теория же «самовитого слова» Хлебникова, «слова вне быта и жизненных польз»¹⁷, слова универсалистского, обобщающего, черпающего из готового фонда культуры, также есть выражение риторического принципа мышления *словом*, принципа, заявленного в том числе и афористически выраженной стихотворной строкой: «Что было — в нашем тонет»¹⁸.

В многовековом риторическом опыте могут найти свои объяснения такие общие для модернистской эстетики и барокко явления, как принцип конструирования художественного мира, формальные эксперименты и изыскания в поисках новой семантики, сближение художественного и научного, герметизм поэтического языка, тяготение к игровой поэтике, объединение слова с изображением, визуализация слова и пространственно-графическое оформление текстов, словотворчество.

Закономерно, что поскольку риторический опыт европейской культуры простирается на большую историческую глубину, многочисленные переключки обнаруживаются не только внутри систем барокко и авангарда, но у того и у другого направления вместе и по отдельности с художественными явлениями, свойственными другим литературным эпохам, относящимся к словесности риторического типа. И нет ничего

¹⁶ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 332.

¹⁷ Хлебников В. Собрание произведений / Под общ. ред. Ю. Тынянова, Н. Степанова. Л., 1930. Т. 2. С. 9.

¹⁸ Там же.

удивительного в том, что чаще всего при изучении аналогий между барокко и авангардом приходится апеллировать также к художественному опыту Средневековья¹⁹, что тем более естественно в отношении Хлебникова, поскольку его, как известно, всегда тянуло к родной и чужой старине, к славянским древностям²⁰ и мифологии, русской народной поэзии²¹ и русской литературе XVIII в.

В настоящей работе проблема соотношения барокко и авангарда рассматривается главным образом на примере творчества Симеона Полоцкого и Велимира Хлебникова, каждый из которых является наиболее репрезентативной фигурой своего направления; изучаются внутренне взаимосвязанные риторические модели построения поэтического мира, общие для барокко и авангарда и выраженные в образах алфавита как макрокосма и «пяти чувств» как микрокосма. Перед нами не просто символические метафоры, но готовые *риторические модели*, издревле использовавшиеся искусством в качестве парадигмы для поэтических описаний и организации текста.

Художественный мир Хлебникова предстает как бесконечно расширяющаяся вселенная: «Никто не будет отрицать того, что я ношу на моем мизинце ваш Земной Шар»²². Это мир, разомкнутый навстречу мировому разуму. В своих текстах Хлебников создает поэтическую «космогонию», где все приводится в универсальную связь, где пространство пронизано линиями смыслов, где одно перетекает в другое, цвет — в звук, где буквы азбуки — единицы «звёздного языка», определяющие глубину пространства его поэтического мира.

¹⁹ Сазонова Л. И. Средневековая традиция в поэзии русского барокко // *Ricerche Slavistiche / A cura di G. Brogi Bercoff*. 1990. Vol. 37. P. 385—404.

²⁰ С церковнославянским и древнерусским языком знаменательно соотносены названия стихотворений Хлебникова «Дорози» (вторая палатализация), «Бех» (имперфект от глагола «быти»), формы звательного падежа: «Святче божий!».

²¹ Иванов Вяч. Вс. Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова // *Славяноведение*. 1986. № 3. С. 62—71.

²² Хлебников В. Собр. произведений. Л., 1930. Т. 4. С. 114.

Однако в азбуке не просто дан «общий образ мирового грядущего языка». Алфавит объемлет все пронизывающее собой единство мира: «Пространство звучит через азбуку»²³. Мысль бесконечно варьируется: «...звуки азбуки — суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общий для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира (...)» («Художники мира») ²⁴. Известная со времен Платона идея об алфавите как универсуме содержится в программных теоретических опытах поэта «О простых именах языка», «Перечень. Азбука языка», «Художники мира», в «сверхповести» «Зангези».

Обращение мастеров авангарда к алфавиту имело, кроме историко-культурных, также философско-эстетическое основание: «Древняя идея об алфавитном феномене как модели универсума, которую разделял Платон, а в Средние века и в Новое время — Раймунд Люллий, Николай Кузанский, Джордано Бруно и Лейбниц, — идея, сыгравшая роль при формировании комбинаторных методов математики, возрождается у Хлебникова, тоже математика и последователя Лейбница»²⁵. Идеи, занимавшие Хлебникова с юности на протяжении всей жизни, можно встретить и в текстах барокко.

Барокко возвратилось к старой философской теме «о возможности воспроизвести бесконечный мир при помощи определенного количества первоисточников, какими являются, например, буквы “алфавита”»²⁶. Уже издревле алфавиту придавался некоторый мистический смысл. По словам С. С. Аверинцева, «позднеиудейскому (протокабалистическому), позднеязыческому и гностическому синкретизму» было присуще «преклонение перед алфавитом как вместилищем неизреченных тайн», «целокупность алфавита от альфы до омеги —

²³ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 477.

²⁴ Хлебников В. Собрание произведений. Л., 1933. Т. 5 С. 219.

²⁵ Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // ТОДРА. Л., 1971. Т. XXVI. С. 48.

²⁶ Mathauserová S. Umělá poezie v rusku 17. století // Acta Universitatis Carolinae-Philologica. Praha, 1967. № 1—3. S. 176.

эквивалент целостности и завершенности “микрокосма” от темени до пят. Более традиционно было соотносить буквы с планетами, знаками зодиака и прочими фигурами звездного неба»²⁷.

Эпохам Средневековья, Возрождения и барокко известно преклонение перед алфавитом как перед тем, из чего слагается тело божественной истины. Представление о том, что вся полнота мира разложена между альфой и омегой, восходит к Книге Откровения, где Бог-Отец, или скорее Христос, говорил Иоанну: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Апок 1:8). С алфавитом как символом всеобъемлющего целого связано уподобление мира книге. Барокко возвратилось к этой метафоре средневекового утопизма: мир — великая книга, напечатанная прописными буквами, заполненная деяниями Бога, где каждое творение — отдельная страница и всякое действие прекрасно и лишено недостатков. Известное стихотворение Симеона Полоцкого так и называется «Мир есть книга»²⁸, философский диалог Г. С. Сковороды — «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира»²⁹.

Все эти традиции и представления в самом живом виде дошли до Хлебникова. С названным стихотворением Симеона знаменательно перекликается стихотворение Хлебникова «Единая книга»³⁰, страницы которой «больше моря». То, что

²⁷ *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 201, 207.

²⁸ О метафоре мир-книга в поэзии барокко см.: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 10. Aufl. München, 1984. S. 325 ff.; *Панченко А. М.* Слово и знание в эстетике Симеона Полоцкого // ТОДРА. Л., 1970. Т. XXV. С. 239 и сл.; *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры XX в. С. 348.

²⁹ Интересно отметить, что современный поэт уловил присущую символическому мышлению Г. Сковороды глубинную связь понятий «алфавит — мир»:

Но и сквозь обольщения мира,
Из-за литер его алфавита,
Брежит небо синее сапфира,
Крыльям разума настезь открыто

(*А. Тарковский.* «Григорий Сковорода»).

³⁰ *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. ... С. 47.

читатель книги — «род человечества», «И на обложке — *надпись творца, / Имя мое, письма голубые*»³¹ (курсив мой. — Л. С.) — все указывает на то, что «Единая книга» — мир, созданный Божественным Разумом, имя которому Альфа и Омега. В ранней утопии Хлебникова «Лебедя будущего» (1915) сконструирована метафора «небокниги»: «На площадях, около садов, где отдыхали рабочие или творцы, как они стали себя называть, подымались высокие белые стены, похожие на белые книги, развернутые на черном небе», заполненные «тенеписьменами»³².

То, что книга почиталась как символ целого мира, а мир как книга, — в истории культуры хорошо известно. Важно отметить, что интерес к алфавиту у поэтов барокко и авангарда связан с глубоко лежащим в истоках их творческого мышления стремлением к универсализму, постижению мира во всей его полноте и к созданию всеобъемлющих картин. Это стремление выражалось также в широко используемом литературном приеме: «перечни», состоящие из одних существительных, «цепи слов», сравнений, метафор, «каталоги» (так называет этот литературный прием Э. Р. Курциус³³) — излюбленное средство поэзии и барокко, и авангарда.

Последняя часть поэмы Хлебникова «Сестры-молнии» сводится к перебору разных проявлений бытия, длинному перечню бесконечного многообразия явлений — людей, вещей, чувств и верований, через которые проглядывает всеединство мира. Вместе с универсальным подходом к вещам в действие вступает риторический прием сопряжения «далековатых идей», или, если воспользоваться языком эстетики барокко, принцип остроумия (*acumen*). Впервые сформулированная М. К. Сарбевским, ведущая литературная доктрина XVII в. — теория остроумия (*acumen*) — выдвигает в качестве основополагающего принципа «согласное несогласие» или «несогласное согласие» (*concor discordia vel discors concordia*). Остроумное

³¹ Хлебников В. Собрание произведений. Л., 1931. Т. 3. С. 68—69.

³² Там же. Т. 4. С. 287.

³³ См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter... S. 102.

изобретение основано на концептах, среди которых Сарбевский различал смысловые, опирающиеся на фигуры «мысли» (те, которые не меняются от пересказа другими словами), и построенные на «словесных фигурах».

Принципом остроумия определяется у Хлебникова экстравагантный состав участников единой цепи бытия, каждый из которых наделен порядковым номером (всего их 67) и выступает от первого лица, рекомендуя себя: здесь и «нищий», и «голешище», «беженка от боженьки», и тот, кто говорит о себе «Хочу быть глаголом “Аз есмь Бог”», «умная книга» и «катушка ниток», «горничная из царских лож» и «глаза Спасителя», «настой от венника» и «учебник детей», «книга засохших морей», «в поле раздавшийся крик: “Будь огромней меня человек”», «вор ночной» и «полномочный господин своего трупа», продавец «прав на рай» и «кусочек жира в мышеловке между книг “Отречемся от старого мира”», есть также верование: «А я в лягушку верю», разум: «А я схожу с ума — мой разум озарен», телесное чувство вкуса: «Я кушала сома — он сладок и жирен!» и т. д. Все это пестрое многообразие мира интересует Хлебникова в качестве «дробных степеней пространства» и подведено под «единый знаменатель»: «Мы равенство миров», «Мы ведь единство людей и вещей»³⁴.

Симеон Полоцкий не просто претворил в стихотворении «Мир есть книга» готовую метафору. В книге «Вертоград многоцветный», включающей тысячи стихов, где ведение поэта приближается к совокупности знаний о мире, понимаемого как христианский универсум, полноту всеединства выражает алфавитный порядок вещей³⁵.

Параллельный пример к «Вертограду» Симеона являет собой полигисторический труд Теодора Цвингера «Театр человеческой жизни» (Базель, 1565). Избранный первоначально логический порядок в расположении предметов не оправдал себя, не выдержав давления колоссального по объему материа-

³⁴ Хлебников В. Собрание произведений. Л., 1931. Т. 3. С. 163—170.

³⁵ См. подробно: Сазонова Л. И. Литературная культура России: раннее Новое время. М., 2006. С. 602—606.

ла, превысившего пять тысяч страниц текста — обнаружилось, что избранная структура рассыпалась, и тогда трудно усваиваемая форма была заменена в издании 1631 г. алфавитным расположением, «сложилось то, что в одном из текстов выразительно названо “Универсальным Полианфеем” — “Многоцветником”, заменившим прежний “Амфитеатр Универсума”, в котором все дисциплины обретаются в логическом порядке; есть “порядок самих материй”, и есть “порядок алфавитный”, по замечанию Лейбница»³⁶.

У нас нет свидетельств того, что «Вертоград» был известен Хлебникову³⁷. Но нет сомнения, что если бы ему довелось раскрыть эту книгу, в которой под каждой буквой помещены длинные перечни стихов, он нашел бы в ней зримое воплощение некоторых своих идей. К «Вертограду» приложимо определение Хлебникова — «нравственная модель мира»³⁸. К тому же это «дерево особой буквенной жизни»³⁹: во главе каждого раздела стихотворной книги поставлена буква кириллической азбуки: Аз, Буки, Веди, Глаголь, Добро и так далее до Фиты. Название буквы и есть имя раздела. В алфавитном перечне стихотворений «Вертограда» можно заметить проявление того же мыслительного эффекта, о котором рассуждал Хлебников: «Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие

³⁶ Schmidt-Biggemann W. Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft. Hamburg, 1983. S. 59, 64—65; Михайлов А. В. Поэтика барокко... С. 340—341.

³⁷ С текстом «Вертограда многоцветного» можно было ознакомиться лишь по рукописям, хранящимся в Гос. Историческом музее (Синодальное собр. № 659 — автограф, № 288 — писарский беловой список) и Библиотеки Академии наук (подносная рукопись, происходящая из Кремлевской царской библиотеки, — П I A 54). Первое полное научно-критическое издание «Вертограда многоцветного» осуществлено только в наши дни, см.: Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 1996, 1999, 2000. Bd. 10/I—10/III (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B: Editionen).

³⁸ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 5. С. 232.

³⁹ Там же. С. 219.

слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени» («Художники мира»)⁴⁰.

* * *

Стремление воспроизвести бесконечное разнообразие мира при помощи обозримого числа конечных элементов (букв алфавита), имеющее корни в средневековой схоластике, прослеживается не только в использовании мастерами барокко и авангарда алфавита как композиционного приема, но также в эстетической и этической интерпретации буквенных значений, в семантической значимости графического уровня текста, в культивируемых ими формах искусственной поэзии, где буквы обособляются и вновь объединяются «по законам логики, графических начертаний и по законам количества букв»⁴¹.

На представлении о буквах азбуки как своего рода опорных смысловых точках художественного пространства и алфавите как образе универсума, демонстрирующем одновременно с единством мира и расклад разного, основано пристрастие поэтов барокко и авангарда к разнообразным формам искусственной поэзии — к жанрам *carmina curiosa*, *roesia artificiosa* и к тому, что принято называть «игрой» слов. Хлебников экспериментировал с палиндромом (в латинской риторике — *сапсет*, *раки*, или, как сам поэт называл такую форму, — «перевертни»). Кроме стихотворного опыта с таким названием⁴², он написал палиндромическую поэму «Разин», имеющую в одном из вариантов подзаголовок: «Заключенье двойным течением речи, двояковыпуклая речь»⁴³.

То, что «перевертни» могут быть истолкованы через риторическую модель «алфавит — мир», подтверждается рассуждением Хлебникова: «Я в чистом неразумии писал “Перевер-

⁴⁰ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 5. С. 219.

⁴¹ Mathauserova S. Umělá poezie v rusku 17. století. S. 176.

⁴² Хлебников В. Собрание произведений. Т. 2. С. 43.

⁴³ Там же. Л., 1928. Т. 1. С. 202—215, 318.

ть» и, только пережив на себе его строки: “чин зван... мечом навзничь” (война) и ощутив, как они стали позднее пустотой, “пал а норов худ и дух ворона лап”, — понял их отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным “я” на разумное небо»⁴⁴. Образцы версификационного мастерства Хлебникова созвучны опытам позднеантичной, средневековой латинской поэзии IV—XIII в. и «великих риториков» XV в. У Симеона Полоцкого среди его польских стихов находим двустипхи со знаменательным названием «Сансет»:

Co mi eу Maria oto ay ramie j moc
Co woney; ow pokoy u okop woien owoc⁴⁵.

Для поэтов барокко и авангарда характерно активное обращение со словом. Они развернули широкие возможности моделирования поэтического языка. К слову, к каждой отдельной точке стихотворной строки прилагается максимум энергии, чем и заслужили они себе репутацию «стиходеев»⁴⁶, если воспользоваться определением, которое В. Н. Перетц дал, в частности, украинскому барочному поэту начала XVIII в. Ивану Величковскому.

Стихи поэтов барокко расположены на линии «словоизвития», идущей от Средневековья через Епифания Премудрого к «самовитому слову» Хлебникова. «Десятки столетий “глел” в славянской культуре принцип “словоизвития”, внесенный Константином-Кириллом в его Проглас: “Дарь бо есть от Бога сь дань, дарь Божий десние чести есть...”, пока не прозвучал во всем совершенстве в русской агиографии у Епифания Премудрого... Не на пустом месте выросли “самовитые” стихи В. Хлебникова»⁴⁷, о котором Мандельштам писал: «Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы

⁴⁴ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 2. С. 9.

⁴⁵ РГАДА. Ф. 381. № 389. Л. 126 об.; ГИМ. Синодальное собр., № 731. Л. 134.

⁴⁶ СПФА РАН. Ф. 172. Оп. 1. Д. 226. Л. 162 об.

⁴⁷ Матхаузерова С. «Словоизвитие» и «самовитое слово» // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 282.

для будущего на целое столетие...»⁴⁸. «Словоизвитие» — это поэтическое преддверие и поэзии барокко, и «самовитого слова».

Поиски искусством барокко, а затем и авангарда нового художественного языка преобразовали риторическую систему таким образом, что, в отличие от античности, Возрождения и классицизма, в их поэтике (как ранее и Средневековья) определяющими стали моменты, связанные с *inventio* и *elocutio*, т. е. особую значимость имело учение об изобретении, излагающее способы отыскания аргументов, а также учение о стилистических фигурах и словесном украшении. Возрастание роли названных риторических уровней в искусстве барокко связано с его задачей, определяемой в модусе *persuasio*, — это искусство риторического убеждения, с чем напрямую связана существенная черта поэтики слова барочного произведения, слово это — «патетическое» (выражение М. М. Бахтина). Авангардистская теория «самовитого слова» также привела к выдвиганию уровней *inventio* и *elocutio*.

К риторическим фигурам, служащим целям эмфатизации поэтического высказывания, относятся разного рода повторы, антитезы, контраст, парадоксы, параллелизмы, градация, асиндетон, столкновение прямого, предметного и метафорического значений слова, а также приемы, использующие грамматический и фонический уровни языка (парономазия — подобозвучье). Приемы эти нередко объединяются и служат семантической связи стихотворных строк, образуют словесное узорочье, напоминающее средневековый стиль «плетения словес». Симеон Полоцкий любит игру омонимами и омофонами, обильно насаждает этимологические фигуры, использующие однокоренные слова, принадлежащие к разным грамматическим классам, полиптотон (в классической риторике прием *наклонения* — или *многopaдежьe*, когда слово то же, а формы не те же, когда повторяется одно слово в разных падежных формах); к примеру: «*Пси псами пса ядома притекше снѣдают*» («Нрав») ⁴⁹. У Хлебникова: «*Цари, Цари... Царей, Царя... Царе, Царей...*» («Настоящее») ⁵⁰.

⁴⁸ Манделштам О. О поэзии. Л., 1928. С. 33.

⁴⁹ Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj... Bd. 10/II. S. 441.

⁵⁰ Хлебников В. Творения. С. 308.

Поэтика риторических фигур воспроизводит у Симеона церковно-декоративный стиль.

...да в *миръ мирно* век наш пребываем,
Но грѣхов ради брань нам досаждает,
не любяй *мира* враг *мир* разоряет,
Ты, *царю мирныйи*, утверди *мир* в *миръ*.

Разнообразные риторические фигуры сопрягаются часто приемом контраста: «Христос *живот* есть, ему же *живити* / свойственно дело, *смерти* же *мертвити*»; «*Безплотен* в *плоти*, во *миръ* без *мира*»; «*Бог* воплотися, *плоть* обожися»; «*Тленна* *плоть* его без *тли* почивает, / *тленным* *нетленность* в душах содѣвает» и т. д. («Рифмологион»). Печать средневеково-барочного вкуса лежит на стихах Симеона Полоцкого, где к Христу применена антономасия в антитетическом стиле словесной комбинаторики:

*Превѣчный бысть временен, создан несозданный,
необъемлемый объят, видим невиданный,
Непфикосновенный же косновен явися,
Безстрастный — страстен, и смерть безсмертным вкусися.*
(«Христос»)⁵¹

Поэзия авангарда исходит из иного мировоззрения и другой идеологии, но она сопоставима с опытами барокко своим отношением к *слову* и принципами филологической работы с ним. Моделирующая способность языка, которую использовали мастера барокко для целей своего искусства — убеждать и восхищать, привлекает поэтов авангарда как мощная животворящая сила, открывающая на старых риторических основаниях новые горизонты словотворчества, как в знаменитом хлебниковском стихотворении «Заключение смехом»:

О, рассмейтесь смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешниц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
(...)⁵²

⁵¹ *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnyj... Bd. 10/III. S. 300—301.

⁵² *Хлебников В.* Творения. С. 54.

Вместе со Светлой Матхаузеровой можно сказать: «Нигде кроме “зауми” не реализованные формы языка являются, таким образом, его потенциальными формами, одни из которых были — может быть временно — забыты, а другие ждут своего открытия»⁵³.

В искусстве, развивавшемся под сенью риторики, общепризнанным считалось, что самое большое благородство поэзии придает элокуция, то есть изящная подборка слов. Роль элементов *elocutio* в риторической системе барокко и авангарда можно проиллюстрировать особенно наглядно на примере анафоры. В литературах Возрождения и классицизма она организует небольшие пласты текста, украшая его. Поэты барокко (а ранее и средневековые авторы), оценившие в фигуре анафорического повтора функцию экспрессивного акцента, постоянно применяют этот прием на обширных пространствах текста. Иногда анафора организует весь текст целиком, как в стихотворении Симеона Полоцкого «Адам» (из «Вертограда»), построенном на семикратном чередовании анафор-антитез Адам/Христос. Впечатляющий пример грандиозной анафорической конструкции являет анонимный гимн Сергию Радонежскому (конец XVII в.), где на протяжении 100 строк (из 120) нанизываются хайретизмы — обращения к воспеваемому святому в звательном падеже, начинающиеся приветствием-анафорой «Радуйся...». Риторический прием такого обращения, составляющий принадлежность структуры акафиста, распространяется практически на весь текст гимна.

У Хлебникова пример развернутой анафорической конструкции представляет собой стихотворение «Я переплыл залив Судака», 14 строк которого начинаются местоимением «Я»⁵⁴. Еще более впечатляющее построение имеет «Зверинец», в котором на каждую строчку, характеризующую того или иного зверя, распространяется единообразный зачин в форме местоименного наречия «Где»⁵⁵.

⁵³ Матхаузерова С. «Словоизвитие» и «самовитое слово»... С. 285.

⁵⁴ Хлебников В. Творения... С. 61.

⁵⁵ Там же. С. 185—187.

Среди разнообразных форм курьезной поэзии, требовавших большого мастерства, поэты барокко и авангарда культивировали изощренные конструкции стихотворных логогрифов (греч. λόγος — слово, γρίφος — загадка; лат. — *carmina griphica*). Один из его выразительных примеров являет у Симеона Полоцкого великолепная стихотворно-графическая композиция в составе «Приветства» придворному сановнику Михаилу Тимофеевичу Лихачеву «о поятии супруги вторья» (1680). Текст, написанный коротким размером в два столбца, легко вычленяется из общего состава свадебной оды, контрастируя с нависающими сверху и подпирающими снизу 11-сложными строками, подчеркивающими автономию искусной поэтической конструкции. Механизм барочной риторики, нацеленной на создание в произведении «множественности реальностей», открывал путь к построениям типа «текст в тексте», «стихотворение в стихотворении». В «Приветстве» также одна форма вставлена в другую. По-видимому, этим обстоятельством объясняется дополнительное к основному заглавию обозначение «узел приветственный», введенное в концовку произведения, примыкающую непосредственно к интересующему нас тексту:

Сей узел привѣтственный честно ти вручаю,
всечестный, Михаиле, и вѣрно желаю
Да ты союзом любви с Марфою связанный
будеши в любви Бога выну соблюденный...

В качестве параллели к метафорическому определению Симеона (узел — союз любви вступающих в брак) можно указать стихотворение польского барочного поэта Збигнева Морштына «Węzeł» («Узел»), смысл названия которого раскрывается в тексте: это узел любовного чувства, связующий сердца поэта и «нимфы». Однако определение Симеона «узел приветственный», как можно полагать, имея в виду многосоставность композиции, относится не только к содержанию, но и к форме курьезного стиха. Текст «узла» (приводим первые четыре строфы из десяти):

Бог сый в небѣ
 радость тебѣ
 да дарует,
 Честь и славу
 мужу праву
 да готует
 Зато яко
 всѣм благ всяко
 бываеши,
 Бѣдным милость,
 скорбным радость
 творяеши

Боже благий,
 свѣте драгий,
 да храниши
 Марфу здраву
 в твою славу.
 юже зриши
 Тя любящу,
 и служащу
 сердцем правым
 Умом десным
 словом честным
 не лукавым <...>⁵⁶.

Текст «Узла» распадается на отдельные стихотворения, которые, в свою очередь, соединяются в высшую целостность. И. П. Еремин констатировал: «Секрет этого “узла” в том, что прочесть его можно и как одно стихотворение и как три: в любом случае стихи не утратят смысла, если прочесть его в целом, получим стихотворение с двойными рифмами — восьмисложное, если — по полустишиям, получим два четырехсложных стихотворения весьма изысканной по тому времени строфической композиции (аасвсвс)⁵⁷».

Перед нами типичная для барокко ситуация, когда текст и произведение не совпадают, порождая полиморфную структуру. Если читать текст в левой и правой колонках по отдельности, становится очевидным, что слева — персональное поздравление М. Т. Лихачеву, справа — его невесте Марфе. Если

⁵⁶ *Симеон Полоцкий*. Рифмология (ГИМ. ОР. Синодальное собр., № 287. Л. 399). Текст столбцов записан в рукописи без графических интервалов между строфами. Однако киноарные прописные буквы в начале трехстиший, а также конфигурация рифм (ААБ + ВВБ + ГГД + ЕЕД и т. д.) дают основание полагать, что текст организуется как цепь трехстрочных строф. Вместе с тем рифмующиеся последние стихи двух смежных строф, представляя ранний пример охватной рифмовки, сочетают трехстрочные строфы в шестистрочные «суперстрофы» (термин М. Л. Гаспарова). В каждом столбце «узла» соответственно десять трехстрочных строф или пять суперстроф.

⁵⁷ *Еремин И. П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРА. Т. VI. М.; Л., 1948. С. 144.

же «узел» воспринимать как 8-сложный стих с цезурой (4 + 4), «Приветство» предстает как общее поздравление новобрачным при первенствующей роли жениха, которому и вручается свадебная ода.

Описанный эффект основан на комбинаторной поэтике, допускающей разные возможности прочтения и имеющей своим источником элогиарный стиль, который превращает текст «Узла» в трансформирующийся стих. Поэтический стиль, связанный с жанровой формой элогиума, представляет характерное для литературных вкусов эпохи барокко явление, воспринимавшееся в XVII в. как абсолютно новое, хотя элогиум восходит еще к литературе древнего Рима, где широко применялись надписи на статуях, обелисках, воротах, фонтанах, храмах. Этимологическое значение греческого слова *ἔλλογιον*, латинского *elogium* — надпись, краткое сентенциальное высказывание. Термин имеет также жанровое (генеалогическое) содержание.

Изысканный и элегантный элогиарный стиль отличает тенденция к миниатюрности, быстрота, подчеркнутая фрагментарность при одновременном поиске неразрывной связности, слитности, высокая степень языковой рефлексии, требуемой трудным искусством игры слов и фигур. Требование краткости часто делает стихотворную строку равнозначной самостоятельной синтаксической структуре, обладающей смысловым и интонационным единством. Вместо развернутых конструкций могут быть только их части, неполные периоды, короткие отрезки, поэтическое высказывание как бы сводится к некоторым основным ядерным структурам. Для элогиарного синтаксиса характерно нанизывание однородных составных частей с одновременным стимулированием эллипса глагола, тенденция к устранению логико-синтаксической перспективы, необнаружению иерархической соподчиненности между предложениями, преобладание сочинительной связи над подчинительной и асиндетон.

«Узел» является искусственным конструктом, результатом свободной игры языковым материалом. Конфигурация смыслов заложена в архитектуру стиха с его трансформирующимся

синтаксисом. Сегменты текста из стихотворных приветствий жениху и невесте, взаимодействуя в «Узле», могут изменять свою синтаксическую соподчиненность и вступать в иные семантико-синтаксические связи. Общей для всех трех стихотворений остается побудительная модальность, мотивированная обращением поэта к Богу с просьбой благословить сей брак. Из строки в строку перебрасываются разбитые на сверхкороткие отрезки сочинительные предложения (по преимуществу), стержнем которых являются побудительные глаголы-сказуемые. Единая модальность, свободные синтаксические связи, придающие независимость замкнутым словосочетаниям, отрывистость стиха, условность пунктуации в списке произведения при минимуме знаков препинания образуют открытую конструкцию, дающую возможность объединения строк, принадлежащих разным стихотворениям.

Трансформацию синтаксиса можно наблюдать в первых строфах «Узла» на следующих примерах. Синтагма «свѣте драгий», служащая в поздравлении Марфе обращением к Богу, попадает в контексте 8-сложного стиха в зависимость от указательного местоимения «тебѣ» и переадресуется Лихачеву: «Бог сый в небѣ Боже благий / радость *тебѣ* свѣте драгий (Лихачев. — Л. С.) да дарует...» Просьба «да храниши» в правом столбце направлена к Богу — «Да храниши / *Марфу здраву*...», а в составе общего приветствия звучит как напутствие жениху, присоединяющее к себе уже иное дополнение: «Да храниши *Честь и славу*». В левом же столбце последнее словосочетание управляется глаголом-сказуемым «да дарует» при подлежащем «Бог»: «*Бог... / да дарует / Честь и славу*...». Следующая фраза, перетекающая из полустушия в полустушие «Узла», подразумевает то же самое подлежащее «Бог»: «*Марфу здраву / мужу праву в твою славу / да готует / юже зриши / ...*». *Праву* выступает здесь как однородное определение («здраву», «праву») и характеризует добродетель Марфы, преданной своему «мужу», в поздравлении же Лихачеву — эпитет, обозначающий *его* праведность. В строках правого столбца «юже зриши / Тя любящу» говорится о любви Марфы к Богу, но те же самые синтагмы в 8-сложном стихе изображают ее любящей своего суженого. На-

низываемые однородные синтаксические группы в одном случае характеризуют невесту, служащую Богу «сердцем правым / Умом десным / словом честным / не лукавым», но, подключаясь к полустияшам первого столбца, всецело переориентируются на жениха, попадая в зависимость от глагола, выражающего в комплиментарной форме пожелание: «...бываеши сердцем правым / Бѣдным милость, / Умом десным / скорбным радость / словом честным / творяеши не лукавым...».

Безусловно, в такой искусственной конструкции, которая рассчитана на взаимодействие строк, обслуживающих одновременно разные стихотворные произведения, неизбежны промежуточные слова (например, «зато яко» в первой строке второй суперстрофы), местами прихотливая расстановка слов, оборванные словосочетания. Впрочем, абсолютная прозрачность от такого рода текстов и не требовалась. Напротив, теоретики элогиума даже рекомендовали авторам не стремиться к сохранению характерных для периода связей между короткими сегментами текста, полагая, что поэтическая целостность основывается на элементах содержания, семантической общности⁵⁸.

«Узел» демонстрирует еще один замечательный эффект. Вся конструкция, сочетающая организацию языкового и стихотворного материала с пространственно-графической, рассчитана на точку зрения воспринимающего, на разглядывание стиха. Применение графической сегментации превращает «Узел» в форму, предназначенную «для глаза». Это стиль, который можно созерцать. Параллельные колонки текста, как бы представляя за новобрачных, воспринимаются как графическая метафора, в которой будущие супруги явлены и по отдельности как самостоятельные духовные и телесные сущности, и вместе с тем как единство, скрепленное брачным союзом, — в полном согласии со словами апостола Павла: «...ни муж без жены, ни жена без мужа, в Господе» (1 Кор 11:11). «Узел» предстает как разновидность фигурного стихотворения.

⁵⁸ См.: *Otwimowska B.* Elogium — «Flos floris, anima et essentia» poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu // *Studia z teorii i historii poezji.* Wrocław etc., 1967. Ser. 1. S. 156.

Сходную логографическую конструкцию воспроизвел А. А. Ржевский, представитель барочной традиции в XVIII в. Написанный им ямбическим гекзаметром «Сонет» (1761) также может быть разделен на два текста, каждый из которых представляет собой ямбический триметр⁵⁹. Восприятие стихотворного текста как некоего единства не только не исключает возможности дробного чтения, но, напротив, автором даже предполагается. Барочный поэт как «ученый поэт» (в терминологии риторики — «poeta doctus», «artifex doctus») часто сам открывает перед своим читателем путь к постижению им созданного. Ржевский, как и Симеон Полоцкий, дает читателю ключ к прочтению своего стихотворения: «Сонет, заключающий в себе три мысли: читай весь по порядку, одни первые полустушия и другие полустушия». Столбцы полустуший обнаруживают смысловой контраст: в одном — яростная инвектива в адрес дамы, в другом — любовное признание. Спустя год Ржевский повторил эксперимент, написав «Сонет, три разные системы заключающий: читай сперва весь по порядку, потом первые полустушия, а наконец последние полустушия». Подобные технически изощренные конструкции требовали от поэтов активного обращения со словом.

На «барочную фактуру стиха» и «возможное двойное прочтение текста» в «Саде божественных песен» Г. С. Сковороды обратил внимание М. Ю. Лотман⁶⁰.

Версификационный эксперимент, использующий игровые возможности элогиарного стиля и поэтику логогрифа, оказался близок и некоторым направлениям авангарда. Так, ранние стихи поэта С. М. Третьякова (1892—1937), примыкавшего к московской группе эгофутуристов, построены как «двухстолбцовый текст, допускающий различный порядок чтения»⁶¹.

⁵⁹ См.: *Drage C. L. Russian Word-Play Poetry from Simeon Polotskii to Derzhavin. Its Classical and Baroque Context.* London, 1993. P. 71—72.

⁶⁰ См.: *Лотман Ю. М. Об одном темном месте в письме Григория Сковороды // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1985. Т. 44. № 2. С. 170—171.

⁶¹ *Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика.* М., 1984. С. 239.

Эффект основан на семантико-синтаксической замкнутости, внутренней непроницаемости коротких сегментов текста, свободных синтаксических связях. В стихотворениях «Дорога» и «Аэроплан» строка каждого столбца ограничена только одним словом, что в техническом отношении несколько уступает виртуозным опытам барочной поэзии, однако и здесь эстетика фрагмента с относительной независимостью составных частей допускает разные способы прочтения. «Дорога» (1913):

Бубенчики	Коленчатых
Троечных	Солнечных
Дзжек.	Стружек?
Столбами	Над нами
Рябила	Стропила
Дорога.	Ночного.
Спицы	Раз традцать
Баянили	Тиранили
Спевку.	Девку.
Хотите	Огните
Созвездий	Подъезды
Снегов?	Домов...
Истратилась ночь	на звезды ⁶² .

Композиция основана на актуализации коротких сегментов текста и их нанизывании, создающем напряженное ожидание разрешения этого накопления. Функция подытоживания возложена на заключительное двустипение. Стихотворение «Аэроплан», также выдержанное в поэтике «надписи», оставляет впечатление текста, составленного только из «ключевых» слов, призванных выразить некое смысловое целое:

Жук.	Вьюг
Вдаль.	Жаль?
Хлоп	Стоп!
Внезап.	Внезап.
Крыль	Были.
Вихрь	Стихли.
В звук.	Стук ⁶³ .

⁶² Третьяков С. Железная пауза. Стихи. Владивосток, 1919. С. 18.

⁶³ Третьяков С. Итого. Стихи. М., 1924. С. 76.

Приведенные стихотворные композиции в целом являются экстраполяцией риторической фигуры асиндетона, позволяющей соединить распадающийся на фрагменты текст и обрести законченное в незаконченном. Конструкция усложнена в стихотворении «Веер» (1913), один из столбцов которого содержит сегменты текста в виде словосочетаний:

Вея	Пестрея,
В крае	Страдая
Пьяных	В павлиньих кружинах,
Маев,	Тепло горностаев
Пойте	Раскройте, закройте,
Явно	Чтоб плавно
Пейте	На флейте
Юно	Разбрызгались луны,
Яд!	Что в окнах плескучих стоят ⁶⁴ .

От слов, замещающих целое, от отдельных коротких сегментов текст движется к передаче целостной структуры, подчиняющей себе слова и смыслы. Стихи С. Третьякова написаны спустя год после того, как русскими футуристами было выдвинуто в 1912 г. в манифесте «Пощечина общественному вкусу» требование «самоценного (самовитого) слова» с четко выраженной эстетической функцией. Стихотворные опыты авангарда, основанные на «игре» со словом и направленные на поиск нового поэтического языка, предстают как продолжение определенной эстетической традиции, которая в русской поэзии укоренена в поэтическом опыте барокко. Сравнительно-типологический анализ раскрывает ряд сходных приемов барокко и авангарда в обращении со *словом*.

Для искусства эпох, о которых мы говорим, особо значимым оказывается также взаимоотношение слова и изображения. Самые ранние образцы фигурной поэзии принадлежат александрийскому грамматiku и лирику Симмию Родосскому (III в. до н. э.). Визуальные формы репрезентации смысла вновь возродились к концу XVI в., в эпоху европейского ба-

⁶⁴ Третьяков С. Железная пауза. Стихи. Владивосток, 1919. С. 16.

рокко, и фигурная поэзия получила широкое распространение. Иероглифическая поэзия тесно связывает не только барокко и позднюю античность, но также барокко и модернизм рубежа XIX—XX веков и конца XX в. В фигурных стихотворениях происходит встреча между литературой и живописью, восстанавливаемая в них связь между письмом и графикой возвращает к глубокой архаике. Культура барокко, ценившая слово в форме иероглифического знака-картины, возродила через голову Ренессанса древнюю традицию поэзии, которая рассчитана на рассматривание текста⁶⁵.

В борьбе за сердце и разум человека эстетика барокко устремилась к созданию художественного языка, способного энергично воздействовать на его внутренний мир. Изумлять и удивлять, восхищать и поражать — один из художественных постулатов искусства барокко, поощрявшего скрещение различных художественных языков. Поэт превращает читателя в зрителя и стремится писать так, чтобы увиденное способно было не только вызвать у читающего чувства изумления и восхищения, но и обогатить пониманием семантической функции зримого.

В поэтическо-образном мышлении авангарда также актуализирована его зрительная, живописная сторона, что объясняется, по-видимому, теоретическими принципами искусства, о которых упоминает В. Я. Брюсов в предисловии ко второму выпуску сборника «Русские символисты»: «Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека». Среди символических произведений он выделяет те, которые предназначены «для известного впечатления на читателя или зрителя»⁶⁶.

Питая чрезвычайное приращение к выражению идеи в зримой форме, постигаемой созерцанием, искусство барокко и искусство авангарда культивируют образ слова как графического знака. Синтез смыслового и зрелищного компонентов

⁶⁵ Антологию фигурных стихотворений от античности до XX в. см.: *Adler J., Ernst U. Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. 2. Aufl. Wolfenbüttel, 1987.

⁶⁶ Русские символисты М., 1894. Вып. 2. С. 34. С. 8.

достигается в особом жанре искусственной поэзии — изображительном стихе, который строится в виде орнамента или простых фигур. Записанные в виде фигур стихи — символические графемы — способны организовать семантическое пространство стихотворения, они являются визуальной репрезентацией идеи, метафорой в графической форме.

Фигурная поэзия русского барокко тесно связана с учением о поэтическом искусстве, каким оно предстает в трудах по риторике и поэтике, созданных в Европе в XVII в. Латиноязычная Киевская поэтика 1637 г. описывает приемы конструирования стихотворных графических композиций. Стремясь вывести в зрительность первостепенные символы христианства, книжники располагают текст в форме креста⁶⁷. Симеон Полоцкий в приветствии по случаю рождения царевича Симеона («Благоприветствование», 1665) подносит в качестве подарка крестильный крест — не материальный, но «мысленный», духовный — стихотворение в форме креста. В поэме «Гусли доброгласная» (1676) поэт вручает стихотворение-крест царю Федору Алексеевичу как христианскому государю, защитнику православия, благословляя на борьбу с «варварами». Графический рисунок креста создается сочетанием строф, имеющих разную слоговую длину⁶⁸. Стихотворными строками нарисованы фигуры сердца, звезды, яйца, пирамиды, триумфальной арки⁶⁹.

Формирующаяся в XVIII в. эстетика классицизма (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков) не оставила места для жанра *carmina figurate*, который представлен лишь отдельными примерами в творчестве А. А. Ржевского, унаследовавшего неко-

⁶⁷ У восточных славян один из первых образцов в таком роде, если не первый вообще, — стихи Герасима Смотрицкого на обороте титульного листа Острожской Библии (1581), образующие конфигурацию креста.

⁶⁸ Опубликовано: *Симеон Полоцкий. Избранные сочинения* / Подг. текста, ст. и коммент. И. П. Еремина. М.; Л., 1953. С. 133 (серия «Лит. памятники»). Репринтное воспроизведение: СПб., 2004).

⁶⁹ См. подробно: *Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 228—362 (раздел «Поэзия изумления» и взаимодействие искусств»).*

торые приемы барочной поэтики, и Г. Р. Державина, написавшего два фигурных стихотворения («На смерть Суворова» и «Пирамида»)⁷⁰.

Визуальными экспериментами отмечено в русской литературе первое тридцатилетие XX в.⁷¹ Не затрагивая специального вопроса о контактах русского авангарда с западноевропейским и параллелях между ними, отметим, что на поиски искусством новых художественных форм могло оказать известное влияние и развитие отечественной науки в области изучения рукописных и старопечатных книг. Процесс коллекционирования в XIX в. древних рукописей, стимулированный эпохой романтизма, и изучение их привели в начале XX в. к расцвету палеографии. В 1910 г. В. Н. Щепкин писал: «Барокко в течение XVII в. господствует в пределах Польши, в южнорусских и западнорусских старопечатных изданиях», а со второй половины столетия этот зародившийся еще в XVI в. в Италии западный орнамент «становится модным при Московском дворе и у патриарха», и далее: «Непосредственно из этого роскошного варианта московского барокко вырабатывается несколько упрощенный, но очень близкий к нему поморский стиль орнамента, который процветает в старообрядческой каллиграфии всего севера и востока России в течение XVIII и XIX вв.»⁷². Примечательно, что, создавая в начале XX в. свои рукописные книги, А. М. Ремизов намеренно имитировал графику средневекового письма. В 1915 г. была опубликована впечатляющая поэма Симеона Полоцкого «Орел Российский», имеющая эмблематическую природу и опирающаяся на символику государственного герба

⁷⁰ См.: *Drage C. L. Russian Word-Play Poetry from Simeon Polotskii to Derzhavin*. London, 1993. P. 11—12, 95.

⁷¹ Об использовании графических форм и визуальных эффектов оформления текста в поэзии авангарда см.: *Харджиев Н. Поэзия и живопись // К истории русского авангарда*. Stockholm, 1976. С. 52—84; *Janecek G. The Look of Russian Literature. Avant-Garde. Visual Experiments, 1900—1930*. Princeton (New Jersey), 1984; *Zelinsky B. Text und Bild, Bild und Text in der russischen Avangarde // Literarische Avantgarde / Hrsg. von H.-J. Gerigk*. Heidelberg, 2001. S. 287—309.

⁷² *Щепкин В. Н. Русская палеография*. М., 1967. С. 78, 75, 79.

России⁷³. В ней среди форм искусственной поэзии (*poesis artificiosa*) — великолепная эмблема, являющаяся демонстрацией мастерства, следствием виртуозной техники и стремления поразить и удивить: извивающиеся стихотворные строки панегирического приветствия царю и членам царской семьи складываются в рисунок сердца, заполняя все его пространство. Вообще для рубежа XIX—XX веков характерно увлечение древностью, этот период был особенно богат научными исследованиями и изданиями старых рукописей. Предназначенные главным образом для научного сообщества, эти труды были доступны всем интересующимся историей русской культуры⁷⁴.

В жанре фигурной поэзии известны опыты символистов: «Ромб» Эрла Мартова⁷⁵, «Треугольник» В. Я. Брюсова⁷⁶; «Звезда» И. С. Рукавишников⁷⁷, представляющая собой графический эквивалент словесному поэтическому образу стихотворения⁷⁷.

Культуру барочных текстов усвоила видеопоэзия А. А. Вознесенского, широко применявшего графические и шрифтовые композиции для организации семантического пространства своих текстов. На его поэтику оказал влияние не только один из последних футуристов — Семен Кирсанов, но и, по собственному его признанию (в личной беседе с автором этих строк), — Симеон Полоцкий⁷⁸. Именно ему, Симеону Полоцкому, посвящено стихотворение «Казнь Сухаревой башни»^{79**}.

⁷³ См.: *Симеон Полоцкий*. Орел Российский / Сообщил Н. А. Смирнов. СПб., 1915 (ОЛДП. Т. 133).

⁷⁴ См.: *Janecek G. The Look of Russian Literature. Avant-Garde. Visual Experiments, 1900—1930*. P. 7.

⁷⁵ См.: *Русские символисты*. Вып. 2. С. 34.

⁷⁶ *Брюсов В. Я.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918. С. 160.

* См. Рис. 6 (вклейка).

⁷⁷ *Рукавишников И.* Стихотворения. Кн. 18. М., 1919. С. 7.

⁷⁸ С творчеством Симеона Полоцкого А. Вознесенский познакомился по изданию: «Симеон Полоцкий. Избранные сочинения» (1953), см. сноску 68.

⁷⁹ Впервые опубликовано: *Юность*. 1989. № 11. С. 32; см. также: *Вознесенский А. А.* Аксиома самоиска. М., 1990. С. 127.

** См. Рис. 7 (вклейка).

Поэт возродил символическую графему «крест», вынеся ее на обложку сборника стихов «Аксиома самоиска» (1990). В поэме о Христе «Распятие» (1990) стихи в сочетании с прозаическими вставками образуют форму восьмиконечного креста (трисоставный крест с титлом). В виде креста А. А. Вознесенский располагает и свои прозо-поэтические тексты («Кристалл и крест композитора», «Поэзия без нитратов» и др.).

История культуры показывает, что фигурная поэзия — постоянно возрождающийся элемент художественного поэтического языка.

* * *

Риторическая модель, использующая алфавит для выражения идей космизма, представлений о мироздании, модель, полагающая алфавит в основание произведения как образа мира, внутренне сопряжена с понятием о человеке, пять телесных чувств которого воплощают в себе «микрокосм». Хлебников осмысляет их как точки бесконечного пространства:

«О пяти и более чувствах. Пять ликов, их пять <...>.

Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к нашим пяти чувствам находится в том же положении, в каком двупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу, разрезу яйца, прямоугольнику.

То есть как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия»⁸⁰.

Мотив пяти чувств, идущий еще от античности, подвергался различным интерпретациям в искусстве разных культурных эпох⁸¹. В неоплатонической традиции ум, слово,

⁸⁰ Хлебников В. Творения. С. 577—578.

⁸¹ Putschner M. Die fünf Sinne // Aachener Kunstblätter: Festschrift für W. Krönig. Düsseldorf, 1971. № 41; Vigue L. The Five Senses. Studies in a literary Tradition. Lund, 1975 (Acta Regiae Societatis Humaniorum Litt. Ludensis. LXXII).

чувства — это нерзделимое единство, связанное с ипостасью души. Латинский поэт IV в. Авсоний писал: «Чувства еще горячи, но владыкой над ними их царь — ум» («О частях тела»)⁸².

Мотив пяти чувств являлся в Средневековье составной частью мифопоэтической картины мира, включающей в себя представление о Божественном творении. Иоанн Экзарх, чей «Шестоднев» был в Древней Руси основным книжным источником сведений о строении человеческого тела, писал, опираясь на естественнонаучные труды Аристотеля, об уме и его отношении к органам чувств: ум, словно «царь, сидящий на высоком престоле, быстро понимает то, что слышит, и то, что он видит глазами (...) Чувства служат уму, как рабыни, и сообщают, каждое в соответствии со своим природным устройством, назначением и естественной способностью (свойством), о природе того, что следует принимать как хорошее или избегать его. Глаз посредством зрения, или ухо посредством слуха, или нос с помощью силы обоняния, или уста посредством слова, а также вкуса, или осязание с помощью ощупывания [предмета], как своему владыке и царю сообщает и раболепно доносят уму о каждом качестве воспринимаемого [предмета], чтобы затем получить о нем общее представление и отделить [плохое от хорошего] и решить, что [для человека] полезно». Ссылаясь на Платона, Иоанн Экзарх пишет об уме как о действенном разуме, как избретательной способности: ум «есть деятельность души, он быстро и без преград воспринимает материальную природу существующего»⁸³.

В Средневековье мотив пяти чувств получил отчетливую дидактическую интерпретацию, смысл которой состоял в призыве к воздержанию и воспитанию нравственных качеств личности, авторы наставляют: пусть чувства не подвигнут на

⁸² *Гаспаров М.* Поздняя латинская поэзия. М., 1982. С. 131 (Библиография античной литературы).

⁸³ *Барацкова Г. С., Мильков В. В.* Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского. СПб., 2001. С. 801—802, 803.

зло — на «злослышание», «зловидение», «зловкушение», «злообоняние» («Правило Кирилла», XIII в.)⁸⁴.

Знаменитый шедевр европейского искусства XV в. — серия из шести гобеленов «Дама с единорогом» (Париж, Музей средневекового искусства, Термы де Клюни), предназначенных в качестве свадебного подарка Жану ле Висту Лионскому, Президенту «Cour des Aides», — изображает телесные чувства через действия: Дама берет из вазы конфету (Вкус), держит зеркало с отражением единорога (Зрение), вьет венок (Обоняние), прикасается к рогу единорога (Осязание), играет на органе (Слух). Вся композиция, исполненная величественного благородства и красоты, призвана была символизировать торжество добродетели и законов морали и отказ от порочных страстей, которые могут быть вызваны пятью чувствами.

Мастеров барокко привлекал душевный и телесный универсум как источник поэтизации способности человека к восприятию мира⁸⁵, он служил своего рода риторической парадигмой для поэтических описаний. Итальянский барочный поэт Джамбаттиста Марино в поэме «Адонис» рисует «сад блаженств», каждая из частей которого соответствует одному из пяти чувств.

В каталоге христианско-религиозных представлений о жизни, какие сообщает читателю «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого, также есть пять чувств, из которых состоит «мир малый человек». Они получают истолкование в согласии с общей дидактической направленностью книги. Каждому из чувств посвящено в цикле «Чювства 5» отдельное четверостишие: «Обоняние», «Видение», «Вкушение», «Слышание», «Осязание»⁸⁶. В стихотворении «Человек» (в авторской

⁸⁴ Русские достопамятности. М., 1815. Ч. 1. С. 114. О мотиве пяти чувств в древнерусской литературе см.: Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 293—298.

⁸⁵ См., к примеру, отражение мотива в изобразительном искусстве: картина «Пять чувств» Адриана Броуэра (Adriaen Brouwer, 1605/6—1638; München, Alte Pinakothek); полотно Жана Рау (Jean Raoux) «Обоняние», входившее в серию «Пяти чувств» (1720 — нач. 1730-х) и др.

⁸⁶ Библиотека РАН. П I A 54. Л. 563 об.

рукописи первоначальное заглавие: «Человек-град»⁸⁷) человек уподоблен граду⁸⁸, в котором пребывает небесный Царь: «пятерица врат» — пять чувств, их надлежит оберегать от пагубных страстей так же, как врата града от врагов⁸⁹. О тех же чувствах поэт пишет в поэтике вариации в стихотворениях «Чистота 3», «Чистота 4», «Чювство»: пять телесных чувств человека должны оставаться непроницаемы для суеты мира, но открыты для восприятия Божественной воли, и тогда душа человек расцветет, как сад, где пребывает Господь⁹⁰. Чтобы сохранить чистоту, нужно оберегать от «скверны» прежде всего «очы и слух», ибо с помощью этих чувств «врази» окрадывают через «двери сердца» «сокровища душ». И другие чувства — обоняние, вкус и осязание — надо сдерживать:

Обонянию вони благия отъяти
требѣ, а вкусу многих сладостей не дати.
Осязание мягких полъзно лишити,
такo мощно чистоту невредно хранити⁹¹.

В стихотворении «Песнь из полсакого диалекта преведенная на славенский о прелести мира» Симеона Полоцкого гибель и распад человеческой плоти изображается как утрата организмом пяти чувств⁹².

В культуре русского барокко мотив пяти чувств получил также живописное воплощение. Известно, что в 1672 г. иконописец Карп Золотарев, долгие годы руководивший художественной мастерской при Посольском приказе, поднес царю Алексею Михайловичу картину «Чувство Осязание», впоследствии стены дворца украшала серия картин с изображением

⁸⁷ ГИМ. Синодальное собр. № 659. Л. 77 об.

⁸⁸ О метафоре человек-град у поэтов барокко и футуризма см.: *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры XX в. С. 350, примеч. 70.

⁸⁹ *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnyj... Bd. 10/III. S. 387.

⁹⁰ *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnyj... Bd. 10/III. S. 398.

⁹¹ *Ibid.* S. 399.

⁹² ГИМ. Синодальное собр. № 287 («Рифмологион»). Л. 423—424 об.

всех пяти чувств. К сожалению, они затерялись еще в XVII в., и поиски, организованные в 1682 г. в трех царских дворцах, ни к чему не привели⁹³.

Написанная вскоре по случаю бракосочетания царя Петра Алексеевича эмблематическая «Книга Любви знак в честен брак» придворного поэта Кариона Истомина (1689) избирает темой свадебного подарка так же, как гобелены «Дама с единорогом», мотив пяти чувств и представляет их в синтезе словесного и живописно-зрительных компонентов⁹⁴. Главенствующий над чувствами персонифицированный Ум обращается поочередно к каждому из них с «вопросом», который является, по существу, заданием проникнуть в суть торжественного события, передать его атмосферу. Авторская ремарка поясняет: чувства Уму «под власть покорены, яко же царю народы вверены». Телесные чувства выступают как аллегорические персонажи, изливающие в патетических монологах свою радость.

Поэт мыслит персонификациями, а под пером и кистью художника аллегория перемещается в реальность, в конкретный, телесный образ. Ум представлен головой, душа — Сердцем, Видение — глазами, Слышание — ушами, Осязание — руками. По мере того как от одной аллегории мы движемся к другой, перед нашим мысленным взором возникает существо живое и законченное — человек. Образ человека, возникающий в конце поэмы, выражает идею «малого мира» — «микрокосма», который есть «храм Бога живаго». На страницах «Книги Любви знак...» воссоздана обязательная для барочной поэзии мифопоэтическая модель мира, предлагающая воспринимать человека с его чувствами как «микрокосм», повторяющий в своем строении «макрокосм» Вселенной. В «Букваре» Кариона Истомина «пять телесных чувств» дополнены «пястью чувствами душевными»: Ум, Смысл, Мнение, Мечтание, Чувство.

Способность человека к восприятию мира при помощи чувств также становится предметом изучения в экспериментальной

⁹³ Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1918. Т. 1. Ч. 1. С. 225.

⁹⁴ Истомина Карион. Книга Любви знак в честен брак / Ст., транслит. текст, археограф. коммент. и словарь Л. И. Сазоновой. М., 1989.

психологической пьесе Хлебникова «Госпожа Ленін», напечатанной впервые в сборнике «Дохлая луна» (Москва, 1913). Действующие здесь лица Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Осязания, а также разные проявления сознания — Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Памяти, Голос Страха, Голос Воли⁹⁵ — выступают в гипертрофированном виде: это не ипостаси некоего отвлеченного телесного и душевного универсума, а расщепленный на отдельные элементы эмоционально-чувственный аппарат восприятия мира, принадлежащий героине пьесы.

Абстракции наделяются голосами и трансформируются в конкретных аллегорических персонажей. Голоса телесных и душевных чувств передают в коротких репликах умирающей госпоже Ленін, находящейся в больнице, информацию об окружающем мире и происходящих событиях, иногда они вступают в беседу друг с другом, так же, как в аллегорической декламации Кариона Истомина «Книга Любви знак...» Ум ведет диалог с чувствами. Хлебников разрушает привычные жанры, и если прочитать «Госпожу Ленін», не принимая во внимание указание на действующих лиц, то пьеса воспринимается как лирико-психологический этюд. Поэт писал, что хотел найти в «Госпоже Ленін» «бесконечно малые художественные слова»⁹⁶. То, что может представляться в миниатюрной драме необычным и странным изломом поэтической мысли, имеет глубокие корни в культуре.

В пьесе наличествует чувственно-полная картина природы, которая сразу же вводит в действие весь ассоциативный, эмоционально-чувственный аппарат человеческого восприятия. В иерархии чувств первое место по традиции занимает Зрение. И в «Госпоже Ленін» именно репликой Голоса Зрения открывается действие: «Только что кончился дождь и на согнутых концах потемневшего сада висят капли ливня». Голос Слуха сообщает: «Тишина. Слышно, что кем-то отворяется калитка. Кто-то идет по дорожкам сада». Голос Рассудка ин-

⁹⁵ Хлебников В. Собрание произведений. Л., 1930. Т. 4. С. 246—250.

⁹⁶ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 2. С. 10.

тересуется: «Куда?» Голос Соображения подсказывает: «Здесь можно идти только в одном направлении» и т. д. Голос Зрения фиксирует внимание госпожи Лени́н на образах внешнего мира: «Кем-то испуганные поднялись птицы»; «Прилетевшие голуби. Улетевшие голуби»; «Дверь раскрылась». Реплику Голоса Зрения — «Мокрый сад. Кем-то сделанный чертеж круга. Следы ног. Мокрая земля, мокрые листья» — резюмирует Голос Разума: «Здесь страдают. Зло есть, но с ним борются». В данном контексте явственно проступает архетип сада как места пасхальной мистерии⁹⁷.

Голос Зрения рисует больной госпоже Лени́н портрет ее врача, передавая изменения в выражении его лица, а также следит за его действиями. Голос Слуха внимает тишине и передает разнообразные звуки — свист, наполняющий воздух, голоса, скрип отворяющейся двери, шаги, реплики врача, «щелкает ключ». Голос Осязания передает ощущения прикосновения к плечу чужой руки, затем «пола коснулись волосы», которые были, как подсказывает Голос Воспоминания, «черные и длинные». Последняя реплика, принадлежащая Голосу Сознания, констатирует конец всего сущего: «Все умерло. Все умирает». Если телесные чувства (голоса Зрения, Слуха и Осязания) служат госпоже Лени́н источником информации о внешнем мире, то голоса ее сознания (Рассудок, Память, Воля, Внимание, Страх), выражающие душевную рефлексию, направлены вовне⁹⁸. Макрокосм и микрокосм едины.

⁹⁷ См. раздел «Из символики сада: от Средневековья до Серебряного века».

⁹⁸ Парадигма пяти телесных чувств проанализирована впервые на примерах из творчества Кирилла Транквиллиона Ставровецкого, Симеона Полоцкого, Кариона Истомина и Велимира Хлебникова в работах: *Сазонова Л. И.* Симеон Полоцкий и Велимир Хлебников (К общим риторическим моделям барокко и авангарда) // *Gedächtnis und Phantasma / Festschrift für R. Lachmann / Die Welt der Slaven. Sammelbände — Сборники.* München, 2001. Bd. 13. S. 390—400; *Она же:* Барокко — авангард: типология принципов конструирования художественного мира // *Теоретико-литературные итоги XX века. Художественный текст и контекст культуры.* М., 2003. Т. 2. С. 26—52.

С сожалением можем констатировать, что приведенные в названных статьях наблюдения воспроизведены в книге И. С. Заярной

М. Путшер, изучая мотив пяти чувств в истории культуры, высказал интересное суждение: «Die Sinne richten sich schweifend und frei auf alles, was Aufmerksamkeit erregt und nehmen noch vieles wahr, was nicht bis zum Bewusstsein vordringt. Die Welt, die wir kennen und wiedererkennen ist vor allem eine innere Welt: “mundus sensibilis” und “mundus imaginabilis” fallen zusammen. Makrokosmos und Mikrokosmos sind eins»⁹⁹ [«Чувства, блуждая, открыты всему, что привлекает внимание, и постигают много истинного из того, что не доходит до сознания. Мир, который мы знаем и узнаем, есть прежде всего мир внутренний: “мир, чувственно воспринимаемый” и “мир воображаемый” совпадают. Макрокосмос и Микрокосмос суть едины»].

Наблюдаемые схождения мы характеризуем как проявление типологического принципа, играющего важную роль в организации художественного мира произведений, принадлежащих различным историко-культурным эпохам. Хотя многие представители авангарда не были знакомы с поэтическим наследием русского XVII в., они, как и мастера барокко, были заняты интенсивным поиском новых выразительных возможностей языка литературы и культуры и почти теми же способами и приемами решали сходные художественные задачи.

Создавая свою собственную поэтическую систему, поэты и барокко, и авангарда востребуют существующие веками в культурной традиции риторические модели, в которых реализуют себя типологически сходные принципы конструирования художественного мира. Подтверждается возможность изоморфизма двух неодинаковых систем¹⁰⁰. Будучи стилем мышления и принципом творчества, риторика объединила единым основанием разные пласты литературного развития,

«Эстетика русского авангарда в контексте европейского барокко» (Киев, 2007. С. 103, 99) без необходимых ссылок.

⁹⁹ Putsch M. Sehen — Bild — Erinnerung // Die fünf Sinne / Hrsg. M. Putsch. München, 1978. S. 74.

¹⁰⁰ О вопросе изоморфизма разных художественных систем см.: Mathauserová S. O významovosti verše // Bulletin Ustavu rus. jaz. a lit. Praha, 1968. T. 12. S. 115—125.

что предопределило и необычайную емкость поэтики барокко и авангарда, виртуозно соединившей в себе неизмеримое богатство культурных традиций, и многочисленные переключки обеих поэтических систем как друг с другом, так и с художественным опытом других литературных эпох, в которых фактор риторики играл системообразующую роль.

Глава X. Три сюжета

Приведенные в предыдущих разделах наблюдения позволяют заметить существование между разными литературными эпохами живой связи даже в случаях, когда схождения не всегда можно объяснить наличием прямых контактных взаимодействий отдельных памятников, — все эти творческие создания вырастают на едином древе культуры. Продолжая исследование в данном направлении, обратим внимание на такие элементы — носители памяти культуры, как: архетипический мотив, панегирическая топика, иконографический сюжет.

1. Мотив пути как символическая метафора

Мотив пути вошел в форме символической метафоры в целый комплекс культурных архетипов. По определению Е. М. Мелетинского, архетипы — постоянные сюжетные элементы, «единицы некоего “сюжетного языка” мировой литературы»¹. Эти первичные схемы образов и сюжетов составили «некий исходный фонд литературного языка»². Прошедшие через века архетипические устойчивые представления сохраняют свое креативное значение.

¹ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 5.

² Там же. С. 11; см. также: Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 41—47.

Имеющий древнейшую традицию мотив пути выполняет сюжетообразующую роль в произведениях русской литературы от древности до Нового времени, а также в фольклоре, иконописи и лубке. Он присутствует в популярных апокрифах («Хождение Богородицы по мукам», «Хождение Агапия в рай»), в духовных стихах, волшебных сказках, восходящих к инициационным мифам о поиске героем «живой воды» или «молодильных яблок», приносящих ему в конце пути желаемое возрождение и обновление.

Архетипический мотив пути тесно связан с литературой путешествий, сюжетную первооснову которой составляет описание странствования — реального или вымышленного. Он целиком определяет такие жанры древнерусской литературы, как хожд(д)ения³ и паломничества⁴. Путешествие происходит в конкретной пространственной среде, часто в определенном географическом месте. Но как бы ни была значительна степень конкретно-объективированного повествования, литература путешествий и мотив пути неизменно содержат *метафорическое измерение*. Оно возникает в размышлениях авторов об

³ Обобщающее исследование жанра хождений см.: Прокофьев Н. И. Русские хождения XII—XV вв. // Литература Древней Руси и XVIII в. М., 1970. С. 3—264.

⁴ Хождения относились к любому типу путешествий, описывающих не только странничество в Святую землю, но также посещения русскими послами и купцами стран Запада и Востока. Паломническая литература с ее жанрами описания паломничества и путеводителя для пилигрима посвящена только путешествиям на христианский восток и Палестину. См. фундаментальное исследование паломнической литературы: Seemann K.-D. Die altrussische Wallfahrtsliteratur. Theorie und Geschichte eines literarischen Genres. München, 1976.

Почти полностью приведено в известность обширное рукописное наследие, сохранившее до нас рассказы русских людей о путешествиях к центрам христианского Востока и в другие страны. Хождения, «скаска», «статейные списки» Древней Руси издавались выборочно еще Н. И. Новиковым в конце XVIII в., а затем в «Сказаниях русского народа» И. П. Сахаровым (1836—1837), в различных периодических и научных изданиях: «Акты исторические», «Православный палестинский сборник», «Чтения общества истории и древностей российских» и др. Статейные списки послов изданы: Путешествия русских послов XIV—XVII вв. / Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1954.

индивидуальной человеческой судьбе (вспомним: «на далечи пути да на санех сѣдя» Владимир Мономах раскрыл Псалтирь и углубился в размышление о прожитой жизни), в раздумьях о национальной психологии и культуре, о социальной и духовной жизни России, ее истории и перспективах развития⁵. Идеи, представления и понятия, связанные с мотивом путешествия, прослеживаются на всем пространстве русской литературы — от древности до современности.

В глазах средневекового человека Святая земля обладает высшим моральным и религиозным статусом, путь туда — это дорога к истокам веры, самый акт паломничества — богоугодное дело, путь духовный. «Хождение» игумена Даниила — первый рассказ паломника из Киевской Руси. В начале XII века игумен Даниил впервые в русской литературе описал историю своего паломничества в Святую землю, и это замечательное произведение стало началом нового литературного жанра. В то время, когда уже обозначился распад Руси на враждующие княжества и когда Владимир Мономах прилагал усилия к тому, чтобы задержать это неизбежное разложение «империи Рюриковичей», именно тогда, в Палестине игумен Даниил совершил знаменательный акт. Он попросил разрешения у короля-католика Балдуина: «Молю ти ся Бога дея и князей дея русских, повели ми, да бых и аз поставил свое кандило на Гробе святемь от всея Русьскыя земли!»⁶

Это было духовное деяние общерусского патриотического значения. В Иерусалиме, в этом мировом городе, где царил дух цивилизованного космополитизма, где хранились святыни нескольких религий (иудаизма, христианства, ислама и др.), которые мирно посещались представителями самых разных народов, Даниил осознал себя не просто игуменом черниговского (или киевского) монастыря, но «игуменом русским», представителем русского народа, а Русь —

⁵ См. также в настоящей книге главу «Русь — птица-тройка Гоголя: сакральные основания национальной мифологии и ее отражения в литературе».

⁶ Цит. по: Книга хожений. Записки русских путешественников XI—XV вв. М., 1984. С. 74.

полноправным членом семьи христианских народов. Игумена Даниила привлекает в святых местах «не столько их наглядная, сколько знаковая сущность, то есть возможность вспомнить в связи с ними персонажа или событие Священной истории»; он «хотел *свидетельствовать* истину о местах, связанных с героями и событиями священной истории, в особенности, с рождением, страстями, смертью и воскресением Христа»⁷.

Представление о том, что *путешествие есть нравственное деяние и духовная ценность*, сохранилось до нашего времени. Посетив в начале XX века Святую землю, Андрей Белый, охваченный переживаниями событий священной истории, отметил в своих письмах из Иерусалима: «Наше путешествие — паломничество по местам, урок жизни, тяжелый, трудный, необходимый: во многом умудрился»; «Возвращаюсь в десять раз более русским»⁸.

Уже в древнерусских хождениях, кроме «осведомительной» основы и сакральной идеи, выраженной в глубинной структуре, наблюдается — при всей объективности описаний — определенная эмоциональная приподнятость, лирический тон и живое чувство авторов, особенно заметное у Даниила, Зосимы и Афанасия Никитина. Эта характерная особенность древнерусских хождений, закрепившись в конструктивной основе литературы путешествий, подспудно разрушала замкнутость географического описания и способствовала выражению авторской рефлексии, введению разнообразных размышлений и рассуждений, философско-исторических обобщений и широкого жизненного материала.

Начиная с «Хождения» Афанасия Никитина, неотъемлемым компонентом литературы путешествий вплоть до Нового времени становятся рассуждения о социальном и политическом устройстве русского государства. Подобный синтез проявился

⁷ Гардзанини М. «Хождение» игумена Даниила в Святую землю. Литература и богословие на Руси XII века // Славяноведение. 1995. № 2. С. 30, 24.

⁸ Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого / Публ., вступит. ст. и коммент. Н. В. Котрелева // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 168, 170.

в «Письмах русского путешественника» Карамзина, где в пределах одного произведения во взаимодействие вступили признаки разных жанров — географического описания, хроники, нравоучительного анекдота, библейского сюжета.

Н. С. Трубецкому принадлежит важный вывод о смысловой амбивалентности жанра хождения. Анализируя описание путешествия Афанасия Никитина, он доказывает, что хождение есть одновременно исповедальный рассказ об «интимно-лирических переживаниях» автора⁹. В русской литературе встречается также пример обратного явления, когда элементы хождения (путешествия) вторгаются в автобиографическое повествование. Таково, в частности, знаменитое «Житие» Аввакума (ок. 1673 г.). Эта первая в русской литературе развернутая автобиография написана в Пустозерске, маленьком городке в устье Печоры, в «месте тундряном, студеном и безлесном», ставшем последним пристанищем в многострадальной скитальческой судьбе Аввакума. Автобиографическое «Житие» Аввакума, осознавшего себя борцом за «истинное православие», — одновременно и документ общественного самосознания, так как оно предназначалось для памяти потомков — «да не забвению предано будет дело Божие». Поэтому «Житие» определяют как «исповедь-проповедь»¹⁰. Его соотносят также с литературными традициями жанра житий святых и с автобиографией: «Житие продолжало и обновляло традиции агиографии, замыкая в абстрактно-литературные схемы повествование о герое как христианском подвижнике, постоянно воспроизводя его молитвы, изображая его видения, описывая акты его “чудотворений”, эпизоды яростной борьбы с искушениями. Но в то же время автобиографический рассказ Аввакума как бы изнутри взрывал жанровые каноны, насыщаясь описаниями

⁹ См.: *Трубецкой Н. С.* «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // *Семиотика / Сост., вступит. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова.* М., 1983. С. 437—461.

¹⁰ См.: *Робинсон А. Н.* Исповедь-проповедь (О художественности «Жития» Аввакума) // *Историко-филологические исследования: Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада М.; Л.* 1967. С. 358—370.

семейного быта героя, взаимоотношений с друзьями и врагами, картинами жизненных тягот и даже намечавшимся анализом собственных переживаний»¹¹.

Эти справедливые наблюдения можно дополнить, указав на связь жизнеописания Аввакума с традицией древнерусских хождений. Прежде всего, в «Житии» присутствует своеобразный «хронотоп дороги» (термин М. М. Бахтина), сыгравший громадную роль в истории литературы путешествий. Он является существенным организующим началом произведения, так как повествование «Жития», его сюжет и композиция связаны с описанием реального пути Аввакума сначала в сибирскую ссылку, а затем на русский Север — на Мезень и в Пустозерск. С этим пространственным путем-дорогой героя сливается и его жизненный путь.

Исповедь-проповедь Аввакума помещается в реальном хронотопе, объёмлющем временные и пространственные параметры в их нераздельном единстве. Весь событийный ряд локализован в конкретном историческом времени и вполне определенном географическом пространстве. Аввакум, как и Афанасий Никитин, несомненно, читал и знал «паломники» и «хождения в Святую землю». К ним восходит система кратких указаний на места, в которых волею судьбы Аввакуму пришлось побывать, на расстояния между ними, способы и время передвижений: «Таже послали меня в Сибирь в ссылку з женою и дѣтми (<...>. До Тобольска три тысячи верст, недѣль с тринацеть волокли телѣгами и водою, и сами половину пути»¹²; «Паки стану говорить, как меня по грамотѣ ис Тобольска повезли на Лѣну. А егда в Енисѣйск привезли, другой указ пришел: велено в Дауры вести, тысящъ з дватцеть от Москвы и больши будет» (28); «Таж привезли в Брацкой острог» (31); «Доехали до Ирѣнгя-озера» (33); «...поплыли на

¹¹ Робинсон А. Н. Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении. М., 1979. С. 153.

¹² Цит. по: Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания / Изд. подгот. Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, Л. И. Сазонова. Л., 1975. С. 26 (далее с указанием страниц в тексте в скобках. Текст цитируется с упрощением орфографии).

низ по Ингодѣ-реке; от Тобольска четвертое лѣто» (33); «Таже с Неръчи-реки назад возвратилися к Русѣ» (36); «...до Байкалова моря доплыли» (42) и т. д. Историко-географические реалии — меты, обрамляющие житийно-автобиографические эпизоды и соединяющие жизнеописание с жанром хождения¹³.

Перемещение Аввакума по просторам страны — есть одновременно и преодоление физических препятствий, и духовное восхождение. Сам Аввакум осознавал свое вынужденное странствование-скитание как свою судьбу и жизненный подвиг: «Милые мои, сердечные друзья, помогайте и нам, бѣдным, молитвами святыми, да же бы и нам о Христѣ подвиг сей мирно скончати» (52).

Характерное для «Жития» слияние жизненного пути героя с его реальным пространственным путем-дорогой предопределило то, что в произведении такую важную роль играет метафоризация дороги. Глубоко знаменательно, что в самое начало жизнеописания Аввакум поместил рассказ о явившемся ему видении символического образа корабля. В. В. Виноградов соотносил этот образ с реальными обстоятельствами водного путешествия Аввакума¹⁴. Однако значение его представляется гораздо более существенным и глубоко символическим. Не случайно Аввакум отвел ему ключевую роль своеобразного идейного пролога к жизнеописанию. В литературной традиции, как античной, так и христианской, море — традиционный символ мира, где жизнь человеческая — «корабль в бурном море»¹⁵. Картина, открывшаяся Аввакуму в видении, носит характер предзнаменования, относящегося ко всей дальнейшей судьбе героя. Содержание ее может быть раскрыто в символическом

¹³ См. также: *Пек В. Život protopopa Avvakuma: Studie o stylu. Praha, 1967.*

¹⁴ См.: *Виноградов В. В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем протопопа Аввакума // Русская речь. / Сб. ст. под ред. Л. В. Щербы. Пг., 1923. Т. 1. С. 233—234.*

¹⁵ См.: *Каждан А. П. «Корабль в бурном море». К вопросу о соотношении образной системы и исторических взглядов двух византийских писателей // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 3—4.*

образе: жизнь — плавание по волнам житейского моря — еще один архетип, восходящий к античности.

Предчувствуя свою недалекую кончину, сидя нагим в пустозерской темнице, Аввакум описал и обобщил в христианских символах прожитую им жизнь. Для понимания и раскрытия существа увиденного им в забытии, важно принять во внимание пережитую Аввакумом нравственную коллизию, в результате которой ему явилось видение. Аввакум сумел преодолеть дьявольское искушение, загасив в себе «блудный огонь» тем, что возложил руки в пламя трех (!) свечей, зажженных на аналое. Тогда, после молитвенного покаяния, его очищенной душе открылось божественное видение с предначертанием жизненного пути и предназначения. «Очами сердечными» видит он два золотых корабля, принадлежащие его духовным детям, — Луке и Лаврентию. Золото символизирует святость их жизни: они, пишет Аввакум, «меня и дом мой наставили на путь спасения и скончались богоугодне» (19). Затем появляется третий корабль. «И я вскричал: “Чей корабль?” И сидяи на нем отвѣщал: “Твой корабль...”» (19).

С этого момента Аввакум начинает прозревать свой пророческий путь. Корабль, данный ему, не просто красивей золотых кораблей, на которых плавают его духовные дети. Красота аввакумова корабля не может быть постигнута простым смертным («умъ человекъ не вмѣстит красоты его и доброты»). Правит кораблем «юноша светел» — это может быть и ангел-хранитель, и сам Господь-кормчий, направляющий судьбу Аввакума. Он поведет корабль Аввакума по житейскому морю.

Перед Аввакумом простирается путь пророка — путь необычайных духовных достижений, славы и одновременно это путь, исполненный бескомпромиссной борьбы, преследований, избиений и голода, нравственных страданий за свою «веру», за погибавших в муках «духовных детей». Всему этому соответствует символика цветов, которые называет автор, описывая корабль: «...не златом украшен, но разными красотами испещренъ — красно, и бѣло, и сине, и черно, и пепелесо...» (19).

Аввакуму дано было прозреть не только личную судьбу. Корабль отдан в полновластное владение всей его семье: «На, плавай на нем (...) з женою, и з дѣтми». С ними, со своими домочадцами, суждено Аввакуму разделить страдания, написанные ему на роду. Явленное свыше предсказание оправдалось и подтвердилось всей дальнейшей судьбой. Последовательным ее описанием он ответил на вопрос, заданный самому себе: «Что се видимое? И что будет плавание?» Таким образом, короткое видение насыщено тайным смыслом. В символических образах в нем заложено все, что составляло сущность жизненной судьбы Аввакума: осознание себя пророком, которого сам Христос ведет по пути прекрасному, высокому и тернистому.

Все последующее повествование, долженствующее служить истолкованием божественного предзнаменования, реализует архетип пути в его основных формах: стержневой доминантой повествования становится описание перемещения героя в физическом (горизонтальном) пространстве и одновременно — духовного (вертикального) восхождения, что можно рассматривать как следование евангельской истине: «Аз есмь путь...» (Ин 14:6). Начертанный Богом путь Аввакум исполнил и все, что ни есть, воспринял как случившееся по воле Божьей, во имя вечной жизни и рая. Все «Житие» насыщено духом проповедничества и дидактики.

В «Житии» наблюдается весьма осязаемое перетекание символического и реального описаний: сначала символика плавания на корабле получает жизненную конкретизацию, а затем реальный пространственный путь героя метафоризируется, чтобы снова выйти за пределы метафоры.

В «Житии» Аввакума, включающем в себя архетип пути в составе метафоры — *путь как жизненная судьба и нравственный подвиг*, а также описание реального странствования, в тесное взаимодействие вступили традиции разных жанров — автобиографического, агиографического повествования и литературы хождений.

К мотиву плавания Аввакума на символическом корабле жизни можно привести примечательную параллель из

«Повести о Светомире Царевиче», где герои также призваны преисполниться веры в Иисуса Христа, отправляясь в плавание по жизненному морю на корабле, направляемом самим Богом:

«И скакали они день и ночь, и до моря доскажав, увидели корабль. И сказала девица: «Войдите!» Они вошли, и корабль понесся по морю. А на корабле том были рыцари славные Парсиваль и Бохор, и радость от встречи была великая. Море занесло корабль на дикий остров, и увидели рыцари перед собою другой корабль; а девица говорит: «Рыцари прекрасные, на корабле сем ждет вас та поключима, ради которой Господь соединил вас вновь». И дивятся рыцари, что пуст корабль и не видать на нем ни мужей, ни дам. А, приблизившись, увидели они надпись халдейскую на борту ветрила: «Если ты, человече, хочешь на меня взойти, смотри, чтобы ты был исполнен веры полной и истинной, ибо я закроюсь от неверующего. А коли ты изменишь вере, то я изменю тебе, ты не будешь иметь во мне ни помощи, ни защиты, и неверие тебя погубит». Прочли они сии слова и смотрят друг на друга смущенно. А девица говорит Парсивалю: «Знаете ли Вы кто я?» — «Никак не могу знать, ибо отродясь Вас не видел». — «Знайте же, что я сестра Ваша, дочь царя Пелехена. И я говорю Вам как сестра любящая: не вступайте на сей корабль, коли не исполнены веры в Господа Иисуса Христа, ибо сразу погибнете». Услышав такую речь, Парсиваль стал всматриваться в нее и узнал в ней сестру свою, и говорит: «Я взойду на корабль; то будет испытанием: коли я недостаточно верую, то погибну, а коли подлинно верую, то спасусь». Она говорит: «Входите все, и да будет Господь вашим защитником и хранителем». Все вошли, и девица с ними. Никогда ранее не видели они такого великолепия»¹⁶.

Текст данного эпизода представляет собой стилизацию под средневековый рыцарский роман, источником для которого послужили легенды о Граале. «Великолепный» корабль из

¹⁶ *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1979. Т. 1. С. 447. Цитируемый текст из восьмой книги «Повести о Светомире», являющейся продолжением незавершенного самим Вяч. Ивановым повествования, принадлежит авторству О. Дешарт (О. Шор; см. там же, с. 222—223), воспользовавшейся, возможно, средневековыми романами, связанными с циклом легенд о Граале.

«Повести о Светомире» и «испещренный красотами» корабль жизненной судьбы из видения Аввакума соотносятся как инварианты единого символа, связанного с новозаветной литературной традицией. Однако в «Повести о Светомире» этот символ, вышедший из прошлого, принадлежит уже литературе второй половины XX века.

Архетипический мотив пути обязательно присутствует в произведениях литературы Нового времени, в которых наблюдается слияние пространственно-временных координат — хронотоп. В качестве некоторой типологической параллели к житию-странствованию Аввакума можно привести из новейшей литературы автобиографическое повествование Евгении Гинзбург «Крутой маршрут»¹⁷. Уже в заглавие введен хронотоп: метафора пути «Крутой маршрут» дополнена в подзаголовке временными представлениями: «Хроника времен культа личности». Таким образом, пространственные и временные характеристики в произведении неотделимы друг от друга. «Я писала эти записи как письмо к внуку», — говорит Е. Гинзбург в предисловии к книге, она обращалась, как и Аввакум, к памяти потомков. Перед читателями скупые, точные и тем более потрясающие свидетельства о восемнадцати годах, проведенных в тюрьмах и лагерях. Казань—Москва—Ярославль—Сибирь — этапы «крутого маршрута» Е. Гинзбург. Собственная жизнь — хождение по мукам — представляется автору штормом — вариант метафоры жизнь-плавание:

Бейся, мой шторм, кружись,
Сыпь ледящей дрожью!
Хоть досмотрю свою жизнь,
Если дожить невозможно...¹⁸

Путь, пролегающий через тяжкие испытания, через уничтожение человеческого в человеке, через пытки, голод и

¹⁷ Первая публикация в нашей стране: *Гинзбург Е.* Крутой маршрут. Хроника времен культа личности // Даугава. 1988. № 7—12; 1989. № 1—6.

¹⁸ Там же. 1988. № 9. С. 48.

холод, — это путь на Голгофу: «Настало время или умирать, или молча идти на свою Голгофу вместе с другими, с тысячами других»¹⁹. Все, что случилось после ареста, — «это были посмертные блуждания в аду»²⁰. Карцер — «пресечение всех дорог! / Как ни складывай, ни высчитывай — / Пять в длину и три поперек»²¹. Символический мотив дороги пронизывает всю книгу.

Связанная с этическими ценностями христианства, идея пути входит в мифопоэтическую картину мира, которая включает в себя также символику «тесного» и «пространного» пути. Средневековое мирозерцание придало всем компонентам этой картины, в том числе и пространственным представлениям, ярко выраженный ценностно-религиозный смысл. Евангельская притча о «небесных вратах» говорит о том, что «пространная врата и широкий путь вводя в пагубу, и мнози суть входящие им», а «узкая врата и тесный путь вводя в живот, и мало их есть, иже обретает его» (Мф 7:13—14). В Евангелии Луки от лица Иисуса Христа сказано: «...подвизайтесь внити сквозе тесная врата, яко мнози, глаголю вам, възыщут и не возмогут. Отнеле же восстанет дому владыка и затворит двери...» (Лк 13:24—25).

А. Н. Робинсон показал, что Аввакум, осмысляя социальную действительность при помощи притчи о «вратах», подошел к теме «с позиций того “плебейского” аскетизма, который был характерен для раннего антифеодалного этапа движения раскола»²². Избранными, праведниками, держащими путь по «тесной» дороге жизни, оказываются у Аввакума все нуждающиеся и страдальцы: «...трудолюбцы, нужницы и постницы — прискорбным путем и тесною дорогою, и невозбранно, идут до небес (...) на покой вѣчный по трудах своих (...)». К таким «трудолюбцам» и страстотерпцам Аввакум причислял и себя.

¹⁹ Гинзбург Е. Крутой маршрут... № 7. С. 25.

²⁰ Там же. № 8. С. 16.

²¹ Там же. № 9. С. 14.

²² Робинсон А. Н. Социология и фразеология символа «тесный путь» у Аввакума // Проблемы современной филологии: Сб. ст. к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М.; Л., 1965. С. 440—441.

Его духовная дочь Анна рассказывает, что видела во сне рай и приготовленную там палату для Аввакума, что всех больше и «паче всех сияет красотою»: «⟨...⟩ приступили два ангела ⟨...⟩ и вели зѣло тѣсным путем ⟨...⟩ привели меня во свѣтлое место»²³, то есть в рай. Для духовных же феодалов, чинящих неправды и предающихся роскошной жизни, «тесный путь» и «узкая врата» остаются недоступны, так как богом для них стало «чрево».

На сюжетной метафоризации идеи пути в ее морально-символической трактовке основаны в русской литературе XVII века такие, например, сочинения, как пьеса «Алексей человек Божий», повести о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне. Стремление героев к моральному очищению и совершенствованию принимает в них форму передвижения в пространстве. Пьеса «Алексей человек Божий» и «Повесть о Горе-Злочастии» представляют собой вариант легенды о блудном сыне. В пьесе об Алексее Римском символика «пространного» и «узкого» пути введена в завязку действия, где она выполняет роль нравственно-назидательного поучения зрителю. Соблазняя Алексея, богиня Юнона «постилает путь пространный до мирских утех». И Алексей, прельщенный обещанной ему роскошью, собирается уже пойти пространным путем. Но явившиеся на сцену Добродетель с Узбозством истолковывают Алексею значение «широкого пути» — это дорога в ад — и наставляют его избрать «узкий путь», ведущий на небо. Оказавшись на распутье, Алексей после некоторых колебаний «узким путем во вся дни жития своего ити обещается», то есть он избирает путь спасения²⁴.

Напротив, герой «Повести о Горе-Злочастии» идет путем «широким». Горе-Злочастие — злая судьба, неотступно следующая за человеком. Эта повесть — история безымянного молодца, который отправляется из отчего дома в поисках

²³ Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания. С. 68.

²⁴ См.: Сазонова Л. И. Театральная программа XVII в. «Алексей человек Божий» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л., 1979. С. 131—149.

счастья. На каждом шагу его ждут приключения. Он пренебрегает родительскими заветами и становится безвольным бродягой, пропойцей, доходит до последней стадии падения, остается лишь в 'гуньке кабацкой'. Путь молодца по своей и по чужой стороне — это его внутренняя жизнь, его индивидуальная судьба, персонифицированная в образе Горя-Злочастия, судьба, от которой никуда не скрыться, как невозможно уйти от самого себя:

Полетел молодец ясным соколом,
а Горе за ним белым кречетом.
Молодец полетел сизым голубем,
а Горе за ним серым ястребом (...)
Молодец пошел пеш дорогою,
а Горе под руку под правую,
научает молотца богато жить,
убити и ограбить,
чтобы молотца за то повесили,
или с камнем в воду посадили²⁵.

Чтобы избавиться от неотступно преследующего Горя, молодец оставляет мирскую жизнь и уходит в монастырь. С «широкого», «пространного» пути он сворачивает на «узкий» путь — путь спасения: «спамятует молодец спасенный путь». Горе остается вне стен монастыря и к молодцу «впредь не привяжетца».

Отвлеченная символика пути, связанная с христианской традицией, оказалась довольно устойчивой. Реминисценцию из евангельской притчи находим у Пушкина: «*Спасенья верный путь и тесные врата*» («Странник», 1835)²⁶. Интересно, что у Лермонтова символический образ «тесного пути» удерживает при себе дополняющее определение — «тесный путь спасения»:

²⁵ Цит. по: Повесть о Горе-Злочастии / Изд. подгот. Д. С. Лихачев, Е. И. Ванеева. Л., 1984. С. 16.

²⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937—1949. Т. 3. Кн. 1. С. 393.

От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь,
Тогда на *тесный путь спасенья*
К тебе я снова обращусь.

(«Молитва», 1829)²⁷

Итак, в русской литературе идея пути входит в состав разных культурных архетипов: путь как дорога к истокам веры и приобщение к сакральному пространству; путь как жизненная судьба и нравственный подвиг; путь как символическая метафора, выражающая духовно-нравственное содержание, этические ценности. Отдельные параллели из литературы Нового времени, которые можно было бы умножить, свидетельствуют о том, что действие и значимость отмеченных культурных архетипов не ограничены рамками древней литературы²⁸.

2. Панегирическая топика в «Молитве русского народа» В. А. Жуковского

Хорошо известно, что В. А. Жуковский, автор текста государственного гимна Российской империи «Боже царя храни!», не сразу создал его канонический текст. Начиная с 1814 г. существовали различные варианты текста, исполнявшегося на правах неофициального гимна («Молитва русских»). Наконец, в 1833 г. уже на готовую мелодию А. Ф. Львова Жуковский представил текст, наполненный государственной и православной символикой. Со временем при исполнении гимна пелись только первые шесть его «классических» строк:

Боже, царя храни!
Сильный, державный,
Царствуй на славу нам,
Царствуй на страх врагам,
Царь православный;
Боже, царя храни!

²⁷ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. Л., 1939. Т. 1. С. 42.

²⁸ См. также: Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 258—272.

Однако Жуковский продолжал поэтически разрабатывать тему гимна, и уже в следующем, 1834 году, он создает «Молитву русского народа» (вариант заглавия — «Народная песня»), состоящую из трех строф:

Боже, царя храни!
 Сильный, державный,
 Царствуй на славу нам,
 Царствуй на страх врагам,
 Царь православный;
 Боже, царя храни!

Слава на небе солнцу высокому —
 На земле государю великому!
 Слава на небе утру прекрасному —
 На земле государыне ласковой!
 Слава на небе ясному месяцу —
 На земле государю наследнику!
 Слава ярким светилам полуночи —
 Сыновьям, дочерям государевым,
 И великому князю с княгинею!
 Слава громам, играющим на небе —
 Слава храброму русскому воинству!
 Слава небу всему лучезарному —
 Слава русскому царству великому!
 Веселися ты, солнце небесное —
 Многи лета царю благоверному!

Боже, царя храни!
 Славному долги дни
 Дай на земли;
 Гордых смирителю,
 Слабых хранителю,
 Всех утешителю
 Все ниспошли!²⁹

Первая и третья строфы полностью повторяют первый и второй куплеты гимна, а в центральной, являющейся своеобразным дополнением к тексту гимна, нашли отражение излюбленные придворно-церемониальной поэзией мифологические сравнения, обладающие прочной устойчивостью традиции. Представленная во второй строфе система парал-

²⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. 4. С. 23.

Здесь также иерархия небесных символов поставлена в прямую зависимость от придворной, распространяющейся и на членов царской семьи: царь — солнце, царица — луна, царевич — денница, царевны — звезды, а Россия — небо. Этой метафорической символике сопутствуют мотивы света и сияния: «лучами Россия премного свѣтла», «сияют» ее города, все граждане отечества, все члены царской семьи «суть свѣт»; настали «дни пресвѣтлые». Поэт постоянно варьирует словесное оформление метафоры *царь-солнце*: «Российскому языку солнце украшено»; «Мнѣ мнится, дом есть, в солнце одѣянный, / идѣ же солнце, царь Богоизбранный», «Трисолнечным» светом, отражающим солнечность Троицы, сияет Россия («Стихи сложные и меротворные»)³².

Таким образом, если воспользоваться терминологией риторики, путем развития «вторичных» и «третичных» идей образ царь-солнце разрастается рядами значений, создается развернутая символическая картина.

Символическая метафора «царь — солнце», воспринимавшаяся вначале как авторский концепт и потому поразившая воображение царя и его окружения, превратилась со временем в обязательный атрибут — «общее место» панегирической оды барокко и классицизма. Но ее нельзя не признать смелой в поэзии Симеона Полоцкого, так как несколькими десятилетиями раньше русский книжник настойчиво советовал не употреблять такую метафору, предостерегая от смешения разных рядов символики — религиозной и государственной:

...неведением и неразсужением мнози человецы благодатное слово в ласкателных словесех возлагают на гленнаго человека. О сих же скажу вам, братие: понежь бо глаголют человецы во лстивых и в ласкателных словесех и во оном некотором прошении един ко другому глаголет: «Солнце праведное!» От сего же человеческого неразумия велми ужасается душа моя и тре-

³² Австрийская Национальная библиотека. Cod. slav. 174. Л. 75—91 об.; опубликовано: Сазонова Л. И. Ранние московские декламации Симеона Полоцкого в контексте конфликта царя Алексея Михайловича и патриарха Никона // Славяноведение. 1998. № 2. С. 71—88.

пещет во мне дух мой (...) понеже бо солнце праведное именуется божие имя (...) Како бо человецы скареднии и смертнии славу божию на ся возлагают и христовым именем, рекше праведным солнцем, друг друга нарицают (...). Разумейтежь о сем, любовная братия: никакоже не нарицайте друг друга праведным солнцем, ниже самого царя земнаго, никокожь от властей земных не мозите нарицати праведным солнцем: то бо есть божие имя, и не тленнаго человека (...). Выжь, земныя власти, накажитесь от Господа и работайте Господеви со страхом, приметежь наказание о такомем словеси и велми храните себе от нарицания праведнаго солнца и простое чади не повелевайте себе нарицати праведным солнцем³³.

Именно в поэзии барокко мы наблюдаем переломный момент, когда на царя и членов его семьи переносится образность, связываемая традиционным культурным сознанием с Христом. Механизм барочной риторики позволяет совмещать, идентифицировать символы государственной власти и христианства. Семантическое переосмысление отвечало идеологическо-политической концепции имперской власти, восходящей к теократической теории средневекового христианства, согласно которой царь есть «земной бог». В. М. Живов и Б. А. Успенский указывают на более конкретные политические предпосылки сакрализации монарха: «С одной стороны, это перенесение на московского царя функций византийского василевса, что может реализоваться как в концепции Москвы — Третьего Рима, который противопоставляется Византии, так и в последующей византинизации русской государственной и церковной жизни (начиная с царствования Алексея Михайловича). С другой стороны, это усвоение царем функций главы церкви (начиная с царствования Петра I). Само совмещение этих двух — в сущности, противоположных — тенденций становится возможным только в условиях барочной культуры, поскольку в рамках барокко

³³ «Повесть глаголет от избранных слов о праведном солнце и не внимающих божиих заповедей, иже людие друг друга зовуще солнцем праведным, лстящи себе» (Летописи русской литературы и древности / Изд. Н. С. Тихонравовым. М., 1863. Т. 5. Отд. III. С. 90—93).

авторитетные для культурного сознания тексты могут переосмысляться в любом направлении»³⁴.

Сакрализация монарха не ограничивается присвоением ему символической метафоры солнца. Явственно ощутимо желание придворных панегиристов уподобить державное мироустройство, с одной стороны, организованному, иерархизированному космосу (солнце, луна, звезды и т. п.), с другой — христианскому мирозданию.

Придворный поэт последнего десятилетия XVII в. Карион Истомин, как и Симеон Полоцкий, включил в свою эмблематическую поэму-эпиталаму «Книга Любви знак...» образы «космического ряда». В картине мироздания, возникающей в воображении поэта, небо — царский дворец, солнце — царь, луна — царица, звезды — царевны: «Небом палату в россах нарицаю, / ибо свѣтила вся в ней усмотряю. / Солнце вы, цари, во свѣтлости славны, / луна — царицы в Христѣ благонравны, / Звѣзды пресвѣтлы царевны сияют»³⁵.

В. К. Тредиаковский в «Стихах похвальных России», написанных в Париже в 1728 г., сравнивает Россию с солнцем:

Россия мати! свет мой безмерный!
 Позволь то, чадо прошу твой верный,
 Ах, как сидишь ты на троне красно!
 Небо российску ты солнце ясно!³⁶

³⁴ Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1986. С. 142.

³⁵ Карион Истомин. Книга Любви знак в честен брак / Ст., транслитерирован. текст, археогр. коммент., словарь подгот. Л. И. Сазоновой. М., 1989. Л. 16 об.

³⁶ Тредиаковский В. К. Избранные произведения / Вступит. ст. и подг. текста Л. И. Тимофеева. М.; Л., 1963. С. 60. Трудно согласиться с предложенным в комментарии толкованием выражения «Небо российску»: «Небо российску — ибо россиянину (старославянский союз “небо” или “не бо” — краткая форма от “небонъ”, “небоно”)» (Там же. С. 473). Если слово «небо» комментатор толкует, то остается загадкой, как краткая форма прилагательного «российску» превращается в существительное «россиянина». Строка Тредиаковского может быть прочитана следующим образом: Небу Российскому (или: на Российском небе) ты солнце ясно.

Метафорическое сравнение «Россия — небо» унаследовала ода Ломоносова: «И небу равная Россия / Казала дел, коль много звезд» (Ода на восшествие на престол, 1761)³⁷.

Солнечный апофеоз российской государственности воссиял у Ломоносова в цикле, состоящем из оды 1752 г. на восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны, надписи на иллюминацию, устроенную по тому же поводу, и в рисунке иллюминации, выполненном самим поэтом, где изображены восходящее солнце и «вазы с чувствительными цветами» (сад). Нельзя не заметить соответствия с определенной традицией барочной живописи XVII в.; в частности, наблюдается композиционная близость рисунка Ломоносова великолепному изображению сада на прекрасной иконе Никиты Павловца «Вертоград заключенный» (1670, Оружейная палата), растительный орнамент, покрывающий одеяние Богородицы, создает образ ее как цветущей леторосли. Перед нами не только два похожих друг на друга, обнесенных оградой регулярных сада. Существенно, что и на иконе, и в рисунке сад соотносится со своим идейным центром: у Н. Павловца — это Богоматерь, у Ломоносова — солнце. Место символики религиозной заняла у Ломоносова символика государственная: сверкающее солнце иллюминации — монарх. В зримом образе рисунок являет аллегорию, содержащуюся в надписи на эту иллюминацию:

Подобен солнцу Твой, Монархия, восход,
Который осветил во тме Российский род³⁸.

Лирический сюжет оды из того же цикла панегирических приветствий основан на риторическом разворачивании образа солнца. Поэт как бы стремится исчерпать его символический потенциал и подчиняет каждую строфу сюжетному движению, возникающему на пути извлечения и накопления все новых и новых оттенков значений. В первой строфе представлена символическая картина восхода солнца — восшествия на престол

³⁷ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 749.

³⁸ Там же. С. 495.

императрицы: «Российско Солнце на восходе». Во второй строфе правительница сравнивается с лучами солнца — «что часто солнечным сравняем / Тебя, Монархиня, лучам», она «сияет» красотой своих «доброт», ее «щедрота» проявляет в себе «ясность солнечну». В следующих двух строфах движение солнца по небосклону сопоставляется с сиянием, распространяющимся от императрицы — солнца «в концы державы»: «От славных вод Балтийских края / К востоку путь Свой простирая, / Являешь полдень над Москвой»³⁹.

К прочно укоренившейся традиции именования монарха солнцем присоединился и М. М. Херасков. В оде Екатерине, написанной во время ее пребывания в Москве, где в 1763 г. происходила коронация и праздновался день ее рождения, он прямо обратился к ней:

⟨...⟩ О ты, прекрасно *солнце наше*,
Монархиня, внемли мой глас:
Твое правленье, солнца краше,
Бодрит и утешает нас...

(«Ода на день высочайшего рождения
ее императорского величества, 1763 года»)⁴⁰

Таким образом, в гимне В. А. Жуковского «Молитва русского народа» проявилась семантика культурных символов, которая была предопределена литературной традицией, сформировавшейся в России, начиная с придворно-церемониальной поэзии эпохи царя Алексея Михайловича.

³⁹ См. также: *Сазонова Л. И.* От русского панегирика XVII века к оде М. В. Ломоносова // *Ломоносов и русская литература*. М., 1987. С. 103—126.

⁴⁰ *Херасков М. М.* Избранные произведения. Вступит. ст., подг. текста и примеч. А. В. Западова. Л., 1961. С. 59 (Биб-ка поэта. Большая серия).

3. От изображения к поэзии:
иконографический сюжет
«Семь Скорбей Богородицы»

Летом 1912 г. в Савое Вяч. Иванов написал ряд стихотворений, объединенных общим заглавием «Нежная тайна», в которых речь идет, по его словам, «о словесном воплощении душевного состояния»⁴¹. Среди них в цикле «Материнство» есть следующие строки:

Ты, Мать, забыла ль острия
Семь мечей, когда загробный
Родился Свет из тьмы утробной
Тридневного небытия?⁴²

Семь мечей, пронзающих жертвенное сердце, создают в сонете Вяч. Иванова «Cruх Amoris» («Крест любви») из книги стихов «Cor Ardens» («Пламенеющее сердце», книга пятая «Rosarium», 1911) образ страдающей Богоматери, представленный на языке западноевропейской символики как «Rosa Dolorosa»:

Цвѣти же, сердце, жертвенная роза! (...)
И семь мечей, у роковых преддверий,
В тебя войдут, о Rosa Dolorosa!⁴³

Есть в творчестве Вяч. Иванова и стихотворение, более раннее, где та же сакральная символика выражена иным языком — в народной манере фольклорной поэтики: тут и «алые цветики», и плетение «красных веночков», и украшение кипарисного дерева, и магическая семерка, и фигура отрицательно-го параллелизма:

⁴¹ Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 7—8.

⁴² Там же. С. 26.

⁴³ Там же. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 493.

Под тем ли под деревом кипарисным
 Алые цветики расцветали.
 «Не прети же Ты, Мати, мне, младу,
 Алые цветики собираи,
 Красные веночки соплетати,
 Дерево кипарисно украшати!»
 — «Ты нарви, нарви Матери, Чадо,
 Набери мне семь цветиков алых,
 Положи Мне на самое сердце:
 Не семь цветиков алых на сердце —
 Семь точатся капель алой крови
 Из груди, седмижды прободенной.
 («Под Деревом Кипарисным»)⁴⁴

В этом стихотворении Вяч. Иванова из цикла «Райская мать» (книга лирики «Кормчие звезды», 1902) поэтика прописных букв возводит слова «Мати», «Чадо» к сакральным именованиям — Богородица и Христос. Под кипарисом, который часто изображается на иконах и на картинах как один из образов рая, «Чадо» собирает «семь алых цветиков». Реалия «семь мечей» здесь отсутствует, но источаемые сердцем Матери «семь капель алой крови» и есть те самые семь ран, семь скорбей, которые наносятся ей семью мечами.

В приведенных стихах Вяч. Иванова проступает иконографический сюжет, известный под названиями: «Семь Скорбей Богородицы», «Семь мечей», «Семистрельная», «Богоматерь — Умягчение злых сердец»*. Изображение восходит к пророчеству Симеона Богоприимца, обращенному к Марии при принесении Христа-младенца во храм. В его словах «И Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк 2:35) — предвестие будущих душевных страданий Богоматери, связанных со страданием ее божественного Сына (отсюда еще одно из наименований иконы — «Симеоново проречение»). Мадонна с мечем / семью мечами или стрелами в сердце — тема, вдохновлявшая художников Средневековья и барокко.

В стихотворении М. Цветаевой «Семь мечей пронзали сердце», написанном 12 мая 1918 года (вошло в сборник «Ле-

⁴⁴ *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 155.

* См. Рис. 8 (вклейка).



*В. Уланов. Богоматерь — Умягчение злых сердец. 1713.
Музей «Новодевичий монастырь».*

бединый стан»), тот же сюжет служит основой для выражения автобиографических признаний поэта:

Семь мечей пронзали сердце
Богородицы над Сыном.
Семь мечей пронзили сердце,
А мое — семижды семь.

Я не знаю, жив ли, нет ли
Тот, кто дороже сердца,
Тот, кто мне дороже Сына...

Этой песней утешаюсь,
Если встретится — скажи⁴⁵.

Начиная со Средневековья сюжет «Семь Скорбей Богородицы» получил широкое распространение в христианском искусстве — в скульптурных группах страстного цикла и в живописи. К примеру, это и картина Абрахама ван Дипенбека (Abraham van Diepenbeek, 1596—1676), ученика Рубенса, «Мадонна Апокалипсиса» («La Madonna dell'Apokalisse», галерея Питти, Флоренция), и скульптурные изображения Богородицы с семью вонзенными в ее сердце мечами в готическом кафедральном соборе XIII в. в г. Больцано (Италия) и там же, во францисканском монастыре, и т. д. Перечень можно продолжить. Сюжет не забыт и в искусстве XX века: например, американская художница Мэри Корита написала картину «Семь мечей» (сериграфия).

В литературу сюжет «Семь мечей» вошел из иконографии Герой рассказа И. С. Тургенева «Ася», остановившийся в немецком городке Зинциг, что расположен на реке Аре, притоке Рейна, рассказывает о том, как «часто ходил смотреть на величавую реку» и «просиживал долгие часы на каменной скамье под одиноким огромным ясенем. Маленькая статуя мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенном мечами, печально выглядывает из его ветвей»⁴⁶.

Пожалуй, первое обращение в русской литературе к данному иконографическому сюжету находим в стихотворении Симеона Полоцкого «Меч», в котором изображается Богородица с семью пронзившими ее сердце мечами. Инспирированное визуальным искусством⁴⁷, оно вошло в книгу стихов

⁴⁵ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Стихотворения. М., 1994. Т. 1. С. 403.

⁴⁶ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1980. Т. 5. С. 151.

⁴⁷ Возможно, этим обстоятельством объясняется то, что книжный источник данного стихотворения не установлен, в отличие от большинства других стихов «Вертограда», восходящих к западноевропейской гомилетической литературе, см.: *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnij / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. Köln; Weimar; Wien,

«Вертоград многоцветный» (1680). Семь мечей, указывающих на семь скорбей Марии, символизируют семь страстных мук Спасителя: обрезание Христа в восьмой день; истечение его кровью в «ограде» (саду); бичевание Христа; возложение на него тернового венца; совлечение риз с кровоточащего тела Христа; пригвождение его к кресту и прободение ребер:

Образ Богородицы, семь мечев имущий
 в перси ея вонзенных, есть знаменающий
 Седьм болѣзней оных, яже пострадаше,
 егда седьм крат кровь Свою Христос излиаше
 Во-первых, во день осмый елма обрѣзася,
 с болѣзнию Матере кровь Его лияся.
 Вторицею, в оградѣ кровь пребожественна,
 образом пота с плоти Его источенна.
 Третѣе, елма бичми у столпа И биша,
 злолютии вои кровь Его источиша
 Четвертое, во нь же час вѣнец возложися
 тернов на главу Христа, кровь многа точися.
 Пятое, егда ризы нужно извлекаху,
 одирающе раны, кровь тещи нуждаху.
 Шестое, елма кресту Христа пригвоздиша,
 из руку и из ногу многу кровь пролиша.
 Седмое, егда ребра Его прободенна,
 в то время кровь с водою купно источенна,
 Яже святая Мати елма соглядаше,
 болѣзни, яко мечы, сердцем си страдаше.

Поэт извлекает из этого описания нравственный урок для читателя:

Ты, в персѣх видя мечы, сердцем сокрушися,
 за кровь Христа, за болѣзнь Дѣвы умилися⁴⁸.

2000. Vol. 3. P. 706 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B: Editionen. Bd. 10/III).

⁴⁸ *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 1999. Vol. 2. P. 305—306 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B: Editionen. Bd. 10/II).

Изображение Богоматери с семьёю вонзенными в ее сердце мечами, не характерное для православного искусства, отсутствовало в Москве вплоть до 80-х годов XVII в. Данный сюжет, получивший, в частности, широкое распространение в XVII в. в Польше, перенесли на русскую почву польские мастера. Для придворной Распятской церкви художник Василий Познанский создал иконостас, сочетающий позднеготические и барочные черты, его центральная тема — Страсти Господни: «Христос изображен со связанными руками в терновом венце и с тростью, которой его избивали. Богоматерь показана также скорбящей. В ее грудь вонзилось семь мечей. Такое чисто аллегорическое, а не иконно-символическое изображение Марии явно навеяно польскими образцами. Именно в XVII в. в Польше получает особое распространение специальное почитание страдающего сердца Христа и Богоматери, хотя оно было известно и в предшествующее время. Правда, у Познанского, делавшего иконостас для православного храма, мы не видим столь экзальтированно-натуралистических изображений кровоточащего сердца, но общность настроенности здесь не подлежит сомнению. На польские образцы указывают и типичные для искусства барокко картуши с надписями в верхней части обоих изображений»⁴⁹. Общась во время работы в Кремле с польскими мастерами В. Познанским и Иваном Рефусицким, художник Василий Уланов перенял сюжет, о чем свидетельствует написанная им икона «Богоматерь — Умягчение злых сердец» (1713) из церкви Введения в Барашах⁵⁰.

Таким образом, иконографический сюжет «Семь Скорбей Богородицы», отразившийся в стихотворениях Вяч. Иванова и М. Цветаевой, вошел в русскую поэзию в период раннего Нового времени из искусства Средневековья и барокко.

⁴⁹ *Рогов А. И.* Польские художники в Москве XVII в., их роль и значение в развитии русско-польских культурных связей этой эпохи // *Przemiany w Polsce, Rosji, na Ukrainie, Białorusi i Litwie (druga połowa XVII–pierwsza XVIII w.)*. Wrocław etc., 1991. P. 232–233.

⁵⁰ Изображение см. *Трутнива Н.Ф., Шведова М.М.* Русские мастера живописи и гравюры. XVI–XVIII вв. Каталог выставки. М., 1989. С. 4 [ин.], № 33.

Заключение

Итак, в книге представлены многообразные типы связей между культурным наследием Средневековья, барокко и русской литературой Нового времени.

Рассмотрены семантические формы, в которых совершается сохранение и передача памяти культуры: цитата, символ, эмблема, библеизм, мифологема, мифологический сюжет и другие смысловые и художественные комплексы. Топика литературы — то, на чем держится преемственность и единство литературного процесса. Вместе с тем каждый топос подлежит изменениям и модификациям и закрепленное за ним значение не есть раз и навсегда данное.

С памятью культуры теснейшим образом связано построение текста с использованием реминисценций, аллюзий, цитат, «чужого слова» — осознанное и неосознанное, то есть создание интертекста. Изучение функционирования «Слова о полку Игореве» в поэтических контекстах XX в. выявило актуализацию наиболее значимых идейных концептов древнего произведения и его участие в обогащении поэтического словаря новейшего времени. Цитаты и полуцитаты из древней поэмы перешли в поэтический язык авторов XX в. Наибольший интерес с точки зрения изучения памяти культуры представляют случаи, когда ярко выраженное мотивированное обращение поэтов XX в. к «Слову» отсутствует, и строки, интонации, образность памятника проступают в их поэтическом мышлении спонтанно, исподволь — вследствие того, что произведение успело органично внедриться в стихию живого языка и войти в общий культурный фонд.

В поэзии Серебряного века представлен топос сада в богатстве его символических значений, разработанных еще в эпоху Средневековья. В творчестве Вяч. Иванова, Н. Гумилева, Ю. Балтрушайтиса, Ф. Сологуба, а также С. Есенина и Н. Клюева, М. Цветаевой и О. Манделштама за этим образом стоят центральные идеи христианской культуры, универсальные и трансцендентные понятия. Появление в начале XX в. книги стихов К. Бальмонта «Зеленый Вертоград» — своего рода завершения древней традиции литературных книг-садов, которая была «пересажена» на русскую почву в эпоху барокко Симеоном Полоцким, создавшим свой грандиозный «Вертоград многоцветный».

Изучение феномена памяти культуры связано не только с исследованием непосредственного влияния текста на текст и их прямых, контактных связей, оно направлено также на осмысление тождества повторяющихся семантических и стилистических фигур, обнаруживаемых в несоприкасающихся между собой произведениях литературы и потому не являющихся результатом заимствования. За ними просматривается несравненно более широкая проблема, чем простое заимствование. Если воспользоваться словами Л. Силард, сказанными в другой связи, — это «проблема автономного функционирования текста в качестве носителя памяти», что переводит проблему переключек «с уровня “компетенции автора” в скрытые области “компетенции текста”»¹ и, добавим, — памяти культуры.

Как показал анализ, подобные сближения выявляются в пределах архетипических схем и мифоподобных структур, причем наибольшие сгущения семантических форм, взятых из давно сложившегося арсенала поэтического воображения, обнаруживаются в текстах, которые оказываются в фокусе мифологических и символических значений. Чаще они наблюдаются в поэзии, а также в прозе с высоким уровнем поэтической условности, как, например, в лирическом отступлении в финале *поэмы* Гоголя «Мертвые души», в романе «Мастер

¹ Силард Л. Блок, Ахматова и другие (к диалогу поколений) // *Rus-sica Romana*. Roma, 1996. Vol. 3. P. 240.

и Маргарита» М. Булгакова — писателя, по его собственной оценке, «мистического»².

Е. М. Мелетинский пронизательно заметил относительно литературы Нового и новейшего времени, принадлежащей европейской цивилизации: «Отзвуки архаических схем, мифоподобные элементы если и встречаются в литературе второй половины XIX в., то в весьма завуалированной форме, бессознательно. Зато в литературе XX в. появляется настоящий поток “ремифологизации”»³. Наряду со многими названными ученым западноевропейскими и американскими поэтами и писателями, принадлежащими к этому течению, отнесен к данной категории единственный русский писатель — М. А. Булгаков⁴.

В соответствии с мифопоэтической ориентацией литературы одним из характерных следствий является воспроизведение в произведениях разных авторов идентичных семантических и стилистических структур. Они просматриваются в каждом приеме вариации, который и в риторическую, и в постриторическую эпоху стремится тем не менее избежать идентичности, что наглядно демонстрируют, в частности, разные версии демонологического мифа в литературе: книжно-литературная — у М. Булгакова и В. Брюсова, фольклорно-мифологическая — у С. Клычкова. Из их анализа вытекает также следующий вывод, имеющий методологическое значение: когда мы имеем дело с текстом, содержащим мифоподобные элементы, проблема изучения его источников крайне усложняется. Часто то, что возводят, например у М. А. Булгакова, к некоторому литературному источнику, на самом деле восходит к мифу. Совпадают не разные художественные произведения, а общий для них «мировой поэтический универсум» (выражение В. Н. Топорова).

² Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 446.

³ Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 41—42.

⁴ Там же. С. 42.

Важная роль в сохранении и передаче культурной информации и формировании всеединства литературы принадлежит риторике. По словам А. В. Михайлова, «начинавшаяся в век Аристотеля и позже, утвердившаяся в эллинизме», она «никогда не переставала существовать вплоть до XVIII в. и, при всех своих внутренних переменах, а также и при исторических изменениях, оставалась культурой готового слова — слова, черпающего из фонда культуры»⁵. Поэтому естественно, что наибольшая частота переключек в культуре и литературе фиксируется внутри словесности риторического типа, простирающейся до рубежа XVIII—XIX веков.

И тем не менее последующая культура XIX и XX веков восприняла и сохранила сложившиеся в риторическую эпоху семиотические структуры (символы, топосы, эмблемы) как готовый язык искусства, определенные концепты и литературные мифологемы. Отсюда возникают, казалось бы, неожиданные переключки: панегирическая топика русской придворно-церемониальной поэзии XVII в., отразившаяся в «Молитве русского народа» В. А. Жуковского, ставшего основой государственного гимна Российской империи; концепт «карта любви» в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, восходящий к французской прециозной литературе XVII в., ставшей известной в России благодаря переведенному В. К. Третьяковским роману П. Тальмана «Езда в остров Любви» и привлечшей затем внимание А. С. Пушкина; библейско-эмблематический мотив «Сердце царево в руце Божией» у Симеона Полоцкого и у того же Толстого; эмблематические образы «два пылающих сердца» и Амур с перевернутой факелом у Пушкина и в эмблематике XVII в. и др. Проникнутые государственным пафосом панегирические проповеди Стефана Яворского вместе с Библией вошли на уровне предтекста и подтекста в патетический финал первого тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, отличающийся полигенетической природой. Поиски искусством начала XX в. новых выразительных возможностей предопределили обращение авангарда к эстетическим принципам кон-

⁵ Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVII—XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 312.

струирования художественного мира, имеющим соответствия в литературе барокко.

Изучение наследия Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени показывает, что художественные произведения XIX—XX веков, при всей своей неповторимой свежести, оригинальности, необычности и новизне, имеют глубокие исторические корни, они обнаруживают связь с многовековой традицией культуры, в контексте которой обретают полноту художественного смысла.

Список иллюстраций

Вклейка

Рис. 1. *Н. С. Гончарова*. Иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (1923 г.). (К с. 43).

Рис. 2. *Неизвестный Верхнерейнский мастер*. «Райский сад» (ок. 1410 г.). Штеделевский институт искусств (Франкфурт-на-Майне). (К с. 72).

Рис. 3. *Стефано да Верона*. «Мадонна в розарии» (ок. 1420 г.). Музей Кастельвеккьо (Верона). (К с. 72).

Рис. 4. *Никита Павловец*. «Богоматерь Вертоград заключенный» (ок. 1670 г.). ГТГ (Москва). (К с. 72).

Рис. 5. *Лука Кранах Старший*. «Меланхолия» (1528 г.). Фрагмент. Гос. Музей искусств (Копенгаген). (К с. 337).

Рис. 6. *Эрл Мартов*. «Ромб» (1894). *В. Я. Брюсов*. «Треугольник» (1918 г.). *И. С. Рукавишников*. «Звезда» (1919 г.). (К с. 406).

Рис. 7. *А. Вознесенский*. «Казнь Сухаревой башни» — фигурное стихотворение с посвящением Симеону Полоцкому (М., 1989). (К с. 406).

Рис. 8. «Богоматерь — Умягчение злых сердец». Невьянская икона (старобрядческая). XVIII в. (К с. 440).

В тексте

С. 76. Сад заключенный («Hortus conclusus»). *Hawkins Henry*. Partheneia Sacra or the Mysterious and Delicious GARDEN ... to the Honour of the Incomparable Virgin Marie Mother of God. (Лондон, 1633). Фронтиспис. Гравюра Якоба ван Лангерена.

С. 147. «Познай самого себя» («Nosce te ipsum»). *P. Is(s)elburg*. Emblemata (Нюрнберг, 1640). Эмблема № 3.

С. 150. *К. Батюшков*. Опыты в стихах и прозе (СПб., 1817). Титульный лист.

С. 154. *Н. М. Максимович-Амбодик*. Емвлемы и символы (СПб., 1788). Эмблема № 535.

С. 155. *Н. М. Максимович-Амбодик*. Емвлемы и символы (СПб., 1788). Эмблема № 54.

С. 157. «Что меня питает, то и погашает» («*Quod nutrit, exstingvit*»). *О. Vaenius*. *Amorum Emblemata* (Антверпен, 1608). Эмблема. S. 191.

С. 158. Факел любовный с мечом связаны цветами. *Г. Р. Державин*. «Песнь Баярда».

С. 166. *Н. М. Максимович-Амбодик*. Емвлемы и символы (СПб., 1788). Эмблема № 120.

С. 167. *Н. М. Максимович-Амбодик*. Емвлемы и символы (СПб., 1788). Эмблема № 218.

С. 185. *Н. М. Максимович-Амбодик*. Емвлемы и символы (СПб., 1788). Эмблема № 142.

С. 191. «Сердце царя в руке Бога» из сборника *Г. Ролленхагена* «*Selectorum emblematum centuria secunda*» (Утрехт, 1613). Эмблема № 46.

С. 219. Карта Страны Нежности с посвящением романа «Клелия» *Мадлен де Скюдефи* маркизе де Рамбуйе (Париж, 1659).

С. 251. *Н. В. Гоголь*. Мертвые души. 1842. Обложка.

С. 260. Видение Иезекииля. Винчестерская Библия (1160—1175). Л. 172 об. (Кафедральный собор г. Винчестера, Великобритания).

С. 262. Видение Иезекииля. Библия (Майнц, 1609). Гравюра де Бри.

С. 269. Видение Иезекииля. *Джон Мильтон*. Потерянный рай (Лондон, 1688). Гравюра Джона Баптиста Медины. Фрагмент.

С. 270. Видение Иезекииля. Евангелие (Киев, 1707). Титульный лист. Гравюра Даниила Галяховского. Фрагмент.

С. 347. Саламандра. «Лелею и уничтожаю» («*Nutrisco et extinguo*»). *С. Paradin*. *Devises heroïques* (Лион, 1557).

С. 348. Саламандра. «Лелею доброе и уничтожаю зло» («*Nudrisco il buono et spengo il reo*»). *Г. Wither*. *Collections of Emblems, Ancient and Moderne* (Лондон, 1635). Эмблема № 30.

С. 441. *Василий Уланов*. Богоматерь — Умягчение злых сердец (1713). Музей «Новодевичий монастырь» (Москва).

Список сокращений

- ГИМ ОР — Гос. Исторический музей, Отдел рукописей (Москва).
- ГТГ — Гос. Третьяковская галерея (Москва).
- ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения.
- ИВИ РАН — Институт всеобщей истории РАН.
- Изв. АН. Сер. лит. и яз. — Известия Академии наук. Серия литературы и языка.
- Л. [nn]. — лист нумерованный.
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности.
- РАН — Российская академия наук.
- РГАДА — Российский гос. архив древних актов (Москва).
- РГБ — Российская гос. библиотека (Москва).
- РНБ — Российская Национальная библиотека (Санкт-Петербург).
- СПФА РАН — Санкт-Петербургский филиал архива Академии наук.
- ТКДА — Труды Киевской духовной академии.
- ТОДРА — Труды Отдела древнерусской литературы.
- PG — *Patrologiae cursus completus. Ser. graeca* / Ed. J.-P. Migne. Paris, 1857—1912. Vol. 1—167.
- PL — *Patrologiae cursus completus. Ser. latina* / Ed. J.-P. Migne. Paris, 1841—1864. Vol. 1—221.

Указатель имен и произведений

- Абеляр 221, 223
Абрахам ван Дипенбек 442
Аввакум, протопоп 421—425, 427, 428
 «Житие» 421—425
Августин Блаженный 91
Аверинцев С. С. 380, 385
Авсоний 408
 «О частях тела» 408
Адамович Г. В. 21
Адрианова-Перетц В. П. 90
Азадовский К. М. 54
Аксаков И. С. 280
Аксаков К. С. 184, 280
 «Орел и поэт» 184
Аксаковы, братья 279
Акунин Б. 159
 «Смерть Ахиллеса» 159
Алан Лилльский 70
Александр I 172, 195
Александр Невский 60
Александрова Н. И. 50
Алексеев М. П. 294
Алексеева М. А. 175
Алексей Михайлович, царь 95, 135, 188, 190, 298, 410, 433—435, 438
Алексей человек Божий (Алексей Римский), св. 429
«Алексей человек Божий», пьеса 429
Алипий, иконописец 295
Альберт Великий 79
 «Рай души» 79
Альциат Андреа 128, 131, 134
 «Книга эмблем» 128, 131, 134
Амберг Л. 310
Амвросий Медиоланский 266, 267
Амфитеатров А. В. 327—329, 344, 370, 371
 «Дьявол» 327—329, 344, 370, 371
Ангел Силезский 104
Андреева Е. 54
Андрей Белый 420
Андрей Капеллан 202, 203
 «О любви» 202
Андрей Рублев 108, 109
Андроников И. Л. 256
Анисимов К. 173
Анна, духовная дочь протопопа Аввакума 429
Анненков П. В. 259
Анненский И. Ф. 22, 295
 «Рождение и смерть поэта» 22
 «Книги отражений» 295
Анордист Н. (Н. Радостин) 257
 «Тройка» 257
Антокольский П. Г. 62
Аржанс (Аржан) Жан Батист де Буайе д' 242
Аристотель 14, 381, 408, 448
Ардт Ян (Иоханнес) 104
 «Серафимский сад-цветник» 104
Арсений Сатановский 95
Арсеньев Т. И. 238

* В указателе не учитываются имена литературных персонажей и в названиях учреждений; курсивом выделены имена исследователей, публикаторов, современных переводчиков.

- Артамонов С. Д. 217
 Асеев Н. Н. 52, 53, 63, 64
 «Город Курск» 53
 «Гудошная» 52
 «Курские края» 53
 «Начало зора» 53
 «Не такое нынче время...» 64
 «Семен Просаков» 52
 Аскольдов С. А. 197
 Атарова К. 321
 Ахматова А. А. 21, 42, 43, 58, 446
 «Милому» 43
 Ашимбаева Н. Т. 295

 Бабаева Е. 209—211
 Бабич А. 322, 331, 357
 Багрицкий Э. Г. 51, 52
 «Дума про Опанаса» 51
 Базанов В. Г. 31
 Байрон Дж. 327
 Бакунин М. А. 180
 Балдуин (Бодуэн), король 419
 Балтрушайтис Ю. 114, 115, 446
 «Мой сад» 114, 115
 «Дерево в огне» 115
 Бальди Маттиа 86, 87
 «Цветущий сад Марии...» 86, 87
 Бальмонт В. 23
 Бальмонт К. Д. 21—23, 53—55, 63,
 64, 98, 113, 120—125, 446
 «Адам и Ева» 120
 «Аз есмь Бог» 120
 «Ангелы небесные» 120
 «Бог живой» 120
 «Божий храм» 120
 «Божья книга» 120, 121
 «Братья-сестры» 124
 «Будем как Солнце» 125
 «В Боге» 120
 «Вертоград» 122
 «Верховный гость» 113
 «Вещанье» 120
 «Взбранный воевода» 121
 «Виноградарь» 124
 «Во храме ночном» 120
 «Дух Брачующий» 123
 «Дух Святой» 120
 «Духовный Сад» 122
 «Жених» 120
 «Жертва Божья» 122, 123
 «Звездозаконники» 124
 «Зеленый Вертоград» 98, 113,
 120, 121, 124, 446
 «Злые чары. Книга заклятий» 22
 «Из Леса в Сад» 122
 «Иконостас» 120
 «Ирмос» 121
 «К Деве Марии» 120
 «Каждый есть Церковь» 121
 «Ладан» 120
 «Осанна» 121
 «Оттуда» 120
 «Панагия» 120
 «Пророк» 120, 123
 «Радуйся» 121
 «Разлив вечерний» 123
 «Русский язык. Воля как основа
 творчества» 63
 «Саваоф» 120
 «Сад мой сад» 123
 «Свете тихий» 121
 «Светись, светись» 121
 «Слово Божие» 120
 «Херувимская» 121
 «Христос воскрес» 121
 «Четыре знака» 120, 121
 Баран Х. 38, 379
 Баранкова Г. С. 408
 Барберини Франческо да 203
 «О правилах поведения и нра-
 вах сеньор» 203
 «Предписания любви» 203
 Барсуков С. Г. 149
 Батюшков К. Н. 149, 150, 450
 «Опыты в стихах и прозе» 150
 Бахтин М. М. 11, 249, 392, 422
 Бахтурин К. А. 257
 «Песня ямщика» 257
 Башуцкий А. П. 156
 Безменова Н. А. 100
 Безродный М. В. 321
 Белинский В. Г. 60, 279—282, 285,
 288, 289
 Белобочкий А. 140
 «Наука проповедей» 140
 «Пентатеугум» 140
 Белобровцева И. 321, 322, 345
 Белоусов А. Ф. 294, 310

- Белый А. 15, 21, 63, 420
 «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» 63
- Бельгард Жан Батист Морван де 225
- Бенуа А. Н. 50, 51
Бенчиц Ж. 379
- Берггольц О. Ф. 61
 «...Я буду сегодня с тобой говорить» 61
- Берков П. Н.* 198, 203
- Берне Александр де 75
 «Роман об Александре» 75
- Бецкой И. И. 235
- Бёме Якоб 104
 «Райский вертоград» 104
- Бибихин В. В.* 271
- Бидерман Г.* 346
- «Блаженный вертоград» 79
- Блок А. А. 9, 12, 21, 24—30, 49, 64, 110, 111, 113, 281, 287—289, 446
 «Возмездие» 27
 «Дитя Гоголя» 288
 «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...» 25
 «На поле Куликовом» 12, 25, 27, 28, 64, 281
 «Народ и интеллигенция» 288
 «Новая Америка» 27, 28, 29, 49, 64
 «О театре» 25
 «Скифы» 29
 «Соловиный сад» 110, 113
- Бобровицкий И.* 356, 366
- Бодлер Шарль 344
 «Искушение» 344
- Бодянский П. Н.* 351
- Болоньино Гилельм 82
 «Ты уснула, Доротея...» 82
- Болотов А. Т. 238—241
 «Жизнь и приключения Андрея Болотова...» 239, 241
- Бона Джованни 86
 «Садик небесного наслаждения...» 86
- Бонацца С.* 16
- Бонгард-Левин Г. М.* 54
- Бондарко Н. А.* 69, 70, 74, 79, 80, 119
- Бонкомпаньо Болонский 202, 203
 «Колесо Венерино» 202
- Бооз 46
- Бородин А. П. 50
- Босх Иероним 340
- Бочаров С. Г.* 13, 14
- Бочкарева И.* 82
- Браун Н. Л. 62
- Брейгель Я. 72
- Бри де, граверы 262, 263
- Броджис Беркоф Дж.* 13, 384
- Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* 329, 337, 339, 346, 361
- Броуэр Адриан 409
- Бруно Джордано 385
- Брюсов В. Я. 21, 35, 36, 110, 115, 322, 324, 329, 332, 374, 403, 406, 447, 450
 «Первые встречи» 110
 «Певцу Слова» 35
 «Огненный ангел» 322, 324, 329, 332
 «Stephanos» 110
 «Треугольник» 406, 450
- Бузэй Я. 86
 «Сад христианских добродетелей...» 86
- Булахов Павел 257
- Булгаков М. А. 15, 319—326, 329, 331—346, 350—352, 354, 355, 357—363, 365, 367—371, 374, 377, 447
 «Мастер и Маргарита» 319—324, 328—331, 339—341, 345, 350, 357, 362, 367, 374, 446, 447
 «Похождения Чичикова» 319
- Бунин И. А. 21, 22, 184
 «Жизнь Арсеньева» 184
- Быкова Т. А.* 141
- Бэлза И. Ф.* 320
- Бюсси 231
- Вазари Джорджио** 294, 301, 314
 «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» 294, 301
- Вайскопф М.* 254, 257, 277

- Вакенродер (Ваккенродер) В. Г. 301, 312, 313
 Валуа, королевская династия во Франции 347
Ванеева Е. И. 430
 Варфоломей де Спиноа 367
 «Исследование о ведьмах» 367
 «Варяг» 289
Вахрамеев И. А. 100
Вахтел Э. 254, 255, 259, 271
 Веберн А. 382
 «Великое зеркало» 298, 299, 300, 302, 315
Вендина Т. И. 200
 Вергилий 78, 363
 «Георгики» 78
 Версаев В. В. 250, 301, 302
Вернадский Г. В. 104
 Верстовский А. Н. 257
 Верховский Ю. Н. 108
 «М. Б. Сабашниковой» 108
Веселовский А. А. 204, 231
Веселовский А. Н. 11, 14, 71, 362, 363, 381
 Ветстениус Хенрих 140
Визелл Ф. 12
 Вильгельм Мальмсберийский 371
Виноградов В. В. 105, 212, 423, 428
 Винсентий из Бовэ (Винсентий Бургундский) 298, 301
 «Библиотека мира, или Великое зеркало» 298, 301, 317
 «О художнике...» 298
 Винь Альфред де 243—246, 327
 «Сен-Мар» 243, 244
Виттер Ю. 82
 Владимир, св. 32, 38, 106, 107
 Владимир Мономах 419
 Вознесенский А. А. 291, 406, 407, 450
 «Аксиома самоиска» 406, 407
 «Видеопэема» 291
 «Казнь Сухаревой башни» 406, 450
 «Кристалл и крест композитора» 407
 «Поэзия без нитратов» 407
 «Распятие» 407
 «Чат» 291
 «www.Девочка с пирсингом.ру» 291
 Волошин М. А. 21—24, 64, 347
 «Гроза» 23
 «Диана де Пуатье» 347
 «Киммерийские сумерки» 23
 Вольтер 373
Воркачев С. Г. 200
 Воронцова Е. К. 163
 Воронько П. Н. 62
 Ворошилов С. С. 258
 Вос Мартин де 74
Вроон Р. 116
 Всеволод Буй-Тур 32, 60
 Всеслав, кн. 52
 Второвы 240
 Вуазен 344
 Высоцкий Симон 299
 Вяземский П. А. 257, 258, 285
 «Еще тройка» 257, 258, 285
 Гавриил Домецкий 101
 «Сад, или Вертоград духовный...» 101
Гаврюшин Н. К. 321, 345, 349—352
 Гагенбек В. 345
Галинская И. А. 320, 322
Гальцева Р. А. 271
 Галяховский Даниэль 270, 451
Гардзанини М. 420
Гаспаров Б. 321, 355, 366, 373
Гаспаров М. А. 203, 396, 400, 408
Геннинг М. 327, 329, 330, 337, 340, 344, 368
 Генрих II, французский король из династии Валуа 347
 Геррад фон Хохенбург (Геррад фон Ландсберг) 78
 «Сад наслаждения» 78
 Герхард Иоганн 104
 «Мысленный вертоград...» / «Вертоград, насажденный в пользу души ...» 104
 Герцен А. И. 279
Гершензон М. О. 172, 179
 Гёте И. В. 94, 254, 255, 259, 327, 331, 352
 «Фауст» 327, 331, 352
 «Эгмонт» 254, 259

- Гза (Гзак), хан 46, 47
 Гильом де Лоррис 222
 «Роман о Розе» 222, 223 см. также Жан де Мён
 «Гимн демократической молодежи» 289
 Гинзбург Е. С. 427
 «Крутой маршрут» 427
 Гиттиус В. 288, 295
 Гиппиус З. 111, 112, 113
 «Ограда» 111, 113
 Глинка Ф. Н. 257
 «Тройка» («Русская песня») 257
 «Сон русского на чужбине» 257
 Гоголь Н. В. 12, 13, 15, 184, 249—260, 268—283, 285, 286, 288—295, 298, 299, 301—312, 314, 319, 355, 356, 382, 446, 448, 451
 «Арабески» 294, 301
 «Записки сумасшедшего» 258
 «Мертвые души» 249—254, 256—259, 269, 271, 272, 275, 277—283, 285, 290, 446, 448, 451
 «О Средних веках» 293
 «Портрет» 293—295, 301, 302, 309—312, 314, 319
 «Размышления о божественной литургии» 310, 355
 «Рим» 13
 Гомбервилл Марен Леруа де 217
 Гомер 33, 50, 69, 152, 225
 «Илиада» 43, 49, 50, 225
 Гонорий Августодунский 73, 342
 «Светильник» 342
 Гончаров И. А. 8
 Гончарова Н. 43, 450
 Гореполлон 134
 «Иероглифика» 134
 Гораций 225
 Городецкий С. М. 21, 59
 «Плач Ярославны» 59
 Гофман Э. Т. А. 294
 «Элексир сатаны» 294
 Грасиан Бальтасар 131
 «Остроумие, или Искусство изощренного ума» 131
 Граф Артуро 329
 «Il Diavolo» 329
 Грачева А. М. 12
 Грибоедов А. С. 22
 Григор Нарекаци 90
 Григорий IX, папа 373
 Григорий Великий 263
 Григорий Нисский 73
 Григорьев А. В. 187
 Григорьев В. П. 41
 Григорьева А. Д. 160
 Гриммельсгаузен Г. Я. К. 336, 338
 «Симплициссимус» 336, 338
 Грин А. 320
 Гриффитс Ф. 254
 Гришунин А. Л. 50
 Грот Я. К. 84, 145, 146, 149, 265
 Гроховский С. 88
 «Сад, или Цветочки рифм духовных» 88
 Грузинский А. С. 378
 Грузинский П. Н. 258
 Гудзий Н. К. 200
 Гукковский Г. А. 144
 Гумилев Н. С. 21, 30, 31, 35, 108, 109, 446
 «Андрей Рублев» 108, 109
 «Мужик» 30
 «Сестре милосердия» 35
 Гуревич А. Я. 343
 Гуревич М. М. 141
 Гурилев А. Л. 258
 Гусев В. 257
 Гуэций см. Гюэ Пьер-Даниэль
 Гюэ (Юэ, Гуэций) Пьер-Даниэль 224, 225, 241
 Давид Я. 134
 Давыдов Д. В. 172
 «Поведай подвиги усатого героя» 172
 Давыдов С. 161, 162, 169, 171
 Даль В. И. 193, 305
 Даниил, митрополит 203
 Даниил, игумен 419, 420
 «Хожение» 419
 Данилевский А. С. 212, 301, 302
 Данте 70—72, 254, 325, 327, 363
 «Божественная комедия» 71, 72, 254, 363

- Даркевич В. П.* 339, 340, 360
Дельвиг А. А. 161, 162
 «На смерть Державина» 162
Демкова Н. С. 202, 422
Денисенко А. 346
Денисенко Ю. 346
Денисов В. Д. 294, 301
Денисов Л. И. 174
Де-Пуле М. 240
Держачева И. 12
Державин Г. Р. 138, 144—146, 148, 149, 158, 161, 162, 174, 227, 265, 278, 405
 «Водопад» 162
 «На смерть Суворова» 405
 «Нине» 148
 «Объявление любви» 148
 «Павлин» 144, 145
 «Песнь Баярда» 158
 «Пирамида» 405
 «Призывание и явление Пленеры» 158
Державина О. А. 12, 62, 298, 299
Дешарт О. см. *Шор О.*
Джамбони Боно 79
Джулиани Р. 252, 253, 336
Дикман М. И. 49
Дмитрий (Дмитрий) Ростовский 269
 «Розыск о брынской вере» 269
Дмитриев И. И. 227, 241
Дмитриев Л. А. 21, 23
Дмитрий Донской 60
д'Обиньяк Фр. Э. 223
 «Карта страны Кокетства» 223
Долгополов И. 306
Досталь М. Ю. 378
Достоевский Ф. М. 8, 184, 286, 287, 363, 382
 «Бесы» 184
 «Братья Карамазовы» 286, 363
Доу Дж. 173
Драконтий 70
 «De laudibus Dei» 70
Древс А. 330
Дрекселий И. 134
Дрё дю Радье Жан-Франсуа 226—228, 235
 «Словарь любви» 226—228, 230, 235
Дробленкова Н. Ф. 422
Дубровина К. Н. 187
Дуров Н. П. 209
Дьяченко Г. 353—355
Дюма А. 320, 362
 «Дама с камелиями» 362
Евгеньева А. П. 27
Евдокия Федоровна Лопухина, царица 136
Екатерина II 104, 144, 227, 438
 «Емблемат духовный» 134
Елагин И. П. 242
 «Эпистола» 242
Еланская А. И. 70
Елеонский С. 208
Елизавета Петровна, имп. 437
Епифаний 137
 «Физиолог» 137
Епифаний, инок, сподвижник Аввакума 429
Епифаний Премудрый 90, 391
Епифаний Славинецкий 92
 «Живоносѣйший сад, одушевленный град» 93
Еремин И. П. 8, 20, 396, 404, 433
Есенин С. А. 21, 33—35, 117, 118, 446
 «Быт и искусство» 33
 «Ключи Марии» 33
 «Не пора ль перед новым Посемьем...» 33—35
 «Певущий зов» 117
 «Ярославны плачут» 35
Ефремов А. П. 180
Жан де Мён 222
 «Роман о Розе» 222, 223 см. также Гильом де Лоррис
Жан ле Вист Лионский 409
Жанлис Стефани Фелисите де 239
 «Аделя и Теодор» 239
Жанна д'Арк 35
Жан Поль 131
Живов В. М. 435, 436
Жолтовский П. М. 359

- Жуковский В. А. 15, 22, 161, 239, 253, 312, 371, 431—433, 438, 448
 «Боже, царя храни!» 431
 «Молитва русских» 431
 «Молитва русского народа» 431—433, 438, 448
Журавель О. Д. 331, 333, 334
- Забелин И. Е.* 204, 211
 Заболоцкий Н. А. 21
 «Задонщина» 25, 26
 Залесский Б. 301
Залюзьяк А. А. 202
Западов А. В. 438
Заярная И. С. 413
Зверинский В. В. 174
 Звягинцева В. К. 59
 «Ярославна» 59
Зеркалов А. 320
 Золотарев Карп 410
Золотницкий Н. Ф. 362
Золотоносов М. 321, 373
 Зосима, дьякон Троице-Сергиева монастыря, автор «Хожения» 420
 Зотов Вл. 62
- Иван Величковский** (Иван Величковский) 377, 378, 391
 «Млеко...» 378
 Иванов Вяч. 15, 21, 36, 107, 108, 112—114, 125, 185, 186, 426, 439, 440, 444, 446
 «Гость» 112, 113
 «Итальянские сонеты» 112
 «Кормчие звезды» 112, 440
 «Материнство» 439
 «Монастырь в Субиако» 114
 «Нежная тайна» 439
 «Повесть о Светомире Царевиче» 426, 427
 «Под Древом Кипарисным» 113, 440
 «Прозрачность» 107
 «Райская мать» 440
 «Хваление духов-благовестителей» 107
 «Cor Ardens» 439
- «Cruх Amoris» 439
 «Suspiria» 112
Иванов Вяч. Вс. 36, 37, 384
Иванов Д. В. 107, 112—114, 426
 Иванов И. А. 149
 Игорь Святославич, кн. 28, 32, 40, 43—45, 48, 50, 52, 53, 60, 62,
 Иезекииль, библ. 255, 260—270, 273—275, 291, 451
 Иероним Блаженный 263
 Изяслав Василькович, кн. 33
 Иларион, митрополит 90
Ильинская И. С. 245
 Инститориус Г. (совместно со Шпренгером Я.) 325, 336, 367, 368
 «Молот ведьм» 324, 325, 330, 335, 336, 367, 368
 Иоанн Богослов 55, 73, 94, 113, 263, 356, 357, 363, 386, 425
 Иоанн Дамаскин 121
 Иоанн Златоуст 72
 Иоанн Креститель (Предтеча) 118, 355
 Иоанн Кронштадтский 360
 Иоанн Экзарх Болгарский 408
 «Шестоднев» 408
 Ипполит, св. 263
 Ирвинг В. 294, 371
 «Дьявол и Том Уокер» 371
 Ириной Лионский 263
 Исаия, библ. 69, 75, 275
- Йейтс Ф.* 8
Йованович М. 321
 Йоде Герард де 74
- Каждан А. П.* 423
Калугин В. В. 16
 Кальпренед Готье (Ля-Кальпренед) 217
 Каменевич-Рвовский Тимофей 100
 «Книга, глаголемая Божий град» 100
 Камерарий Иоахим 131, 134, 137
 «Символы и эмблемы» 131, 134
 «Symbologum et emblematum ex aquatilibus...» 137

- «Symbolorum et emblematum ex animalibus...» 137
 Кантемир А. 209—211, 217
 «Лексикон Руской и Французской» (Словарь) 209—211
Капторович Я. 327, 337, 372, 373
 Карамзин Н. М. 22, 105, 149, 167, 168, 216, 421
 «К Неверной» 167
 «Письма русского путешественника» 421
 «Послание к Александру Алексеевичу Плещееву» 105
Кареев Н. И. 74
 Карион Истомина 134, 136, 192, 411—413, 436
 «Книга Любви знак в честен брак» 136, 192, 411, 412, 436
 Карл Великий 8
 Карпов Ф. И. 203
Карсавин П. 74
 Квашнин-Самарин П. А. 201, 202, 204
 Кедрин Д. Б. 21, 60, 61
 «Дума о России» 60
Кедрина Л. И. 61
 Киевская поэтика 1637 г. 404
 Киреевские, братья 279
 Киреевский И. В. 283
 Кирилл Транквилион Ставровецкий 413
 Кирсанов С. И. 406
 Клычков С. А. 322, 324, 325, 330, 343, 344, 374, 447
 «Князь мира» 322, 324, 330, 343, 344
 «Чертухинский балакирь» 322, 324, 330
 Ключев Н. А. 12, 21, 31—33, 55—57, 115—117, 125, 446
 «Вы деньки мои — голуби белые...» 115, 116
 «Где рай финифтяный и Сирий...» 32
 «Застольный сказ» 32
 «Месяц — рог олений...» 116
 «О, поспешите, братья, к нам...» 117
 «Обидин плач» 31
 «Песнослов» 116, 117
 «Песнь о великой матери» 55—57, 117
 «Песнь Солнцеосца» 32
 «Позабыл, что в руках...» 116
 «Сердце единорога» 56
 «Сказ грядущий» 32
 «Я был прекрасен и крылат...» 116
 «Я надену черную рубаху...» 33
 «Я — посвященный от народа...» 32
 «Книга мертвых» 345
 Княжнин Я. Б. 227
Ковалевская Е. Г. 205, 206
 Ковалевский П. О. 258
Коваленко С. А. 51
Колесов В. В. 200
 Кольцов А. В. 32
 Коменский Ян Амос 84
 «Великая дидактика» 84
Конрад Н. И. 421
 Константин-Кирилл 391
 Кончак, хан 46, 47
 Копицкий Илья Федорович 142
Кораблев А. 320, 337, 350
 Корита М. 442
Короглы Х. Г. 70
 Коссен Н. 84, 131, 134, 138, 139, 146, 148
 «Египетская символика» 131, 134, 139
 «О красноречии...» 146
 «Павлин, свои ноги разглядывающий» 138
 «Полигистор символов» 84, 131, 134
 Косьма Маюмский 71
 Канон на Рождество 71
Котфелев Н. В. 420
 Коховский В. 88
 «Сад Марии» 88
 Крапах Лука Старший 337, 450
Красильников В. 118
Крекотень В. I. 96, 132
Кржижановский С. Д. 324
 Крылов И. А. 149
 «Фортуна и Нищий» 149
Крюков И. 225

- Кузмин М. А. 21
Кузьмина В. Д. 21
Кулешов В. И. 290
Кульман Н. К. 54, 55
Кульнев Яков Петрович 172—175
Кульяс С. 321, 322, 345
Кумпан К. А. 24
Курьянова Е. Н. 277
Кутченко В. П. 24
Кураев А. 323
Куракин А. Б. 156, 157, 166, 215
Куракин Б. И. 208
Куракин Ф. А. 208
Курбатов И. 104
Курциус Э. Р. 9, 68, 70, 125, 386, 387
Кусков В. В. 12, 27
Кушлина О. 339, 341, 350, 357
Кэрролл Л. 320, 321
Кюхельбекер В. К. 106
«Магдалина у гроба Господня» 106
- Ла Фэй Даниэль де 141, 142
«Девизы и эмблемы древние и современные» 142
«Девизы и эмблемы любви» 142
Лаврентий, духовный сын протопопы Аввакума 424
Лавров А. В. 24
Лазарь Баранович 90, 91, 134, 269, 270
«Меч духовный» 90, 91, 269, 270
«Трубы словес...» 269, 270
Лангерен Якоб ван 76, 450
Лансере Е. А. 258
Лахманн Р. 11, 135, 201, 204, 206, 380—382, 413
Левин В. Д. 160
Левин Ю. Д. 212, 227
Левина Л. 350, 353
Левинтон Г. А. 27
Лейбниц Г. В. 385, 389
Леманн А. 327, 337, 345
Лепехин В. 294
Лермонтов М. Ю. 184, 327, 492
«Герой нашего времени» 184
«Молитва» 430
Лесков Н. С. 12, 270, 370
- «Очарованный странник» 270, 370
Лессинг Г. Э. 160
«Лаокоон» 160
Лесский Г. А. 321, 367
Лисицын А. 104
Лихачев Д. С. 7, 8, 16, 23, 75, 77, 98, 151, 197, 202, 395, 418
Лихачев Михаил Тимофеевич 395, 396, 398
Лихачева Марфа 395, 396, 398
Лозинский М. 71, 72
Лозинский С. 327, 329, 330, 367
Ломоносов М. В. 145, 146, 271, 277, 278, 404, 437, 438
«Краткое руководство к красноречию» 145, 146
Ода 1752 г. на восшествие на престол Елизаветы Петровны 437
Ода 1761 г. Елизавете Петровне 437
Лопухин А. П. 274
Лотарева Д. Д. 169
Лотман Ю. М. 9, 10, 67, 105, 127, 176, 212, 216, 238, 242, 243, 249, 400
Лохнер Ш. 72
Луговской В. А. 53, 64
«Дорога» 53, 64
«Любите русский язык» 64
«Повелитель бумаги» 53
Лука, библ. 92, 94, 135, 171, 177, 263, 428, 440
Лука, духовный сын протопопы Аввакума 424
Лукьянова Е. 134
Львов А. Ф. 391
Любарева Е. П. 51
«Любовные утехи...» 235, 237
Людовик XIV 217
Людовик XVI 265
- Магауйр Р.* 294, 305, 312
Майков А. Н. 22, 106
«Вертоград» 106
«Из восточного мира» 106
Майков Л. Н. 207
Макарий 380

- Риторика 380
 Макаров И. 258
Маковский С. 114
Макогоненко Г. П. 242, 277
Максимов С. В. 307
 Максимович Иоанн 192, 193, 196
 «Богородице Дево» 193
 Максимович-Амбодик Н. М.
 83, 142, 143, 151, 153—156,
 159, 161, 164—167, 170, 171,
 180—185, 347, 450, 451
 Малевинский Арефа 202
Малеин А. 213
 Малек-Адель 172
Малж Э. 208
 Малышко А. С. 62
 Мандельштам О. Э. 21, 41, 42, 57,
 58, 114, 391, 392, 446
 «В разноголосице девического
 хора» 114
 «Когда городская выходит на
 стогны луна» 42
 «Когда показывают восемь» 42
 «О временах простых и грубых»
 42
 «О природе слова» 41
 «Стансы» 57
 «Polacy!» 42
 «Tristia» 42
Мани Ю. В. 249, 272, 273, 294, 327,
 337, 345
 Мантенья А. 74
 Марвелл Эндрю 82
 «Сад» 82
 Марино Джамбаттиста 82, 409
 «Адонис» 82, 409
 Мария Ильинична Милославская,
 царица 135, 433
 Марк, библ. 93, 263
Маркелов Г. 297, 298
Маркова Е. И. 12
Маркович М. 96
 Мартов Эрл 406, 450
 «Ромб» 406, 450
 Мархантс Якоб (Жак Маршан) 85
 «Сад пастырский» 85
Марченко Н. А. 149, 167
Марченко Т. В. 255
Маслов С. 378
 Матвеевы А. А. и А. С. 204
 Матей из Зволена 81
 «Розовый, или Цветочный сад
 святой теологии» 81
 Матфей, библ. 74, 92, 101, 263,
 357, 428
 Матфре Эрменгау 203
 «Любовный часослов» 203
Матхаузерова С. 390, 391, 394, 414
Маутнер Ф. 325, 327
Махов А. Е. 327
 Маяковский В. В. 21, 49, 50, 64
 «Гимназист и строитель» 49
 «Две Москвы» 49, 64
 «Клоп» 50
 «Человек» 49
 Медведев Сильвестр 139
 Медина Джон Баптист 263, 269,
 451
Мейлах М. Б. 203, 264
Мейнерс К. 224
 Мелетий Смотрицкий 193
 «Грамматика» 193
Мелетинский Е. М. 11, 417, 447
Мень А. 355
 Мережковский Д. С. 271
 «Гоголь и черт» 271
 Метьюрин Ч. Р. 294
 «Мельмот Скиталец» 294
 Мефодий Филимонович 192
 Меффрет 80, 95, 96, 136
 «Садик Царицы» 80, 95, 96
Мещерский Н. А. 59, 208
Мильков В. В. 408
 Миллер Г. Ф. 216
 Мильтон Джон 81, 243, 263, 268,
 269, 327, 451
 «Потерянный рай» 81, 243, 263,
 268, 270, 327, 451
 Михаил, архангел 363
 Михайлов А. В. 10, 14, 131, 149,
 151, 152, 313, 321, 380—383,
 389, 448
 Михайлов А. Д. 70
 Мицкевич Адам 301
Мишле Ж. 327, 329, 330, 340, 371
 «Ведьма» 327, 329, 340, 371
Мнухин Л. 43
 Моисей, библ. 274, 275

- Мокреевич Самуил 101
 «Винограде домовитом благим насажденным» 101
 Мольер Ж. Б. П. 205, 206
 «Смешные жеманницы» 205
 Морван де Бельгард Ж.-Б.
Мордовченко Н. И. 294, 312
Морозов А. А. 129, 144
 Морштын Збигнев 395
 «Узел» («Wezeł») 395
 Морштын Иероним 139
 «Non licet plus efferre, quam intul-
 eris» 139
 «Мы дети тех, кто выступал на
 бой...» («Паровоз») 289
Мюшембле Р. 327
- Набоков В. В.** 271
 Найман А. Г. 289, 290
 Наполеон 187, 195
 Нарезный Б. Т. 239
 «Аристион, или Перевоспита-
 ние» 239
 Наровчатов С. С. 62
 «В те годы» 62
Неклюдова М. С. 217
Некрасов М. Ю. 11, 98
 Некрасов Н. А. 257, 258, 285, 286
 «Еще тройка» 286
 «Тройка» 257, 285
Немзер А. 282, 283
 Никитин Афанасий 420, 422
 «Хождение за три моря» 420
Нико М. 325
 Никодим 363
Николаев С. И. 203
Николаева Е. В. 12
 Николай Кузанский 385
 Никон, патриарх 434
 Новиков Н. И. 104, 224, 234, 418
 Нойгебауэр С. 134
 Нострадам Жан де 203
- Обедовский Иван** 101
 Овидий 42, 202—204, 228, 229,
 234, 241, 242
 «Лекарство от любви» 202
 «Любовные стихотворения» 203
 «Метаморфозы» 203
- «Наука любви» 202, 203
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 312
 Одоевский В. Ф. 243
 «Княжна Мими» 243
 Озеров В. А. 161
 Окуджава Б. Ш. 21
 Оленин А. Н. 149
 Онисим Троицкий 316
Орлов Вл. 30
Орлов М. А. 327, 328, 339, 340, 354,
 370, 373
 Орловский А. 258
 Осипов Николай 229, 234, 241,
 242
 Островский А. Н. 22
- Павел**, ап. 363, 399
 Павловец Никита 72, 437, 450
 Пазухин С.И. 201
 Палеологи 8
Пальчик М. 139
 Памва Берында 209
 «Лексикон славеноросский» 209
Панкратова Н. П. 202
Панченко А. А. 307
Панченко А. М. 9, 25, 26, 34, 35, 91,
 139, 140, 199, 385, 386
Паньшева Ю. В. 22
Патюс 335
Парнис А. Е. 41
Парнов Е. И. 327, 352
Паршин Л. 320, 360
 Пастернак Б. 58, 59, 119, 120
 «Во всем мне хочется дойти...»
 119
 «Волны» 58, 59
 «Когда разгуляется» 119
 «Липовая аллея» 120
 «Три главы из повести» 59
Пекарский П. П. 142, 214, 216, 217
Перетц В. Н. 204, 391
 «Песня о Буревестнике» (М. Горь-
 кий) 289
 «Песнь о Нибелунгах» 43
 «Песнь царю царюющим» 92
 Петр I 136, 140—143, 181, 183,
 192, 193, 204, 208, 261, 262,
 264, 265, 267, 270, 272, 276,
 282, 411, 435

- Петров В. П. 144
Петровская Н. И. 110
Петрушина Н. Н. 161
 Пискапор Н. 74
 Пичинелли Ф. 84, 164
 «Mundus Symbolicus...» 84, 164
 Платов М. И. 172
 Платон 77, 254, 385, 408
 «Федр» 77, 254
 Плещеев А. А. 105
 Плиний Старший 146
 «Естественная история» 146
Плотникова-Робинсон (Плотникова) В. А. 245, 274
 Повесть о Горе-Злочастии 429
 Повесть о Петре и Февронии Муромских 199
 Повесть о Савве Грудцыне 336, 361, 429
 Повесть о Фроле Скобееве 200
Погодин М. П. 93
Подгаецкая И. Ю. 120
Подольская И. И. 295
Подосинов А. В. 264
 Познанский Василий 444
 Полежаев А. 162
 «Венок на гроб Пушкина» 162
 Поликарпов Федор 193, 196, 209—211
 «Лексикон трезычный» 209—211
Полонская И. М. 204
Полонский В. В. 11, 125
Поляков М. Я. 36, 41
 Понтан Якоб 132, 133
 «Institutio poetica» 133
 Потоцкий Вацлав 88, 89, 90, 99
 «Сад фрашек» 88, 89, 90, 99
 «Похождения Клеветанда» 241
 «Похождения Неоптолема...» 227
 «Пощечина общественному вкусу» 402
 «Правило Кирилла» 409
 «Приключения маркиза Г***» 241
 «Принц Пикель-Геринг, или Жodelет» 206, 207
 Прокофьев А. А. 59
Прокофьев Н. И. 22, 276, 418
 «Пролог» 333
 Протасова Е. А. 239
Прохоров Г. М. 201
Пумянский Л. В. 216
Путиер М. 407, 414
 Пушкин А. С. 15, 20, 50, 105, 106, 149, 152—154, 158—165, 168—179, 237, 239, 242—246, 257, 274, 276—278, 366, 382, 430, 448
 «Барышня-крестьянка» 153, 169, 171
 «Бесы» 257
 «Вертоград моей сестры» 105
 «Выстрел» 153, 179
 «Гаврилада» 105
 «Гробовщик» 153, 160—162, 165, 169—171
 «Дубровский» 173
 «Евгений Онегин» 158, 168, 237, 242
 «Египетские ночи» 171
 «Записки молодого человека» 175
 «К Жуковскому» 161
 «К сестре» 239
 «Каменный гость» 171
 «Медный всадник» 274, 277
 «Метель» 163, 168, 242
 «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» 243
 «Пиковая дама» 242
 «Повести Белкина» 152, 159, 165, 171, 179, 243
 «Полководец» 173
 «Полтава» 276
 «Пророк» 278
 «Станционный смотритель» 153, 171, 173—176, 179
 «Странник» 430
 Пушкина Ольга 239
Ram-Beг И. 220
 Рау Жан 409
 Рафаэль 263, 304—306, 311, 313, 314
 Рембрандт 74
 Ремизов А. М. 12, 328, 405

- «Чертик» 328
Рефусицкий Иван 444
Ржевский А. А. 400, 404
«Сонет» 400
«Сонет, три разные системы за-
ключающий...» 400
Ржига В. Ф. 21
Ришелье 243
Робинс Р. Х. 327
Робинсон А. Н. 421, 422, 428
Робинсон М. А. 17, 40, 319, 322,
351, 357, 378
Ровинский Д. А. 173, 175
Роднянская И. Б. 271
Рождественская М. В. 364
Розенцвейг В. Ю. 212
Ролланд П. 133
Ролленхаген Габриэль 164, 170,
190, 191, 195, 451
«Nucleus emblematum...» 164,
190
«Selectorum emblematum...» 170,
190, 191, 451
Романичева Е. С. 22
Ромодановская Е. К. 11, 16
Ронский С.М. 239
Рохас Педро Сото де 81, 82
«Рай, запертый для многих, сад,
открытый для избранных» 81
Рубенс 72
Рукавишников И. С. 406, 450
«Звезда» 406
Руссо Жан-Жак 239, 243
«Юлия, или Новая Элоиза» 239,
242, 243
Юриковичи 419
- Саади 77
«Гюлистан» («Розовый сад») 77
«Бустан» («Сад») 77
Саакянц А. А. 43
«Сад духовных сердец» 78, 79
«Сад моральной философии...» 86
«Садик души» 79
«Садик души благочестивой» 87,
88
«Садик философский для пестова-
ния души...» 86
Сак Л. М. 359
- Салтыков-Щедрин М. Е. 8, 106
«Губернские очерки» 106
Санаи 77
«Сад истин» 77
Санктис Ф. де 79
Сарбевский М. К. 387
Сахаров И. П. 418
Саянов В. М. 59
«Слово о Мамаевом побоище»
59
Сверчков Н. Е. 258
Святослав, кн. 47, 60
Святослав Игоревич, кн. 40
Северянин И. 21
Семеновко Петр 301, 302
Семенов А. С.
Сергий Радонежский 90, 394
Серков И. 323
Сикст, папа 306
Силард Л. 446
«Символы и эмблемата» 83, 84, 92,
140—142, 161, 166, 181—183
Симеон Богоприимец 440
Симеон Полоцкий 74, 90—94,
97—99, 125, 132—140,
188—190, 192, 196, 201, 203,
204, 268, 300, 301, 378, 384,
386, 388, 389, 391—396, 400,
404—406, 409, 410, 413, 433,
434, 436, 442, 443, 448, 450
«Адам» 394
«Благоприветствование» 404
«Венец веры» 94
«Вертоград многоцветный» 92,
97—100, 125, 136, 268, 300, 388,
389, 394, 409, 442, 443, 446
«Вечера душевная» 93, 136
«Вивлиа» 268
«Гуль доброгласная» 404
«Емлимата...» 135, 188—190
«Икона Богородицы» 300
«Крокодил» 137
«Купидон» 201
«Любовь» 92
«Меч» 442
«Мир есть книга» 386, 388
«Нрав» 392
«Обед душевный» 74, 90, 91, 136
«Орел Русский» 135, 405, 406

- «Песнь из полсакого диалекта...» 410
 «Плутон» 378
 «Приветство» М. Т. Лихачеву («Узел приветственный») 395—399
 «Псалтирь рифмотворная» 136
 «Рифмологикон» 93, 135, 188, 189, 393, 396, 410
 «Смиренномудрие» 138
 «Стихи краесогласнии» (19 января 1660) 433
 «Трены, или Плачи» 135, 188, 189
 «Христос» 393
 «Человек» («Человек-град») 409
 «Чистота. 3» 410
 «Чистота. 4» 410
 «Чювства. 5» 409
 «Чювство» 410
 «Сапсер» 391
 «Z wściekłemi biegasz końmi, Kupidynie» 201
 Симмий Родосский 402
 Синистрари Л.-М. 368
 «О демониалитете и бестиалитете инкубов и суккубов» 368
Синьборини С. 16
Ситовский В. В. 239, 240
Скабалланович М. 264, 273, 274
 Скобелев М. Д. 159
 Скворода Г. С. 92, 102, 103, 125, 136, 386, 400
 «Кольцо» 92
 «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира» 386
 «Сад божественных песен» 102, 103, 125, 400
 Скотт В. 294
 Скюдери Жорж де 217, 243—245
 Скюдери Мадден де 205, 217—224, 243—245, 451
 «Клелия» 218—221, 223, 224, 244, 451
Слободский С. 355
 «Слово о Мамаевом побоище» 26, 59
 «Слово о полку Игореве» 19—65, 67, 281, 445
 Случевский К. К. 29
 «Ты не гонись за рифмой своенравной...» 29
Смирнов И. П. 11, 20, 22, 27, 28, 30, 34, 35, 37, 43, 49, 50, 53, 64, 378, 379, 385, 386, 410
Смирнов Н. А. 135
Смирнов Ю. 339, 341, 350, 357
Смирнова Е. А. 250, 256, 271
 Смотрицкий Герасим 404
 Смотрицкий Мелетий 193
 «Грамматика» 193
Соболевский А. И. 24, 261
Соколов Б. В. 321, 331
 Соллогуб В. А. 172, 282—285
 «Гарантас» 171, 172, 282—285
 Соловьев Вл. 21, 59
 «Ответ на Плач Ярославны» 59
 Соловьев С. М. 109
 «Поцелуй» 109
 Сологуб Ф. К. 21, 48, 49, 64, 111, 113, 446
 «Проходил я мимо сада...» 111, 113
 «Сквозь туман едва заметный» 48, 64
 Соломон, библ. 69, 71, 82, 188, 194, 195
Софронова Л. А. 8, 129, 319
Сохацкий П. 224
Сохраненкова М. М. 212
Сперанский М. Н. 378
 «Спинелло» 294
 Спинелло Ареттино 301
 Спиридонов Семен 72
 Станигурет 261
 Станиславский К. С. 25
 Стафф Л. 110
Стахеев Б. Ф. 139
Стеллецкий В. И. 21, 25
Степанов Н. 36, 40, 383
Степанов Ю. С. 421
 Стерлинг-Максвелл Вильям 182, 183
 Стефано да Верона 72, 450
 Стефан Яворский 101, 136, 261, 262, 264—273, 274, 448
 «Виноград Христов» 101

- «Колесница торжественная четырьмя животными движима...» 261, 264—266, 272
- «Колесница... Иезекиилем пророком виденная...» 261, 262, 264, 265
- «Торжественной колесницы путь...» 268
- Строве А. Ф.* 16
- Субботин С. И.* 16
- Суворов А. В. 172
- Сумароков А. П. 227, 235, 239, 404
- Сумцов Н. Ф.* 134, 327, 338, 340
- Тальман (Талеман) Поль 204, 212, 213, 215—217, 243, 448
- «Le Voyage de l'isle d'Amour» 204, 212
- Тарасов О. Ю.* 308
- Тарковский А. А. 21, 62, 63, 386
- «Григорий Сковорода» 386
- «Русь моя, Россия, дом, земля и мать» 62, 63
- Тассо Торквато 327
- «Освобожденный Иерусалим» 327
- Татьяничева Л. К. 62
- Телетова Н. К.* 204
- Телль Вильгельм 179
- Герстеген Герхард 88
- «Духовный сад-цветник нежной души» 88
- Тик А.* 314
- Тимофеев Л. И.* 157, 436
- Тит, имп. 273
- Титов А. А.* 93
- Тихомиров Н. С.* 114, 205—207, 435
- Токмаков И.* 142
- Голстой А. К. 22, 106, 107
- «Песнь о походе Владимира на Корсунь» 106
- «Порой веселой мая» 107
- Голстой Л. Н. 12, 15, 187, 188, 193—196, 198, 224, 246, 249, 448
- «Война и мир» 187, 188, 193, 196, 198, 246, 448
- Томас из Шантемпрэ 367
- Томашевский Б. В.* 244
- Топорков А. Л.* 201
- Топоров В. Н.* 10, 204, 322, 325, 431, 447
- Тредиаковский В. К. 156, 157, 166, 204, 212—217, 243, 277, 404, 436, 448
- «Езда в остров Любви» 204, 212, 213, 215—217, 243, 448
- «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» 277
- «Стихи похвальные России» 436
- «Стихи эпиталамические на брак...Александра Борисовича Куракина» 156
- Трембецкий Я.-Т. 88, 89
- «Сад поэтический» 89
- Третер Т. 134
- Третьяков С. М. 400—402
- «Аэроплан» 401
- «Веер» 402
- «Дорога» 401
- «Железная пауза» 401, 402
- «Итого» 401
- Трубецкой Е. Н.* 253, 312
- Трубецкой Н. С.* 421
- Трутнива Н.Ф.* 444
- Трухменский Афанасий 136
- Тургенев И. С. 180—184, 442
- «Ася» 442
- «Дворянское гнездо» 180, 182, 184
- «Рудин» 181, 184
- Тынянов Ю. Н.* 36, 40, 383
- Тюпа В. И.* 11, 179
- Тютчев Ф. И. 184
- «Лебедь» 184
- Уваров А. С.* 140
- Уваров П. Ю.* 221, 223
- Уланд Л.* 370
- «Рыцарь Роллон» 370
- Уланов Василий 441, 444, 451
- Урбан А.* 37
- Усок И. Е.* 27
- Успенский Б. А.* 216, 217, 435, 436
- Успенский Г. И. 255

- Утехин Н. П. 320
Ушаков Симон 136
- Фабер** Матфей 136—138
Фасмер М. 206
Фатеева Н. А. 19
Федор Кошка 200
Федоров А. В. 295
Федотов Г. 364
Фенелон 344
 «Похождения Телемака» 344
Феофан Прокопович 136, 380
 «Искусство риторики» 380
Феофилакт Болгарский 266, 267
Ферфари Браво Д. 16
Фет А. А. 183, 184
 «Вечерние огни» 184
 «Вольный сокол» 183, 184
Филарет, митрополит 370
Фоли Дж. 346
Фома Кемпийский 79
 «Сад роз» 79
Фонвизин Д. И. 206
 «Бригадир» 206
Франкопан Франьо Крсто 87
 «Садик, чтоб минутку скоротать»
 87
Франциск I 347
Фриче В. М. 329
- Хазарский* А. 308, 311
Ханзен-Лёве А. А. 11, 98
Харджиев Н. 405
Хенкель А. 83, 148, 159, 164
Херасков М. М. 235, 241, 268, 438
 «Вселенная» 268
 Ода 1763 г. на день рождения
 Екатерины II 438
Хефтен Бенедикт 193
 «Царский путь Креста Господ-
 ня» 193
Хейзинга Й. 222
Хипписли А. (*Хиптислей* Э. Р.) 16,
 91, 98, 99, 133—135, 137, 139,
 143, 181, 183—185, 189, 190,
 204, 268, 300, 301, 389, 442,
 443
Хлебников В. 21, 36—41, 64, 377,
 379, 383—394, 407, 412, 413
 «Бех» 36, 38, 384
 «Веле! Веле!» 36
 «Великий день» 40
 «Внучка Малуши» 37, 38
 «Война в мышеловке» 37, 38, 41
 «Госпожа Ленин» 412
 «Дорози» 36, 384
 «Дохлая луна» 412
 «Единая книга» 386
 «Заклятие смехом» 393
 «Зангези» 385
 «Зверинец» 39, 41, 394
 «Иду на вы!» 40
 «Лебедия будущего» 387
 «Настоящее» 392
 «О простых именах языка» 385
 «Перевертень» 377, 390
 «Перечень. Азбука языка» 385
 «Разин» 390
 «Свояси» 36
 «Святче божий!» 36
 «Сестры-молнии» 387
 «Синие оковы» 37
 «Хаджи-Тархан» 36, 39, 40
 «Художники мира» 385, 390
 «Я переплыл залив Судака» 394
Ходасевич В. Ф. 159
 «Стихотворения Василия Трав-
 никова» 159
 «Хождение Богородицы по му-
 кам» 363, 364, 418
 «Хождение Агапия в рай» 418
Холл Мэнли П. 346
Хомяков А. С. 279
Храповицкий А. В. 227, 228
 «Любовный лексикон» 227—234,
 238
- Цветаева** М. И. 15, 42—48, 118,
 119, 440, 442, 444, 446
 «Буду выпрашивать воды ши-
 рокого Дона» 43, 44
 «Лебединый стан» 44, 440, 441
 «Наталья Гончарова» 43
 «Ответ на анкету» 43
 «Перекоп» 46
 «Плач Ярославны» 44, 45
 «Сад» 118, 119

- «Семь мечей пронзали сердце» 440
 «Ханский полон» 46—48
 «Эх, Родина-Русь, неподкованный конь!» 46
 «Цветник французской риторики... и фруктовый сад Поэзии» 100
 «Цветущий сад... разбитый на два трактата» 86
 Цвингер Теодор 388
 «Театр человеческой жизни» 388
 Цивьян Т. В. 75, 78
 Цявловская Т. Г. 163
- Чайковский П. И.** 257
 «Ноябрь. На тройке»
Черняк Е. Б. 328
 Ческий И. 149
Чигарева Е. И. 382
Чистович И. 267
Чудакова М. О. 320, 322, 324, 329, 337, 339, 354, 370
 «Чудо о прельщенном отроке» 333
 Чуковский К. И. 21
 Чухонцев О. Г. 21
- Шаво Франсуа** 218
Шадрин А. М. 294
Шамбинаго С. К. 20
 Шарукан 47
 Шатобриан Ф. Р. Де 243
Шведова М. М. 444
 Шелленбер Сабина фон 80
 «Христианский сад...» 80
Шенталинский В. А. 56, 117
Шервинский С. 81
Шёне А. 83, 132, 148, 159, 164
Шляпкин И. А. 24
 Шмелев И. С. 54, 55
Шмид В. 159, 161, 179, 243
Шор О. 107, 108, 112, 113, 426
 Шпренгер Я. (совместно с Инститориом Г.) 325, 336, 367, 368
 «Молот ведьм» 324, 325, 330, 335, 336, 367, 368
Штейнберг А. 81
Штиобер Г. 143
- Штраус Иоганн 360
 Шукшин В. М. 290, 291, 333
 «Верую!» 333
 «Забуксовал» 290
- Щепкин В. Н.* 405
Щерба Л. В. 197, 378
 Щирский Иван 72
- Эдер Б.* 346
Эдер Т. 346
Эйхенбаум Б. М. 8, 43
Эльзон М. Д. 30
- Эренбург И. Г. 61, 320
 «1941» («Русская земля») 61
 Эрменгау Матфре 203
 «Любовный часослов» 203
 л'Эрмит Тристан Франсуа де 223
 «Карта Царства Любви» 223
Эустахевич М. 77, 88
 Эфрон С. Я. 46
- Языков Н. М.** 269, 278
Языкова И. К. 263
 Яков Пакаванти 371
 «Зеркало истинного покаяния» 371
Якобсон Р. О. 40, 377, 378
Яковлева Н. 206
 Якопо да Беневенто 79
 «Сад утешения» 79
Яновская Л. А. 320, 341
- Abraham van Diepenbeek** см. Абрахам ван Дипенбек
Adler J 403
 Alciato Andrea см. Альциат Андреа
Amberg L. см. Амберг Л.
Aronson N. 221
- Bábics A.* см. Бабич А.
Backer D. 221
 Bal'mont K. D. см. Бальмонт К. Д.
Blank W. 69
Baran H. см. Баран Х.
Bath M. 128, 130
Bedaux B. 135

- Benčić Ž.* см. Бенчиц Ж.
 Bona Giovanni см. Бона Джованни
Brinkmann B. 336
Brinkmann H. 70
Broggi Bercoff G. см. Броджи Беркофф Дж.
 Broüwer Adriaen см. Броуэр Адриан
Brükner A. 89
 Bru de см. Бри де
Buchwald-Pelcowa P. 132
Camerarius J. см. Камерарий Иоахим
 Caussin (Caussin) N. см. Коссен Н.
 Chauveau François см. Шаво Франсуа
Cohen J. M. 82
Comito T. 69
 «Commendatio brevis Poeticae» 133
 Cranach der Ältere см. Лука Крапах Старший
Curtius E. R. см. Курциус Э.-Р.
Custos R. 159
 «Emblemata amoris consecrata...» 159
Daley B. E. 72
Daly P.M. 128, 131
Davudov S. см. Давыдов С.
 Derzhavin G. R. см. Державин Г. Р.
Drage C. L. 400, 405
 Dreux du Radier Jean-François см. Дрё дю Радье Жан Франсуа
Ericson E. E., Jr. 321
Ernst U. 403
Eustachewicz M. см. Эустахевич М.
Fleming J. V. 77
 Frankopan F. K. см. Франкопан Франьо Крсто
 Friedrich von Seinsheim 160
Fusso S. 254
Garber K. 70
Gerigk H.-J. 405
Giuliani R. см. Джулиани Р.
 Goethe см. Гёте И. В.
Griffiths F. T. см. Гриффитс Ф.
Grimm R. R. 70
 Hawkins H. 450
 Heinsius D. 156
Hendrix Pj. 73
Henkel A. см. Хенкель А.
Hippisley A. см. Хипписли А.
Holthusen J. 380
Höpel I. 131
 Hrabanus см. Рабан Мавр
Ilek B. 423
 Is(s)elburg P. 147, 450
Janecek G. 405, 406
Jean J. de 221
Jezic S. 87
König E. 223
Lachmann R. см. Лахманн Р.
 «Le Parterre de la rhetorique...» 100
Lecoq A.-M. 347
Levitsky A. 145
Lewis C. S. 69
Lichačev D. S. см. Лихачев Д. С.
Loubière S. 227
Luk'janova E. см. Лукьянова Е.
Lurker K. 69
Maguire R. см. Магауйр Р.
 Maksimovich-Ambodik N. M. см. Максимович-Амбодик Н. М.
Manitius M. 78
Markov V. 120
Mathauserová S. см. Матхаузерова С.
 Methodij Philimonowicz см. Мефодий Филимонович
Meijer J. M. 135
Meyer P. 254
 Michel Le Nobletz 222
 «Зерцало мира» 222
 «Зерцало грехов» 222

- Milton J. см. Мильтон Джон
 Molière J. В. Р. см. Мо-
 льер Ж. Б. П.
 Moseley Ch. 128
- Neugebauer S. см. Нойгебауэр С.
 Niqueux M. см. Никю М.
- Ohler A.* 69
Oldenburg M. C. 79
Orenstein G. F. 221
 Otto van Veen см. Vaenius O.
Otwinowska B. 399
Ovidius см. Овидий
- Paradin C.* 347, 451
Pearsall D. 77
Peters E. 70
 Picinelli F. см. Пичинелли Филип-
 по
 Potocki W. см. Потоцкий Вацлав
Putscher M. см. Путшер М.
- Rabinowitz S. J.* см. Рабинович С.
Ralston W. R. S. см. Ральстон
 Raoux Jean см. Рау Жан
Rioux J.-P. 222
Rolland P. A. см. Ролланд П.
 Rollenhagen G. см. Ролленхаген
 Габриэль
Roskoff G. 326
Rymkiewicz J. W. 71, 110, 361
- Schmidt-Biggemann W.* 389
Schöne A. см. Шёне А.
Schuster I. 94
 Scudery M. de см. Скюдери Мад-
 лен де
Seemann K.-D. 418
 Seinsheim Friedrich von 159, 160
Shapiro G. 184, 250
Shaw J. Th. 179
 Simeon Polockij см. Симеон По-
 лоцкий
Sirinelli J.-F. 222
Stelleckij V. I. см. Стеллецкий В. И.
Stewart S. 82, 93
Stirling-Maxwell William см.
 Стирлинг-Максвелл Вильям
- Tandecki D.* 94
Thiergen P. 181, 184
Tilley M. P. 75, 83
 Trembecki J.-T. см. Трембе-
 цкий Я.-Т.
 Treterus T. см. Третер Т.
Tschizewskij D. 156
Twining L. 135
- Uhlenbruch B.* 135
- Vaenius O. (Veen Otto van) 156,
 157, 451
 «Amorum Emblemata» 156
Vigue L. 407
 Vincentius Bellovacensis см. Вин-
 центий из Бовэ
Vroon R. см. Вроон Р.
- Wither J. 348, 451
- Yates F.* см. Йейтс Ф.
- Zelinsky B.* 405

Лидия Ивановна Сазонова

ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ

Наследие Средневековья и барокко
в русской литературе Нового времени

Издатель А. Кошелев

Корректоры О. Ланцова, Е. Сметанникова
Оригинал-макет подготовлен Е. Андреевой
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 01.11.2011. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Баскервиль.
Усл. печ. л. 29,5. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Рукописные памятники Древней Руси»
№ госрегистрации 1067746430102
Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (499) 247-17-57, тел.: (499) 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Zubovskiy pr-d, 2, str. 1 (Метро «Парк Культуры»)



Рис 1. Н. С. Гончарова.
Иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (1923 г.).



Рис 2. Неизвестный Верхнерейнский мастер.
«Райский сад» (ок. 1410 г.).



Рис 3. Стефано да Верона.
«Мадонна в розарии» (ок. 1420 г.).



Рис 4. Никита Павловец,
«Богоматерь Вертоград заключенный» (ок. 1670 г.).



Рис 5. Лука Кранах Старший.
«Меланхолия» (1528 г.). Фрагмент.

Мы –
 Среди тьмы
 Глазь отдыхаетъ.
 Сумракъ ночи живой.
 Сердце жадно вдыхаетъ.
 Шопоть звѣздъ долетаетъ порой,
 И лазурныя чувства тѣснятся толпой.
 Все забылося въ блескѣ росистомъ.
 Поцѣлуемъ душистымъ
 Поскорее блесни!
 – Снова шепни
 Какъ тогда –
 «Да!»

Я
 еле
 качая
 веревки
 въ синели
 не различая
 синихъ тоновъ
 и милой головки
 летаю въ просторѣ
 крылатый какъ птица
 межъ лиловыхъ кустовъ!
 Но въ заманчивомъ взорѣ,
 знаю, блещетъ алъя зарница!
 И я счастливъ ею безъ словъ!

и
 кто
 придя
 въ твои
 запретныя
 гдѣ не былъ до того никто
 найдетъ безмолвныя твои
 и тайны свѣта низведя
 въ тьмы безответныя
 родить тебѣ мечты
 тотъ свѣтлый ты
 твоя звѣзда живая
 твой геній двойника
 его смиренно призывая
 смутясь молись издалека
 а ты а ты вечерняя звѣзда
 тебѣ туда
 глядѣть
 гдѣ я
 гдѣ
 я

Рис 6. Эрл Мартов. «Ромб» (1894 г.).
 В. Я. Брюсов. «Треугольник» (1918 г.).
 И. С. Рукавишников (1919 г.).

Казнь Сухаревой башни

Симеону Полоцкому

Я
башня
Сухарева
боярышная
суриковская
нессучившаяся
тектиеки сукровица
убиенная мазуриками
с ромбами и кубиками
На Сухаревой башенке
Иван Великий женится
в Москве землетрясение
как брачная кровать
сдайте яйца сооружению
на белке хоромам
сто лет стоять
Иван Великий женится
на Сухаревой башенке
яе строитель чеглоков
красные дороженьки застелить велите!
почему ж повалены миллионы толп?
ух!

**По Сухаревой башне рыдай, Иван Великий!
Над Москвой белеет овдовевший столп.**

Рис 7. А. Вознесенский.

«Казнь Сухаревой башни» — фигурное стихотворение с посвящением Симеону Полоцкому (М., 1989).



Рис 8. «Богоматерь — Умягчение злых сердец». Невьянская икона (старообрядческая), XVIII в.