

ВЕСТНИК

Литературного института
им. А. М. Горького

№1

2005

Москва
Издательство Литературного института
им. А. М. Горького
2005

ББК 83.3
В38

Ответственный редактор
д. ф. н. Л. И. Скворцов

Серия изданий
Литературного института им. А.М.Горького

Ректор С.Н.Есин

ISBN 5-7060-0046-8

© Литературный институт, 2005

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ СЕГОДНЯ И ВСЕГДА

Маяковедение на протяжении десятилетий сосредоточивало силы, в первую очередь, по сути, на понятийном раскрытии и нюансировке предложенной самим поэтом метафоры «агитатора, горлана, главаря». В меньшей мере изучались проблемы того, что обычно обозначалось как «поэтика Маяковского», хотя и подобные — необходимые, как воздух, — исследования велись¹.

Заметно, что в наше время Маяковский в качестве «вождя футуризма» по некотором размышлении был как бы «частично реабилитирован» пропагандистами, обслуживающими интересы официоза, — после памятного всем периода в начале 90-х годов XX века, когда он в одном ряду с Горьким, Фадеевым, Шолоховым и другими лидерами советской литературы подвергался остракизму как фигура отныне идеологически враждебная. В итоге именно тема творческого тождества Маяковского с деятелями различных авангардистских групп, присутствия в его творчестве тех или иных типично «футуристических» качеств теперь активно обсуждается, на глазах обретая едва ли не гипертрофированный разворот.

Как следствие, так и остался поныне актуальным конкретный литературоведческий анализ темы «Маяковский-лирик». В советское время (время огромного, но диспропорционального интереса и внимания литературоведов к Маяковскому) в нее редко пытались углубляться: в целом она была затоплена морем общих суждений и фраз по ее поводу.

Косвенным образом анализ творчества поэта в ракурсе данной темы еще более актуализировался в наши дни — по той причине, что из новейшей поэзии в 1990-е годы неожиданно и почти абсолютно ушло лирическое начало². Ситуация сложилась ныне в литературном плане

уникальная — во всяком случае, если оглядываться на опыт русской поэзии XIX–XX вв.)³. Особенно очевидно это в отношении лирики в наиболее конкретном и прямом смысле слова — интимной лирики, любовной лирики (которая тысячелетиями была главнейшей среди «вечных тем» мировой поэзии).

Именно в лирике преломлена глубинная суть поэзии, ее специфика. Многие из того, что говорит поэзия, можно, в принципе, — пусть и не без смысловых потерь в деталях — передать средствами другого искусства. Повествовательные стихи нередко тяготеют к прозе («новелла в стихах», «повесть в стихах»), философские — к силлогистическому умозаключению, есть стихотворные произведения с внутренней драматургией, пейзажные словесные описания не столь уж далеки от «настоящей» живописи и т.д. и т.п. Но вот лирическую эмоцию невозможно выразить иными средствами, кроме чисто поэтических. Лирика — особая смысловая стихия.

Все подобные обстоятельства уже вызвали к жизни мнение некоторых филологов, что лирика — особый вид творчества. Так, старший современник Маяковского Д.Н. Овсянко-Куликовский в разгар серебряного века посвятил развитию этой идеи одноименную статью, в которой писал: «Я предлагаю делить человеческое творчество на виды: 1) философское, 2) научное, 3) художественное, 4) лирическое»⁴. Здесь любопытно и характерное для концепции Овсянко-Куликовского выведение философии из сферы науки в нечто самостоятельное, и попытка вывести лирику за пределы... художественного творчества. Мысль его в основных контурах понятна: писатель-художник в своих сюжетах сочиняет нечто про других (фантазирует, вымышляет), а поэт-лирик делает иное — передает словами подлинное, реальное состояние своей собственной души. (Тут только не стоит забывать вместе с ученым, что нередко и лирик рассказывает, как якобы случившееся, не то, что есть или было на самом деле, а лишь то, что могло бы быть, но почему-то не реализовалось, — то есть тоже прибегает к художественному вымыслу. Отсюда идет различие между автором и его «лирическим героем».)

Кроме того, Овсянко-Куликовский указывал, что, по его мнению, лирике для передачи эмоциональных состояний не нужна образность — она может присутствовать, но не обязательна (зато обязателен для лирики, по Овсянко-Куликовскому, ритм). Это его наблюдение многим позже заинтересовало А.Ф. Лосева, который писал: «Самое главное в теории Д. Овсянко-Куликовского — это базирование лирики на чистых эмоциях... лирика, взятая сама по себе, конечно, есть только эмоция, а не образность, как бы фактически не перемешивались между собой принцип лиризма и принцип живописной образности»⁵. Лосев наименовал лирику в итоге «аниконической поэзией, то есть безобразной поэзией», приведя в виде примера «полного аниконизма» «И скучно и грустно...» Лермонтова⁶.

Лирика Владимира Маяковского — блестящий образец того, как реальность поэзии не только и не столько подтверждает, сколько опережает и в итоге *корректирует* многие филологические теории.

Формирование поэтических представлений Маяковского шло в период, когда в литературе господствовали символисты, и он вначале творчески подражал им (данный факт зримо преломился в его первых стихах, написанных в Бутырской тюрьме, — «В золото, в пурпур леса одевались...»). Важно напомнить, что одновременно это период, когда в литературных кругах (прежде всего, именно символистских) стала модной тема «эроса», а также так называемая «проблема пола». Данные слова заметно потеснили в интеллигентском лексиконе того времени слово «любовь». О сложности и неоднозначности общественного отношения к муссированию рядом авторов проблематики «эроса и пола» напоминают сатирические стихи Саши Черного «Песня о Поле» (1908):

«Проклятые» вопросы,
Как дым от папирасы,
Рассеялись во мгле.
Пришла Проблема Пола,
Румяная фефела,
И ржет навеселе.

Заерзали старушки,
Юнцы и дамы-душки
И прочий весь народ.
Виват, Проблема Пола!
Сплетайте вокруг подола
Веселый «Хоровод»⁷.

Известно, что ряд современников видел в явлении, которое столь откровенно осмеивается в цитированном стихотворении, несомненные симптомы декаданса, упадка. Сейчас, с дистанции в столетие, уже яснее, получило ли все же понятие «эроса» на отечественной ниве начала XX века научно и культурно-исторически плодотворное творческое развитие сравнительно с тем, что говорится об «эросе» в философии Платона. Ведь от нее основному и отталкивались, прямо или опосредованно, наши различные авторы, пережившие тогда увлечение сим предметом, — Н. Бердяев, Вяч. Иванов, А. Скрябин и др.⁸.

Несомненно одно: то, что в соответствующих умопостроениях людей серебряного века присутствовало, во всяком случае, субъективное стремление *возвысить* и *одухотворить* обсуждавшиеся понятия «эроса» и «пола» (а не принизить и не опошлить). Правда, у склонных к крайностям людей доходило до их своеобразного философско-языческого «обожествления», что вызывало, например, — применительно к идеям Скрябина — справедливое возмущение А.Ф. Лосева как православного мыслителя⁹.

Однако нельзя не подчеркнуть: обсуждаемое возвышение и одухотворение всего связанного с «эросом и полом» было не тормозом, а даже некоторым стимулом для развития лирики в современной поэзии. Если порой увлекающиеся деятели того времени в таком возвышении бывали непомерны и доходили до грани еретицизма, то они зато не доходили в своих построениях до пошлости и моральной грязи — что нередко наблюдается в наше время¹⁰. В литературе тогда культивировалась не столько человеческая любовь как таковая, сколько «божественная» (языческая по своим корням) эротика, и в итоге пороку звучали наигранно-театральные эпатажные «дерзновения» наподобие пресловутого «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...» К. Бальмонта. Но параллельно им в поэзии именно эпоха серебряного века с подобными, ей свойственными, чертами вызвала к жизни раннюю лирику Блока, где проступали уж никак не пошлые образы — «вечная женственность», знаменитый центральный образ «Прекрасной Дамы»... Эта лирика, при всей ее яркости, имела отвлеченно-философский оттенок и, действительно, как известно, была внутренне сопряжена с философией Владимира Соловьева (и не только его). Однако она явила собой новый этап развития великой русской поэзии и сохраняет свое обаяние поныне. Серебряный век вообще оказался временем взлета русской лирики.

Целый ряд фактов побуждает считать, что именно лирическое, а не гражданско-политическое и не футуристическое (экспериментаторское) начало есть и основа поэзии Маяковского. Во всяком случае, очевидно, что Маяковский был одним из величайших лирических поэтов XX века.

Ни само его членство в кубофутуристической группе «Гилея», ни быстро обозначившееся лидерство в кругу «гилейцев», ни тезисы футуристических манифестов, в коллективной разработке которых он участвовал, не требовали и не предполагали *лирического* творчества. Более того, никто из кубофутуристов, кроме Маяковского, не проявлял способностей и самого тяготения к лирическому самовыражению. (Среди эгофутуристов таким же одиночкой был несомненно яркий лирик Игорь Северянин.) Тем более сказанное относится к любовной лирике как таковой. Это обнаруживает свою «идейную подоплеку».

Лирика, тема любви для футуристов не просто «не характерны». Философски обсуждавшаяся в обществе накануне, в 1900-е годы, тема «эроса и пола» в кубофутуристической среде осознавалась как важная составляющая идейной платформы предшественников и главных конкурентов футуризма — символистов. Уже поэтома трудно удивляться, что она обычно служила футуристам лишь поводом для иронических или наигранно-циничных словесных построений. Как пример первого, можно вспомнить декларацию «Слово как таковое» А. Крученых и В. Хлебникова, где авторы, намекая на Блока, ехидно говорят, что «в последнее время женщину старались превратить в вечно женственное, прекрасную даму, и таким образом юбка делалась мистической...»¹¹.

Образчики наигранного цинизма тоже можно найти среди опусов, например, Д. Бурлюка и А. Крученых — причем у них цинизм и пошлость как таковые: в «футуристическом эпатаже» этих двух авторов вряд ли удастся уловить некий принявший экстравагантную форму протест против пошлости. Это последнее характерно скорее для иронической поэзии Саши Черного (вышецитированное «О Поле»), так нравившейся молодому Маяковскому и столь плодотворно повлиявшей на его сатириконские «гимны» (ср., напр., упомянутую сатиру Саши Черного и «Гимн здоровью»).

Сам Маяковский по удивительной искренности его природы был объективно не способен к цинизму. Если обобщить смысл соответствующих моментов из его первых стихотворений «Из улицы в улицу», «За женщиной», «Несколько слов о моей жене», «Любовь» и др. (не обескураживаясь свойственной им вычурной образностью, «зашифровывающей» этот смысл), женщина для его лирического героя, начиная с самых ранних стихов, — страстно влекущее к себе сказочно прекрасное создание (правда, герой обожает намекать и на собственную неодолимую привлекательность для женщин). Девушка вдобавок существо и беззащитное и недоступное: на лирического героя девушки смотрят, «как на брата» («Кофта фата»). По-юношески неуверенный, лирический герой, по сути, старается скрыть это свое состояние, то и дело подчеркивая: я — великан, «громадный», могучий детина («Облако в штанах»), «бык», «слон» («Лиличка!»), опять «бык», «лось» («Ко всему») и т.д. и т.п. Не обманемся и бравадой раннего Маяковского — например, пресловутыми грубостями, рассыпанными в его стихах там и там: наивно-простодушный и застенчивый юноша видится за этими стихами. Такие грубости, по сути, как раз форма художественного протеста и борьбы против разлитой в обществе пошлости.

Целый ряд фактов побуждает считать, что именно лирическое, а не гражданско-политическое и не футуристическое (экспериментаторское) начало есть основа поэзии Маяковского. Во всяком случае, очевидно, что Маяковский оказался одним из величайших лирических поэтов XX века. Такого кипения претворенных в образности эмоций русская любовная лирика не знала ни до него, ни после. В мировой поэзии, начиная с юноши-римлянина Катуллы, есть лишь немногочисленные аналогии, и почти все они едва ли не слабее лирики Маяковского чисто художественно.

Уже отмечалась и такая черта этой лирики: часто лирический герой — прямое отображение личности и биографии автора. Происходящее в стихах соответствует имевшему место в жизни. Если Блок, в особенности ранний, обычно «шифрует» в своих произведениях реальные события и обстоятельства, то Маяковский указывает в стихах даже свои подлинные адреса с номерами домов и квартир. Если реально бывшее у него и преобразуется художественной фантазией, то не в целом, а в тех или иных деталях.

Вот фрагмент из первой поэмы «Облако в штанах»:

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:
»Знаете —
я выхожу замуж».

Что ж, выходите.
Ничего.
Покреплюсь.
Видите — спокоен как!
Как пульс
покойника.

Помните?
Вы говорили:
»Джек Лондон,
деньги,
любовь,
страсть», —
а я одно видел:
вы — Джоконда,
которую надо украсть!

И украли.

Сказанное здесь через другие образы, другими словами выразить невозможно — это был бы уже не Маяковский, накал страсти неминуемо угас бы, многое приобрело бы иной смысл. Здесь неминуемо приходится вспомнить то, что говорили Д.Н. Овсяннико-Куликовский и А.Ф. Лосев о «безобразности» лирики. Идея, ими развивавшаяся, глупо интересна, но, видимо, сфера ее приложения не абсолютна. «Чистая эмоция», о которой пишет применительно к лирике А.Ф. Лосев, вообще вряд ли может быть передана средствами *словесного* искусства. Понятие «чистой эмоции» данному искусству нерелевантно, так как словесно-художественный текст неминуемо «опредмечивает» эмоцию, нагружает ее теми или иными (в дальнейшем семантически неотрывными от нее в данном тексте) мотивировками, индивидуализирует ее — тем самым творчески претворяя в словесное *изображение* эмоции, в поэтическое явление. Образы Маяковского — не что-то внешнее к его эмоциям: они и есть те самые передаваемые им читателю *художественно претворенные* эмоции; «аниконизм» в лирике Маяковского немислим. То же следует отнести к стихотворному ритму, на важность которого для лирики обратил когда-то внимание Д.Н. Овсяннико-Куликовский, — ритм активно участвует в этом художественном

претворении. «Чистую эмоцию» можно вообразить разве только в сфере музыки, но и то не программной (впрочем, лишь теоретически и с рядом существенных оговорок — мелодия тоже есть художественное изображение эмоции, а не эмоция как таковая).

С другой стороны, лирика Маяковского вообще великолепно подтверждает ту истину, что в искусстве главное не что сказать, а как сказать. Создавая произведение, важно сделать в соответствии с личным стилем нечто такое, чтобы житейски обычное стало выглядеть на страницах произведения необычным, уникальным¹². И тут, в вышеприведенной цитате, всё играет, всё участвует в волшебном преображении старой как мир ситуации, общих всему человечеству чувств в то, что обычно именуют «художественно неповторимым».

На это «работает», например, и неожиданное образное сравнение взволнованной, внутренне напряженной девушки с резким словом («нате» — именно таким словом Маяковский чуть раньше назвал одно из своих острейших стихотворений). В этом участвует и особая строфика ранних стихов поэта (позже он перейдет на еще более необычную знаменитую «лесенку»). Наиболее важное слово графически выделяется в отдельную строфу («И украли»).

В том же задействована принципиально новая рифмовка — замш/замуж, нате/знаете, спокоен как/покойника и т.п. Героиня пришла объявить, что некий другой позвал ее замуж — таков сюжет (и, видимо, его реальная жизненная подоснова). И это убийственное для лирического героя слово («замуж») наводит на психологически достоверную деталь — волнуясь при встрече, героиня нервно терзает замшевую перчатку. Поэт и здесь из обычного творит необычное — говорит не «замшу» (как сложилось по-русски), а «замш» (как у поляков — *zamsh*: вероятно, именно из их языка слово когда-то перетекло в наш язык)¹³. Так и возникла новаторская «неравносложная» рифма замш/замуж. Кстати, современница Маяковского Ахматова в своем стихотворении «Песня последней встречи» заставила героиню «на правую руку» надеть «перчатку с левой руки» — аналогичным, но все же иным талантливым штрихом передала психологическое состояние женщины в похожей ситуации¹⁴.

А вот мастерски составленное своеобразное резюме того, о чем прежде ворковала с героем девушка: «Джек Лондон, деньги, любовь, страсть». В краткий ряд из важнейших слов ее лексикона (Джек Лондон, любовь, страсть) поэтом заведомо не случайно введено и слово «деньги». Героиню интересуют не только романтический Джек Лондон, не только любовь и страсть. Оказывается, интерес к столь не романтическим по своей природе деньгам — также существенная сторона ее внутреннего мира. Именно с этой стороной природы своей возлюбленной герой не в состоянии смириться¹⁵.

Кому, однако, «надо украсть» героиню, сравниваемую с изображением Джоконды, то есть с непревзойденным по своей притягательности образом любви, красоты и тайны? (Кстати, тогда, действительно,

украли из музея эту великую картину Да Винчи — произведение искусства, притягательность которого непреодолима.) Ответ на такой вопрос неоднозначен.

Прежде всего, подразумевается, конечно, тот реальный жизненный соперник, который, не в пример лирическому герою, сразу продемонстрировал «серьезные намерения» — поманил замуж, в итоге и «украдел». Вдобавок, видимо, «укравший» — человек обеспеченный, буржуа («практический» характер ее неожиданного выбора высвечивается вышеразобраным штрихом, связанным с девичьим интересом к деньгам). Но своеобразными соперниками героя в любви одновременно с этим выступают и вообще наглая зажавшаяся буржуазия, и общественное устройство как таковые. (Не случайно сказано во множественном числе — «И украли».)

Мир устроен скверно и несправедливо — любимая опутана мещанскими предрассудками, духовно погублена обществом. Характерно, что этому, так сказать, «добровольно погибшему, но милому созданию» в финале поэмы Маяковского противопоставляются проститутки (по принципу: они, «отверженные» обществом, чище тебя). Здесь автор идет, прежде всего, за Блоком (периода II и III тома). Правда, Блок, развечивая центральный женский образ своей ранней лирики, неизменно обозначал аналогичное противопоставление в своих произведениях *намекаяще*, старательно избегая самого данного слова. Маяковский же и тут выражается с обычной прямотой. В стихотворении «А все-таки» лирический герой заявляет:

Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках пронесут
и покажут Богу в свое оправдание.

Сходный мотив имеется в поэме «Облако в штанах», где герой даже выражает намерение поселить в раю «со всех бульваров красивейших девочек». При этом он произносит немало слов, нередко воспринимаемых читателем как религиозное кощунство. Поскольку люди весьма часто сбиваются именно на такое их понимание, то вряд ли эти слова и образы — художественная удача автора. Более того, факт развертывания их поэтом не может не вызывать глубокого сожаления.

Справедливости ради отметим, однако, что тема так называемого «богоборчества» Маяковского в основном надуманна и была искусственно раздута в советское время¹⁶.

Например, в пародийном «раю», изображенном в «Мистерии-буфф», пребывают в качестве «святых» Мафусаил, Лев Толстой и Жан Жак Руссо (а отнюдь не настоящие святые — Сергей Радонежский, Серафим Саровский и т.д.). Атеист-«просветитель» Руссо и вынужденно отлученный от церкви в итоге своих религиозно-философских заблуждений Лев Николаевич Толстой — «святые» в иронически-переносном смысле (люди, которые почти «обожествлялись» определенным кругом интеллигенции, как раз отличавшимся «богоборческими» потуга-

ми). В «раю» «Мистерии-Буфф» присутствует еще одно лицо, обозначенное просто как «Златоуст», то есть «красноречивый». Автор явно намеренно назвал его именно так («Златоуст» отнюдь не значит *Иоанн Златоуст!*), ибо осмеивает здесь не христианское вероучение, а интеллигентскую утопию и ересь.

В поэме «Облаков в штанах» есть и такой фрагмент:

Ежусь, зашвырнувшись в трактирные углы,
вином обливаю душу и скатерть
и вижу:
в углу — глаза круглы, —
глазами в сердце въелась богоматерь.

Здесь неприятие лирического героя вызывает факт пребывания иконы в зале трактира, то есть в *доме греха*, пьянства, предательства и разврата, — а не икона сама по себе. Отсюда следующие строки:

Чего одаривать по шаблону намалеванному
сиянием трактирную ораву!
Видишь — опять
голгофнику оплеванному
предпочитают Варавву?

Отвергал Маяковский *буржуазное понимание* Бога и религии, *буржуазное цинично-«прагматическое»* к ним отношение, а не Бога. Кстати, ныне такое понимание и такое отношение переживают несомненный «ренессанс»¹⁷. В советское время, борясь в своих гражданско-публицистических произведениях с «пережитками» буржуазного сознания, он в контексте такой борьбы продолжал и борьбу с этим буржуазным пониманием бога и религии. Правда, представления на сей счет у поэта были, видимо, весьма наивными и путанными — но все же такая борьба не есть богохульство как таковое.

Претерпев неудачу в любви, герой «Облака» переживает это не просто как величайшую личную трагедию. «И украли» — происшедшее изображается далее автором как вселенское, глобальное, затрагивающее весь мир событие.

В реальной жизни Маяковского «украли» и эту первую, и последнюю его любовь — русскую парижанку Татьяну Яковлеву. К ней обращены предсмертные стихи («Уже второй должно быть ты легла», «Любовная лодка разбилась о быт»). Другие любовные романы тоже не приводили к счастливому финалу. Его друг поэт Николай Асеев в своем, пожалуй, лучшем произведении — поэме «Маяковский начинается» — прямо так и сказал:

Одесский конфликт лишь по «Облаку» ведом.
Но что там ни думай и как ни судачь,
в общественных битвах привыкший к победам,
в делах своих личных не знал он удач.

Судачить было бы постыдно, но можно понять и от души пожалеть парня, который на пороге взросления лишился любимого отца (погибшего неожиданно, по нелепой случайности), был затем воспитан женщинами (матерью и старшими сестрами), потерял мир своего детства (когда обедневшая без кормильца семья перебралась с Кавказа в чужую для них Москву), был исключен из пятого класса гимназии (так ее и не закончил), подростком 11 месяцев провел в одиночной камере (за участие в кружке революционеров). Одна тяжелая травма за другой, в итоге — вот вам «капризный вдруг ребенок», «сын современности — сверх-неврастеник», как однажды назвал его старший друг и соратник по футуризму В. Каменский (в стихотворении «Маяковский»).

Про многолетнее увлечение Володи, замужнюю женщину с богемными наклонностями Л. Брик, Асеев дипломатично пробормотал, что та «любила его вполтину». Сам Маяковский постепенно рассказал всё главное в поэмах «Флейта-позвоночник», «Люблю», «Про это»... А когда был в 1925 году в Париже, написал стихотворение «Верлен и Сезан», где всплыла и такая тема:

Туман — парикмахер,
он делает гениев —
загримировал
одного
бородой.
Добрый вечер, m-г Тургенев.
Добрый вечер, m-me Виардо.

В Париже Маяковскому вдруг вспомнился когда-то живший здесь Тургенев, чью бессемейность, чье двусмысленное положение в доме четы Виардо поэт явно ассоциировал со своей собственной личной драмой, если не бедой.

Все сказанное и приведенное выше свидетельствует о том, что Владимир Маяковский как поэт был *лириком по преимуществу*, что базовая основа его поэзии лирическая. В то же время реальный факт, что после Октябрьской революции он, «становясь на горло собственной песне», как бы упорно «воспрещал» себе самому лирическое творчество. Последнее связано с послереволюционными общественными явлениями, преломлявшимися литературой в целом. Например, в сфере песенной поэзии общественный негативизм в отношении лирики сохранялся, по нашим исследованиям, до середины — второй половины 1930-х гг.¹⁸

Однако, будучи лириком по натуре, Маяковский и в неблагоприятных для лирического творчества социально-исторических условиях создал на протяжении 1920— годов такие шедевры, как поэмы «Люблю» и «Про это», «Письмо Татьяне Яковлевой», а также интонировал соответствующим образом эпические поэмы «Хорошо» и «Во весь голос» и некоторые другие произведения.

Особое место в поэзии Маяковского в целом и в его лирике, в частности, занимает вышецитированная поэма «Облако в штанах». Здесь воспет не символистский «эрос» и не новорусский «секс» — воспета земная и страстная человеческая любовь. Это ранняя поэма — и впоследствии поэт несколько болезненно относился к тому, что ряд читателей считает ее лучшим произведением Маяковского. В то же время он сам не раз косвенно указывал на некое особое место данного произведения в своем творчестве. Например, в статье «Как делать стихи?» (1927) Маяковский поведал, как «году в тринадцатом» в поезде, по дороге из Саратова в Москву, шутливо сказал случайной спутнице, «что я «не мужчина, а облако в штанах». Сказав, я сейчас же сообразил, что это может пригодиться для стиха, а вдруг это разойдется изустно и будет разбазарено зазря? Страшно обеспокоенный, я с полчаса допрашивал девушку наводящими вопросами и успокоился, только убедившись, что мои слова уже вылетели у нее из следующего уха». Далее поэт с явным удовольствием вспоминает и то, как, при каких обстоятельствах рождались наиболее яркие по образности фрагменты первой поэмы¹⁹. Она навсегда подспудно сохранила для автора особое значение.

При сравнении заметно, что текстовые вариации «Облака в штанах» есть в наиболее известных ранних стихотворениях Маяковского — «А все-таки», «Ко всему», «Лиличка!», «Я и Наполеон» и др. Вот лишь одно характерное место из «Ко всему»:

Нет.
Это неправда.
Нет!
И ты?
Любимая,
за что,
за что же?!
Хорошо —
я ходил,
я дарил цветы,
я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!

Тут сразу чувствуется родство образного строя с образами и интонациями «Облака» (обратите внимание и на сложный по смыслу парфраз мотива «кражи»).

В «Облаке» есть такой не лишенный эпатажных интонаций фрагмент:

Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.

Впоследствии намеченная здесь тема «Я и Наполеон» будет разработана поэтом в специальном большом стихотворении. Одновременно перед нами пример тяготения Маяковского к использованию в лирике «ролевых», артистических образов. Выше — в другой связи — такие образы (великан, бык, слон, медведь и т.п.) уже упоминались. «Рольевые» образы характерны для жанра песни²⁰. Тем интереснее их присутствие у Маяковского вне песенных текстов, в произведениях лирики как таковой. Связывать это явно следует, в частности, с многогранным характером таланта Маяковского (бывшего и ярким актером).

«Облако» варьируется также в поэмах «Флейта-позвоночник» и «Про это» (в «Про это» есть еще и мотивы поэмы «Человек»). Понять такие связи можно по-разному, но кое-что достаточно ясно. Уникальный темперамент Маяковского-лирика и свойственный ему неординарный ход мысли впервые во всей силе проявились именно в первой поэме. Лирическая героиня сменилась (была одесская Мария, теперь Л. Брик), но осталась трагедийной сама любовная коллизия. Опять соперник (всюду фигура соперника заключает в себе черты ничтожного мещанина), и опять, подобно «Облаку», эта фигура глобализуется. Весь враждебный, неверно устроенный социальный мир — истинный соперник лирического героя.

Интересная черта лирики Маяковского — ее неперемнная сюжетность. Вне сюжетов, как и вне характерных именно для Маяковского образов, эмоционально-художественное содержание этой лирики непередаваемо (сравним данную особенность, например, хотя бы с бессюжетностью все того же лермонтовского «И скучно и грустно...»). Притом бросается в глаза, что поэту не чужды «сюрреалистические» сюжеты и сюжетные повороты. Вспомним хотя бы трагедию «Владимир Маяковский», поэму «Про это», стихотворения «Кое-что по поводу дирижера», «Скрипка и немножко нервно» и др. Особый склад таланта позволял ему самые фантастические коллизии «подавать» ярко и зримо:

Музыканты смеются:
«Влип как!
Пришел к деревянной невесте!
Голова!»
А мне — наплевать!
Я — хороший.
«Знаете что, скрипка?
Давайте —
будем жить вместе!
А?»

(«Скрипка и немножко нервно»)

Ход мысли Маяковского-лирика вообще поразителен. Поэмы с явно лирическим сюжетом то и дело перерастают у него в эпiku («Облако в штанах», «Человек», «Про это»). Любовная тема непринужденно обретает социальный разворот.

Герой посылает общественному устройству громовые проклятия, грозит скорой мировой революцией, которая уже покончит со всемирной грязью и пошлостью. Кровавые перипетии этой будущей революции его нимало не пугают — он явно полагает, что лучше кровь, чем грязь:

Пускай земле под ножами припомнится,
кого хотела опошлить!

Земле,
обжиревшей, как любовница,
которую выплюбил Ротшильд!

(«Облако в штанах»)

От любви до революции и обратно, и все в пределах одного произведения, при этом никакой надуманности, вымученности. Так больше никто не умел и по сей день не умеет. Почему эти мощные смысловые зигзаги удавались поэту? Грандиозный масштаб личности. Художественный гений.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ См., напр.: *Минералов Ю.И.* О поэтической речи Маяковского. — В мире Маяковского. т. II. М., 1984; он же. Теория художественной словесности. М., 1999.
- ² См. подробно об этом и о причинах этого парадоксального в литературном плане явления: *Минералов Юрий.* Владимир Маяковский: лирика и жизнь. — «Литературная Россия», 2003, №44.
- ³ Почти все классики русской поэзии (прежде всего, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Блок, Маяковский, Есенин, Пастернак, Ахматова, Цветаева) состоялись именно как поэты лирического склада. То, что, параллельным образом, тяготение к любовной лирике было в XX веке мало свойственно Белому, Мандельштаму, а у Брюсова лирика как таковая обычно подменялась условной литературной «эротикой», — лишь дополнительно высвечивает характеризуемый факт. Лирика веками непрерывно оставалась важнейшим компонентом русской поэзии.
- ⁴ *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Лирика — как особый вид творчества. — Вопросы психологии и теории творчества, т. II, вып. 2. Спб., 1910, с. 184.
- ⁵ *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982, с. 416-417.
- ⁶ Указ. соч., с. 417-418.
- ⁷ «Хоровод» — бывшая тогда в немалом ходу разухабисто-эротическая пьеса А. Шницлера.
- ⁸ См., напр.: *Бердяев Н.* Размышления об Эросе. — Русский эрос или Философия любви в России. Москва, 1991; *Бердяев Н.* О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии. — Мир и Эрос. М., 1991; *Лосев А.* Мироззрение Скрябина. — Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М., 1990.
- ⁹ Лосев писал: «В этом смраде мазохизма, садизма, всякого рода изнасилований, в эротическом хаосе, где Скрябин берет мир как женщину... во всей этой языческой мерзости, которая изгоняется только постом и молитвой, Скрябин обнаружил чисто религиозную стихию...», у него «все тонет в эроти-

ческом Безумии и Восторге», «христианский историзм наделяется языческим радованием божественной плоти, апокалиптика становится эротическим безумием...» (Лосев А. Мировоззрение Скрябина.— Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М., 1990, с. 301, 292, 294).

Такая четкая позиция не мешала Лосеву в его собственных работах подвергать внимательному и спокойному научному обсуждению понятия Эроса и Логоса.

- ¹⁰ Ср. подробнее: *Минералов Юрий*. Владимир Маяковский: лирика и жизнь. — «Литературная Россия», 2003, №44.
- ¹¹ *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое. — Русский футуризм. М., 2000. С. 47.
- ¹² Этого рода вопросы подробно рассматривались в книге: *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности. М., 1999.
- ¹³ См.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка, т. II. М., 1986, с. 77.
- ¹⁴ Впрочем, у Маяковского образ точнее ахматовского — если сомневаетесь, попробуйте надеть перчатку не на ту руку (сразу не полезет).
- ¹⁵ Интересно, что свое либретто фильма по мотивам романа Лондона «Мартин Иден» (в котором Маяковский сам сыграл главную роль поэта Ивана Нова) он назвал «*Не для денег родившийся*» (1918). Так существенна и принципиально важна была для поэта данная тема.
- ¹⁶ Об этом уже говорилось в работе: *Минералова И.Г.* «На несгорающем костре невысказанной любви». — Три века русской литературы, вып. 4. Иркутск, 2003, с. 11.
- ¹⁷ См.: *Минералов Юрий*. О душеполезном и душевредном. — «Литературная Россия», 2003, №39.
- ¹⁸ См.: *Минералов Ю.И.* Так говорила держава: XX век и русская песня. М., 1995.
- ¹⁹ *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. в 13 т., т. 12, М., 1959, с. 91-92.
- ²⁰ См., напр.: *Минералов Ю.И.* Так говорила держава (XX век и русская песня). М., 1995.

ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

Отношения футуризма и символизма, их представителей, поэтики, методов, творческой практики — очень интересный и мало исследованный материал. Редким исключением в общей картине являются, например, работы о В. Хлебникове, отслеживающие параллели его взглядов и взглядов «учителя»-символиста Вяч. Иванова на «вселенский язык» или миф.

Символическая система — рациональное представление органического качества символа как порождающей функции (см. А.Ф. Лосев: «Символ есть функция действительности», «способная разлагаться в бесконечный ряд членов, как угодно близко или далеко отстоящих друг от друга и могущих вступать в бесконечно разнообразные структурные объединения»¹) и функции интегрирующей и ассимилирующей. Она — символическая система — с разной степенью полноты анализировалась как в частностях отдельных произведений символистов, в целом творчества отдельных представителей этого направления (работы З. Минц об А. Блоке), так и в обобщающих символистскую практику трудах (например, фундаментальное изыскание А. Ханзен-Леве «Русский символизм. Система поэтических мотивов»²).

Отметим, что символическая система, как понимаем ее мы, — это особая моделирующая система, претендующая на универсальность, на функцию вполне целостного языка, «свернутого» до представления базисных отношений «человек — мир — Абсолют». Символическая система — одна из главных кодовых систем художественного произведения или произведений. Как система она предполагает внутреннюю организацию, связанность, мотивированность элементов, их упорядоченность (иерархию). Она создает структуру ценностей, служит для

передачи ключевой информации, распространяет (сжато) всю информацию на все элементы системы. Единичность, элемент, представляет всю систему, дает максимальную информационную насыщенность структуре художественного текста.

Символические системы задавали и задают определенное смысловое единство (творчества, направления, культуры) и выводят лирический текст (тексты) из интимной сферы, частного опыта в качественно иную сферу, обобщающую культурный, религиозный, литературный, мифолого-жизненный опыт.

Проблема символических систем, как-то обозначенная в исследовательских подходах к символизму, совершенно не распространяется на другие, современные этому направлению, творческие практики, в частности, футуризм.

Попытка поставить эту проблему хотя бы в отношении индивидуального творческого опыта В. Маяковского, обнаружить и соотнести его образно-символическую систему с узнаваемой и «генеральной» в то время системой символистов и является задачей нашей работы...

Общим местом в работах о русском футуризме является положение, что он рождался в полемике с символизмом³. «Нам не нужно посредника-символа, мысли, мы даем свою собственную истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)...» — писал А. Крученых в статье с характерным названием «Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму)». Футуризм, отмечал он далее, выступает за абсолютную свободу художника, против «ограниченности каждого творца» и истины, «спрятанной где-то у какого-то честного дяди». «Символизм, — подводит итог Крученых, — не выдерживает взгляда современной гносеологии и прямой души»⁴.

Но в споре с символизмом, — который, кстати, и подготовил игровую раскованность читателя и писателя в отношении к фактам жизни и искусства, — настаивая на том, что искусство есть средство пересоздания жизни и человека, что новое искусство есть «авангард психическая эволюции» (там же), а не бунт без цели и смысла, футуризм получил от символизма не меньше, чем «прямо» от жизни (как манифестировалось). Впрочем, ряд критиков — и среди них пристально рассматривающий новые течения В. Брюсов — оценивал начинающий футуризм (сборник «Садок судей»), именно практику символистов, изменивших основному направлению⁵.

Многое в русском авангарде, конечно, было вполне самобытным, многое было взято из «скрижалей» итало-французского футуризма. Это отмечал, в частности, тот же В. Брюсов⁶, надеясь, что это «новое» будет закреплено в отечественной культуре, а именно: воспевание «городской хаотической жизни», изображение «поэзии механизмов» — то есть пафос «цивилизации».

Первый «Манифест о футуризме» Ф.Т. Маринетти, опубликованный 20 февраля 1909г., задавал и «сакрализовал» для нового течения определенные образы, связанные с рождением самого концепта «фу-

туризм». В «Манифесте» описывалось, как молодые люди, автор и его друзья, «бодрствовали всю ночь», «при свете ламп», «медные купола», которых просвечивали «как... душа», но «имели, однако, электрические сердца». Уставших от споров «теоретиков» пробудили заревевшие под окнами «голодные автомобили». Далее утверждалось, что эти «рыкающие автомобили» оказываются «прекраснее статуи Победы Самофракия» классического наследия. Цель нового направления определялась следующим образом: «Мы будем воспевать огромные толпы, волнуемые трудом, и погоней за удовольствием или возмущением..., ночное мерцание арсеналов и фабрик под яркими электрическими лунами..., огромные пароходы, локомотивы, полет аэропланов», то есть техническую цивилизацию. «Мифология и мистический Идеал», то что близко символизму, объявлялись превзойденными⁷. (В цитатах подчеркнуто мной для сравнения с анализируемыми ниже образами В. Маяковского — М.С.).

Однако, заявленный футуристический бунт, бунт против религиозной и духовной культуры, духовный нигилизм, который, конечно, присутствовал и на русской почве, не смог здесь преодолеть искушений метафизических проблем, что, кстати, и заметил посетивший Россию Маринетти, обозначив метафизический интерес как «отвлеченность» русских футуристов.

В. Брюсов, эстетика которого сторонилась метафизических, теологических и мистических «вершин» (или «пропастей»), также отметил эту «неудачу» нового направления, не оправдавшего его ожиданий: «нового прилива непосредственных наблюдений над подлинной, реальной жизнью»⁸. Уже через год в той же «Русской мысли» (1914, №3. С.84) в статье «Здравого смысла тартарары» он удивлялся тому, что футуристы отрекаются от «прекрасной позиции» изображения «века машин, механизма».

Интересно, что и К. Чуковский, внимательно отнесшийся к футуристическому эпатажу, увидел в глубине его «какое-то другое течение, — коренное, недренное, очень русское, очень национальное, но столь мало себя осознавшее, что даже клички себе не нашло настоящей...»⁹.

Футуризм, отказавшись от пересоздания мира на религиозно-нравственной основе («страданий» и «души»), от «тайнописи неизреченного» (Вяч.Иванов) не оторвался от «отзвуков родных подземных ключей», «иероглифов внутреннего опыта» (он же), а выбрал их.

Так — при интересе к цивилизации, активно освоенной человеком среде — закрепляется в целом негативная оценка города как отчуждающей стихии (здесь оказывается востребован и Ф. Достоевский, поднятый на щит тем же символизмом, его психологизм, духовное напряжение — но без религиозного акцента — см. Крученых). Особое место отводится мессианству поэта и откровенности поэзии (откровение, полученное из «немоты», безъязыкости, какофонии улиц — и обращенное к их шуму), общественной значимости духовного поиска, где толпа, людская масса на улицах и площадях и есть адре-

сат поэзии. Большое внимание уделяется стихиям и особенное — социальной. Можно отметить и лирического героя, вырастающего до масштаба мироздания, мифологически гиперболизированного «человека-артиста».

В поэзии В. Маяковского мы находим яркое проявление противоречивого единства материального и спиритуального, новаций футуристических и отвергаемых символистских традиций. Особенно это заметно на примере образов, обретших в его поэзии символическую глубину, составляющих устойчивую парадигму, даже доминанту его поэзии определенного периода, имеют в виду 1912 — 1914 года, однако исследуемые нами тенденции можно проследить и далее.

Поэзия В. Маяковского характерно определяется как «поэзия выделенных слов по преимуществу»¹⁰, в ней отмечается изоляция слова, не типичная для широкой поэтической практики того времени (среди символистов к подобным «изоляционистам» Е. Эткинд относит, например, Вяч. Иванова¹¹). Выделение слова носит ритмический, синтаксический и фонетический характер: речь идет о динамических акцентах — самостоятельных ударениях слова, его фрагментов, словосочетаний, инверсиях, ретардациях, сдвигах ударения и т.д. Но, по-моему, приходится говорить и о практике семантической изоляции, к которой можно отнести неожиданные соединения чуждых слов, неологизмы, архаизацию. Об этом обычно не говорят — кроме обязательно освещаемой практики неологизмов, —возможно, вследствие приписывания антисемантизма поэтике футуристов, манифестации приема в исследованиях по этой проблеме.

У Маяковского этого антисемантизма нет, хотя он, конечно, и не сосредоточивал в языке чистую духовность: в его творчестве есть та «просвеченность образом и смыслом», которой жаждал от современного искусства теоретик и практик «враждебного» лагеря Вяч. Иванов.

Семантическая изоляция проявляет себя в стихе В. Маяковского во взаимодействии его языка с поэтикой символизма

(символистским поэтическим мифом и его ключевыми образами, обладающими известной инерцией символического восприятия у знакомого с ним читателя). Это изоляция элементов старой образно-символической системы в пространстве нового поэтического мифа. Она происходит вследствие — здесь возникает известный парадокс —*встраивания* в свое творческое пространство доминант других поэтических «миров», предшествующих. Необходимо отметить два пересекающихся процесса или функции: изоляция развитого символизмом образа (смысла) в своей футуристической парадигме и приращение смысла не в своей, символистской, по отношению к которой футуристическое употребление дает лишь очередную вариацию (вариант). Эти процессы связаны с гиперболизацией символического образа, с оживлением привычного и достаточно «стершегося» образа. «Орнаментальная» символика в целом сложившегося и устойчивого символистского мифа используется как структурный элемент нового поэтического целого — и

в материальной конкретности образа (здесь видится едва ли не полемика «заостренность» в отношении духовного пространства символистского мифа), и в метафизической значимости (а здесь важна память «источника», связь с уже традиционной символикой, отталкивание от нее, трансформация, гротесковые метаморфозы). В обращении к символистской традиции открывается возможность проявить оригинальное художественное мышление, образуется великолепное поле для творческой игры, развивается и усложняется художественно-метафизическое пространство текста.

Доминанты мира, в котором торжествует положительное всеединство или хотя бы отмечается тождество «бездн» духа и мироздания, доминанты мира центростремительного, преображенного по законам красоты-гармонии, музыки, мира синтетического и книжно-изящного, мира устойчиво иерархичного, одушевленного и высоко духовного оказываются в пространстве и парадигмах поэзии, фиксирующей мир в иных координатах: как мир центробежный, дисгармоничный, мир «опозитивевший» материализованный, элементарный, механистичный, физичный, мир «жесткий» и жестокий, мир всеобщего отчуждения и сумасшествия (вот «движущая сила» часто востребуемых Маяковским приемов реализации метафор, резко обозначенного монтажа пространственных планов — с вторжением «внутреннего» мира лирического героя, — сбивчивого ритма, поэтической эпатуирующей игры)...

Заметим, что у Маяковского нет прямо поставленной задачи развенчать миф символистов, развенчать мир-Тайну. Мир предстает ему десакрализованным как данность цивилизации, приземленным сознанием массы людей, вычеркнувших *духовную вертикаль*—глубину из своего измерения действительности, вертикаль, которая сбивчиво, но постоянно фиксируется, востребуется зрением лирического героя Маяковского.

Обратимся непосредственно к образам поэта-футуриста, задающим эту значимую для символистов вертикаль. Она, «вертикаль» обрванной системы Маяковского, столь же «масштабна» — космогонична и онтологична, — столь же значима для определения отношений человек и мир и означена теми же измерениями, что и у предшественников-оппонентов: живая цельность *неба* и противостоящий, бунтующий, но и скрыто единый с горним многоликий человеческий *дол*, он же *город*, вполне соответствуют «догматам» символистского мифа о «нераздельности и неслиянности».

Небо — прямо или косвенно — в своем взаимодействии с *долом-городом* присутствует уже в первых стихах В. Маяковского, даже первых строках, открывающих его итоговые сборники и Собрания сочинений.

Стихотворение с достаточно красноречивым названием «Утро» сразу же задает и далее чередует два этих космоса, образующих «вертикаль»: «Угрюмый дождь скосил глаза. // А за // решеткой // четкой // железной мысли проводов — // перина. // И на // нее //

встающих звезд // легко оперлись ноги. // Но ги — // бель фонарей, // царей // в короне газа, // для глаза // сделала больней / / враждующий букет бульварных проституток » и т. д. Причем один космос задан звездами и пылающим востоком, а второй — фонарями, людьми (проститутками, «рабами» «крестов страдающе-спокойно-безразличных»), «гробами домов публичных»... Обращает на себя внимание связанность световой и сакральной символики «космосов» (звезды — фонари, восток — кресты, гроба).

Небо у Маяковского чаще всего знаменует враждебное долу иерархическое начало, начало отвлеченное, безразличное, «слепое» в своем бездонном однообразном величии (см. «запараллеленый» с «кривой» площадью образ неба «безглазого василиска» в стихотворении «Уличное»: «Подняв рукой единый глаз, // кривая площадь кралась близко. // Смотрело небо в белый газ // лицом безглазым василиска» — или же строки в «Еще Петербург»: «часы нависли, как грубая брань, за пятым навис шестой. // Ас неба смотрела какая-то дрянь / / величественно, как Лев Толстой»). И на это горнее начало постоянно покушается дол: «Багровый и белый отброшен и скомкан...» («Ночь»), «рогами в небо вонзились дымы», «Вспугнув копытом молитвы высей, арканом в небе поймали бога...» («За женщиной»), «а в неба свисшился губы // воткнули каменные соски» («Кое-что про Петербург»), «С неба, изодранного о штыков жала, // слезы звезд просеивались, как мука в сите...» («Война объявлена»). Дол бросает свой «ответ» на горнее и «присваивает» его себе: «Когда же, хмур и плачевен, // загасит фонарные знаки, // влюбляйтесь под небом харчевен // в фаянсовых чайников маки!» («Вывескам»).

Небо — это и жертвенное тело (см.: «Кричу кирпичу (храму? — М.С.), // слов иступленных вонзаю кинжал // в неба распухшую мякоть...», далее: «Это душа моя // ключьями порванной тучи // в выжженном небе // на ржавом кресте колокольни!» («Несколько слов обо мне самом»), см. образ «раненого солнца» в стихотворении «Адище города»; небо часто и дается в привычных символизму жертвенных, то есть вечерних, тонах: «Багровый и белый отброшен и скомкан...» («Ночь»), образы «гаснущей рамы» («Несколько слов о моей маме»), «вечереющего смерча», «горящей руды» (см. то же «Адище города»)).

Небо у Маяковского — и символистский Лик, потерявший естество («Восток заметил их в переулке, гримасу неба отбросил выше // и, выдрав солнце из черной сумки, // ударил злобно по ребрам крыши» («За женщиной»)), и образ покоя, «противного» долу (см.: «за солнцами улиц где-то ковыляла // никому не нужная, дряблая луна» («Адище города»)).

Есть у поэта и образ гармоничного неба: как и дол, пребывающего в гармонии с настроением лирического героя («Не потому ли, что небо голубо, // а земля мне любовница в этой праздничной чистке, // я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо, // и острые и нужные, как зубочистки!» («Кофта фата»)).

С образом неба связана и вариативна «естественная» световая символика: *солнце, луна, звезды...*

Солнце у Маяковского выступает как жертва, уничтоженное «Всевидящее Око», в противовес «духовному» измерению наделенное материальной тяжеловесностью и физической ущербностью (Восток, «выдрав солнце из черной сумки, // ударил злобно по ребрам крыши» («За женщиной»), «крикнул аэроплан и упал туда, // где у раненого солнца вытекал глаз» («Адище города»)).

Оно же — вполне традиционное, близкое поэтическому мифу символистов, усвоивших онтологию Дионисия Ареопагита, Солнце-Отец, свето-духовная категория (см. обращение бунтующего и

сродного Христу лирического героя в стихотворении «Несколько слов обо мне самом»: «Солнце! // Отец мой! // Сжался хоть ты и не мучай! Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней»).

«Дионисийский» и опять же близкий символистам образ солнца угадывается в строках стихотворения «Любовь»: там «солнечный угар» и призыв к «глупым людям» бросить города: «Идите голые лить на солнцепеке // пьяные вина в мекси-груди...»

Луна у Маяковского мало проявляется в ночном небе: здесь более мрак соперничает с электрическим светом города. В стихотворении «Несколько слов о моей жене» луна выступает вполне в духе мифопоэтической образности символистов — образе жены и «любовницы рыжеволосой», вдохновительницы поэзии и спасительницы «палимого» — духовной жаждой — в краю, «где злоба крыш» и «пески» бульваров, лирического героя. Но есть и эпатирующий образ «ковыляющей», «никому не нужной, дряблой луны», уступающей «солнцам улиц», впрочем, и солнце в этом стихотворении — «Адище города» — изранено и едва ли не является материалом, «рудой» для «домен»-небоскребов...

Семантика звезд в поэтическом «мифе» Маяковского тоже колеблется от вполне нейтральной, задающей вертикаль небо-дол («Утро»), до негативной. С одной стороны здесь неприятие слепой природной первоначальной стихии («На костер разожженных созвездий // взвесь не позволю мою одичавшую дряхлую мать...»-«Мы»), с другой — бунт против опозитивированного, эстетизированного образа, где величие и бесконечность выступают лишь декорацией, полем игры: «крикливо тянется толпа созвездий пестрополосая», «шлейфа млечный путь моргающим пажем // украшен мишурными блестками» («Несколько слов о моей жене»). Но есть и позитивная вариация образа — от «звезд-плевочков» до поэтических «жемчужин», до живого, сострадательно-го душе, ответного неба, где зажигают необходимые людям звезды, или где ужас войны заставляет «просеиваться» «слезы звезд» («Послушайте!», «Война объявлена»).

Традициям свето-духовного и природного космоса символистов с его «естественной» небесной символикой, горним светам: солнцу, луне, звездам — противостоит у Маяковского не только вариативность (смена, расширение содержательной стороны парадигмы) этих образов, но

следует констатировать и установление новой световой доминанты: перенос акцента, причем часто в подчеркнутой конкуренции с традиционной образностью, на свет «дольний», *электрический*, связанный с «космосом» и «стихией» города, «Адища города». Подчеркнем, футуристическая ориентация на социальное пространство, созданное человеком и высвободившее свои энергии, у Маяковского вовсе не значит положительного отношения к ним, этому пространству и «энергиям»: обращает на себя внимание тема смеха, едва ли не сквозная (см.: «жуток шуток ключущий смех» — «Утро»; «каждый хотел проташить хоть немножко // громаду из смеха отлитого кома» — «Ночь»; «Вы прибоя смеха мгlistый вал заметили // за тоски хоботом?» — «Несколько слов обо мне самом» и др.).

Устойчивыми образами-символами соперничающего с небом рукотворного света, «самодостаточного» человеческого мира становятся *фонари, окна* и, встречающиеся реже, *огни вывесок* и *рекламы*.

Нами уже отмечались «гибнущие» фонари, «цари в короне газа», одного из первых стихотворений Маяковского — «Утро», образ, данный во взаимодействии с образом «встающих звезд». Но и далее отмечаются сочетания в пределах одного текста различных, горного и земного, светов. Есть известная метафора зажженных фонарей стихотворения «Ночь» — брошенные «горстями» «дукаты», там же встречаем «горящие желтые карты» окон — и все это в конкуренции с закатными красками и светом. Эти «дольные» световые сковывают-ранят, обручают-единаят бегущих людей, толпу: «И раньше бегущим, как желтые раны, // огни обручали браслетами ноги» («Ночь») Здесь следует обратить внимание на значимое для символистов понятие — «обручение», но отрефлексированное негативно, вполне в духе «Мы завоеваны! Ваньны. Души. Лифт» («Из улицы в улицу»).

У Маяковского в парадигме электрического света встретим и «пысьый фонарь», который «сладострастно снимает // с улицы // черный чулок» («Из улицы в улицу»), и «фонарные знаки» («Вывескам»), и «светящуюся грушу», которая «о тень сломала копыя драки» («Театры»), и скомоканные ночью «фонарей одеяла» («Адище города»). Примечателен и вполне в духе символизма поворот семантики от света, «обнажающего» тайну улиц, к свету скрывающему, свету-«одеялу», правда, дано это в бытовом пространстве.

Интересен и образ *автомобильных фонарей*, данный в метафоре «огневых фокстерьеров» («Театры»).

Значимы для тайны электрического света, стихийной и человеческой, соединяющей и отчуждающей, образы *вывесок*, которые «разинули испуг», «выплывали то «О», то «S»» («В авто»), скачущие *сквозь* лирического героя — в витрине — «крашенные буквы» («Уличное»), «веселость песья» световой рекламы — «созвездия «Магги»» («Вывескам»).

Итоговыми, обобщающими и в какой-то мере инвариантными в парадигме множественных дольных, городских светов являются образы

стихотворений «От усталости»: «Дым из-за дома догонит нас длинными дланями, // мутью озлобив глаза догнивающих в ливнях огней», — и «Адище города»: «Адище города окна разбили // на крохотные, со-сущие светами адки»...

Образ города, технической цивилизации, едва ли не полностью замещающий дольний природный космос символистов с его гармонией стихий и тягой к горнему, связан у Маяковского не только с символической парадигмой электрического света, но и создан сквозной символической «железа»: «решетка четкая железной мысли проводов» отделяет «перину» небес от «гама и жути» города в стихотворении «Утро», пугающие удары в жель стихотворения «Ночь», иорш;оды-«железные матери» («Порт»), вездесущие «железные кони»-автомобили и трамваи., «силки проводов», рельсы, тянущиеся «из пасти трамвая», завоевывающие человека ванны, души, лифт («Из улицы в улицу»), «железные книги» вывесок («Вывескам»), водосточные трубы («А вы могли бы?»), «расплав меди» домов и «злоба крыш» («За женщиной»), «Несколько слов о моей жене»), «ржавый крест колокольни» («Несколько слов о себе самом» — правда, здесь речь идет не столько о торжестве железа, сколько об умерщвлении души в смертном пространстве «читален»-улиц, где перелистывается «гроба том», этот образ можно соотнести со строками: «Лебеди шей колокольных, гнитесь в силках проводов!» — см. «Из улицы в улицу»), «железо поездов» и аэроплан, атакующий солнце («Адище города»). Сюда же относим городской «камень»: улицы, площади, «гроба домов», т/тубы-«каменные соски», «гладь асфальта»... Все это вполне в духе урбанистической темы символистов, но поражает масштабами «замещения», «оплотнения» значимого для символистов природного и духовного космоса, метаморфозой природных стихий в социальные.

В свете вышесказанного в поэзии В. Маяковского интересны примеры устойчивой образности *природных стихий*, столь важные символистам для противопоставления ограниченным силам и разуму человека и определения онтологических отношений космоса и хаоса.

Мы находим у поэта «одомашненное» море: «простыни вод» «под брюхом» пароходов в стихотворении «Порт», «блюдо» моря, данное в сопоставлении со «стихшим» небом — в «Кое что про Петербург». Но есть и туманы, «с кровожадным лицом каннибала» «жующие» «невкусных людей» («Еще Петербург», см. также «За женщиной»), и облака-«петли», «где города повешены», облака, в которых «застыли башен кривые выи» («Я»).

Однако доминируют в этой «влажной» образности дожди. Они прямо или косвенно присутствуют во многих стихах исследуемого нами периода. Открывает этот перечень стихотворение «Утро» с показательной первой строкой: «Угрюмый дождь скосил глаза». Здесь дождь значимо переключается с «решеткой» проводов (задаваемая вертикаль «небо-дол» словно перечеркнута человеческой «железной мыслью»). Интересен двоящийся образ брошенных в небо «косых вож-

жей» из стихотворения «За женщиной»: дождь, отсылающий к правящим небесам, к кому-то «седому и тяжкому», а в своей городской «определенности» — к проводам. Дождь, одушевленные небеса, тоскующие над городом, угадывается за строками «В авто»: «А на горе, // где плакало темно // и город // робкий прилез...» — или «Вывескам»: «Когда же, хмур и плачевен, // загасит фонарные знаки...». Дождь-слезы встречаем в «Кое-что про Петербург», здесь взаимодействуют две «вертикали», дождь, нисходящая: «Слезают слезы с крыши в трубы, // к руке реки чертя полоски...» — и трубы, бунтующая, возвышающаяся: «а в неба свисшие губы // воткнули каменные соски». Есть еще и Полночь, которая «промокшими пальцами щупала // меня // и забитый забор, // и с каплями ливня на лысине купола // скакал сумасшедший собор» («Несколько слов обо мне самом»). За «влажной» образностью скрывается и отчужденная «слепая» природа и отчужденный же от духовного пространства город, «слепые люди».

Дождь как знак единения человека, оставившего город, с природой, миром дан в «дионисийском» стихотворении «Любовь». Это — дождь-поцелуй: «Бросьте города, глупые люди! // Идите голые лить на солнцепеке // пьяные вина в мехи-груды, // дождь — поцелуй в углищеки».

В поэзии В. Маяковского есть еще один образ-тема, сближающий его творчество с символистским «мифом» — это вездесущая, хотя и своеобразная, музыка. Здесь, конечно, речь не идет о «гармонии сфер» символистов: таинственном иррациональном созвучии Мировой Души, космоса, стихий, природы и человека — но о музыке города, его стихий, —дисгармоничной, бешеной... Это жуткий «клюющий смех», «гам и жуть» («Утро»), удары в жезл («Ночь»), вой труб «оглохших парходов» («Порт»), дробь шагов в «бубнах улиц» («Уличное»), «ноктюрн» «на флейте восточных труб» («А вы могли бы»), «шумы на шепоте подошв и на громах колес», гул и «перекаты гроз» автомобилей и трамваев («Шумики, шумы и шумищи»), «крик» аэроплана («Адище города»).

Более традиционное представление о «музыке»-песне как занятии поэта рождает образы «песни в чулке ажурном у кофеен» («Несколько слов о моей жене»), «окровавленного песнями рога», брошенного в «богодельни идущих веков» («От усталости»), да и «родственные» обьятия лирического героя и скрипки из «Скрипки и немножко нервн»...

Что касается музыки как стиховой мелодии, то Маяковский, конечно, разрушал характерный для символизма музыкальный ритмико-синтаксический ряд, членил фразу, выделял слова, но, во-первых, это рождало новый ритм, новую, построенную на диссонансах музыку, а во-вторых, подобная «антимузыкальность» вовсе не была чужда символизму: известна «шероховатость, даже вздыбленность» поэтической речи Вяч. Иванова, «в которой отдельные слова и обороты вырываются из текучести синтаксического ряда», правда, вследствие своей архаич-

ности — но так создается иератически преображенный художественный мир¹².

Для поэтического мифа символистов был важен герой (он же — лирический герой): герой-мессия, герой взывающий и получивший некое Откровение, восходящий к горней истине, Тайне, преображающийся духовно, обретающий (восстанавливающий) мир как всеединство — Бога, людей, природы... Огромную роль в «чувственной» характеристике символистского героя, выявлении отношения «макрокосм-микрокосм» играет *любовь*. Она требует жертвы, преодоления себя, она опосредует откровение и таковым сама и является.

В. Маяковский черпает из этого источника. Его лирический герой сквозь образы драматично расколотого мира, в котором поэт акцентирует отчуждение духа и материи, вражду «слепых» сил природы и «слепого» человечества, всеобщее непонимание и трагический разлад человеческих отношений, пытается обозначить и всеобщую связь, необходимость любви, духовного подвига. Этот герой пытается и спасти, и спасти.

Вызывающие негодование, эпатирующие начальные строки стихотворения «Несколько слов обо мне самом»: «Я люблю смотреть, как умирают дети...», — кажется, противоречат «высокой» роли лирического героя. Не помогает и известный комментарий Маяковского: «Надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано... неужели вы думаете, что это правда?»¹³. Но эти строки, хотя и по футуристически заострены, не несут нигилистического отрицания всех человеческих ценностей. Они «эксплуатируют» характерное для символистов и отсылающее к классике, тому же Ф. Достоевскому, экстатическое созерцание образов «нисхождения», смерти: радуг, «изнемогающих» в высоте, закатов, вечерних зорь, евангельского сюжета страстей Христа... — образов, говорящих о единении с нисшедшим Богом, должном преображении в смерти, о грядущем и необходимом возрождении. Примеры подобного рода можно найти и у «старших» символистов (например, «меонистическая» поэзия Н. Минского), и у «младших» (Вяч. Иванов). Отметим, что в этой «дофутуристической» поэтике речь часто идет о смерти «несправедливой», но идейно необходимой.

В смертном пространстве улиц, среди «слепых» людей, вглядываясь в умирающих детей — каковыми, кстати, являются *все* люди перед Богом — герой Маяковского живет надеждой (безумной?), *любит* ее, это откровение, прочитанное в «читальне улиц», обнаруженное, перелистывая «гроба том». Герой видит покинувшего страдающих людей Христа («иконного» Христа) и примеривает на себя Сыновью долю, чтобы их спасти. Он обращается горе и ропщет о пронесении чаши сей: «Солнце! // Отец мой! // Сжался хоть ты и не мучай! // Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней». Но это не уклонение от подвига жертвенного пути, а призыв ограничиться последней жертвой. Далее следует образ совершенного подвига, слияние дольней жизни с горним: «Это душа моя // ключьями порванной тучи // в

выжженном небе // на ржавом кресте колокольни!». И в заключении стихотворения лирический герой опять возвращается к осознанию своей одинокой мессианской роли: «Я одинок, как последний глаз // у идущего к слепым человека».

В этих стихах нет смиренного созерцания. Тоска уступает место радости откровения и бунту, разрушающему не духовные ценности, а истребляющие законы «города», ханжеские, фальшивые законы буржуазного социума. Что характерно для контрастной поэзии Маяковского, так это стремительный переход от одного уровня образов и эмоций к другому, взрыв экзальтации — и здесь читатель, столкнувшись с запутанностью образных форм и стремительным движением текста, не успевает выстроить привычный сюжет и часто теряет коммуникативную связь с этим сложным и необычным, динамично преобразующимся поэтическим миром.

Маяковский близок символистам и высоким представлением о поэзии — в рассмотрении поэзии как откровения и поэта как

демиурга и мессии, с одной стороны, противостоящего толпе, а с другой — несущего спасительную истину людям. Можно привести в качестве примера длинный перечень стихотворений только исследуемого нами периода: «А вы могли бы?», «От усталости», «Любовь», «Нате!», «А все-таки», «Кофта фата», «Скрипка и немножко нервно»... — в которых отстаивается бесценность поэтического слова, его пророческая мощь, потрясающая и людей, и даже Бога.

В заключении нашего анализа образно-символической системы в раннем творчестве В. Маяковского констатируем следующее.

У Маяковского не происходит разрушения символа и нет отказа от системы символов. Он учитывает опыт известной поэтической традиции как опыт культурно-философский и языковой, опыт функционирования «сверхзначимого» образа — от приема до содержания. Однако «традиционный» символ получает инобытие: встраивается в другую поэтическую систему, другой «миф» и иную символическую парадигму. Покушение же на символистскую системность символов, на этот своеобразный поэтический Пантеон, не есть ее (или его) игнорирование или умаление значимости. Наоборот! Борьба с устоявшейся образной системой есть борьба за жизненную полноту содержания этой системы. Подобной полноты жаждали и сами символисты. Разумеется, не следует скрывать противоречий и противоборств разных поэтических опытов, но не следует и представлять эти опыты как стоящие друг от друга в стороне и не питающие взаимных интересов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Лосев А.Ф. Стрась к диалектике. М., 1990. С. 38.

² А. Ханзен-Леве. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Спб., 1999; А. Ханзен-Леве. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. Спб., 2003.

- ³ См. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж, 1991. С.141.
- ⁴ Трое. Спб., 1913. С. 33-34.
- ⁵ См. Пайман Аврил. История русского символизма. М., 2002. С. 343.
- ⁶ Брюсов В. Новые течения в русской поэзии: Футуристы. // Русская мысль. 1913.№3. С.126.
- ⁷ Цит. по Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. С. 144-145.
- ⁸ Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. III. Эклектики. // Русская мысль. 1913. № 8. С.78.
- ⁹ Чуковский К. И. Футуристы. // Чуковский К. И. Лица и маски. Спб., 1914. С. 125.
- ¹⁰ См. Якобсон Р. «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским». М., 1923. С. 107.
- ¹¹ Эткинд Е. «Вьючное животное культуры». Об архаическом стиле Вяч. Иванова. // Там, внутри. О русской поэзии XX века. Спб., 1995 С. 140.
- ¹² Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. С. 142, 145.
- ¹³ Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л.: ГИХЛ, 1940. С. 180-181.

**ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ:
ЧЕРТЫ СТИЛЯ ЭПОХИ И СВОЙ ГОЛОС**

(«На несгорающем костре немислимой любви»)

Язык не поворачивается назвать его, например, «трагический *тенор эпохи*» (так Анна Ахматова назвала Блока) или «имя твое — птица в руке» (так Марина Цветаева обратится тоже к Блоку), но она же одним росчерком пера даст самый выразительный портрет Маяковского: «Архангел-тяжелоступ, здорово в веках, Владимир!» В этом портрете стиля Маяковского-художника есть все: и масштаб личности, и демократизм, и устремленность в будущее, и характерная «эпохальная» звукопись, и ведение своей и его особой роли в русском культурном пространстве.

Драматизм прихода Маяковского в литературу, может быть, в том и состоит, что он пришел с футуристами и больше ни с кем войти в нее и не мог, и не желал. Он пришел не лириком-одиночкой, он пришел, громко заявив «Я!», не переставая твердить «Мы-Мы-Мы!» Он вошел, почти ступая в следы, оставленные символистами, в особенности Андреем Белым, с идеей, которую они взлелеяли, размышляя над неоромантизмом и философом Фридрихом Ницше, а футуристы подняли его на свои знамена идеей нового человека, новой жизни, и этот человек, и эта жизнь должны были быть чисты и прекрасны. Они рождались из Нового Слова, и в этом рождении не могло не быть «горечи и боли расставания с миром», порождавшим их, и не могло не быть неистовства, с которым они утверждались на старой почве, ибо никакой другой просто не было. Они пришли созидать грядущее, но, созидая, они не могли не расчищать поле для этого самого строительства нового мира.

Один из кощунственных аргументов эстетов заключался да и заключается в том, что все это было «как-то совсем не по-русски». В любом споре об истинном и ложном в русской жизни и ее обновлении или, точнее, в русской поэзии и ее обновлении, аргументы «за» — Сергей Есенин, аргументы «против» — Владимир Маяковский. Вряд ли стоит принимать какую-то из этих «конфликтующих» сторон, чтобы прийти к истине. Оба пришли в русскую литературу почти одновременно не для того, чтобы один «победил» другого, а для того, чтобы стать лидерами этого обновления, выражая внешне диаметрально противоположное и, тем самым, и дополняя друг друга, и создавая, может быть, помимо собственной воли, вместе. Есенин более привязан к «почве», больше выражает «природу», в то время как Маяковский — урбанист, он выразитель не «печали полей», а трагедии городов. Так один из глобальных конфликтов, вышедших на Земле, конфликт цивилизации и природы нашел своих выразителей в лице гениальных русских поэтов. Как нельзя ответить, кто более русский, кто для будущей нашей важнее, например, деревянный орнамент ставен русской избы или таблица элементов Д.С. Менделеева; народная артистка Лидия Русланова или первый космонавт Юрий Гагарин, так, без сомнения, непродуктивно, даже преступно пытаться возвысить значение и роль одного, умаляя значение и роль другого. В 1914 году в статье «Россия. Искусство. Мы» Маяковский пишет: «Общество обязано, бросив вчерашний смехок, изменить свое отношение к этим художникам и их строительству храма новой русской красоты».

Русская литература (новейшая) числит в себе непревзойденные образцы слова.

Это та литература, которая ...вытекала *не из подражания вышедшим у «культурных» наций книгам*, а из светлого русла родного, первобытного слова, *из безымянной русской песни* (курсив наш. — И.М.)» (1, 320). Это отношение его к русскому и западному останется неизменным: читайте статьи послереволюционные, и увидите, что в этом они с Сергеем Есениным единодушны.

Необычность, новаторство стиля Маяковского-поэта проистекает, с одной стороны, из его кубофутуристического живописного взгляда на жизнь, из общей юношеской революционности, из того, что сейчас бы назвали «юношеский максимализм». Но тогдашний юношеский максимализм Маяковского — начинающего художника — совпал с общим юношеским настроением эпохи, жаждавшей перемен, жаждавшей нового языка. Обычно цитируют манифесты футуристов и тем самым якобы закрывают тему. Видимо, и до сегодняшнего дня иные ученые, будучи людьми взрослыми, не удосужились выслушать «молодого человека», как обычно, полагая, что их взрослость покрывает все полубредовые открытия молодости.

Обратим внимание, именно к 1913-1914 годам относятся статьи, написанные Маяковским самостоятельно, без соавторов и согруппников по футуризму. Именно это самостоятельное его слово яснее, ярче,

чем броские футуристические манифесты, рассказывает о художнике нового времени, до сих пор по-настоящему не прочитанном. Симптоматично название этих статей: «Театр, кинематограф, футуризм» (1913), «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства» (1913), «Отношение театра и кинематографа к искусству» (1913), «Живопись сегодняшнего дня» (1914), «Два Чехова» (1914).

В 1914 году, заключая статью «Не бабочки, а Александр Македонский», Маяковский пишет: «Господа, довольно в белом фартуке прислуживать событиям!

Вмешайтесь в жизнь!

Мы сильнее, мы вам поможем! Ведь дорогу к новой поэзии завоевали мы, впервые заявившие:

— Слово — самоцель¹.

Жизнестроительность нового искусства, декларируемая символическими, осознавалась футуристами и Маяковским в их числе не как греза, не как романтическая мечта, а как реальность, живая, животрепещущая, часто грубоватая или намеренно огрубляемая во имя «правдоподобия». Парадокс, но Маяковский, мнящийся очень многим потрясателем основ традиций в русской словесности, оказывается прямым и самым неистовым последователем традиций (может быть, это нерромантическое неистовство зачастую заслоняет суть открытий поэта), утверждая: «Слово — самоцель», ибо смысл этой формулы обычно понимается сугубо утилитарно и формалистически, а отнюдь не в контексте общих исканий апокалиптической эпохи: «В начале было Слово. И Слово было у Бога. И Слово было Бог» (Евангелие от Иоанна. 1; 1). Мысль эта, вложенная в подтекст «бьющей по нервам» формулы, подтверждается названием статьи, где аллегорически автор указывает на сущностное, настоящее

значение и роль Слова: Александр Македонский — полководец, царь, властитель, завоеватель пространств и времен, а не мизерно-малое, лишь нежно-беспомощное, хоть и прелестное, отражение наших дел, чувств и мыслей. Характерной цитатой из Хлебникова он завершает и свою статью «Теперь к Америкам!» (1914):

Сегодня снова я пойду

Туда — на жизнь, на торг, на рынок,

И войско песен поведу

С прибоем рынка в поединок! (1, 312).

По-своему формулирует Хлебников традиционный для писателей рубежа XIX — XX вв. конфликт: конфликт Человека с большой буквы, способного жить всеми силами своей души, личности одухотворенной — и пошлого, торгашеского мира, мира обыденных мелочей и бытовых привязанностей, конфликт, обозначенный наиболее ярко творчеством Чехова и Горького. Вспомните названия последних произведений Чехова («Вишневый сад», «Невеста») и ранних — Горького (поэма «Че-

ловек», «Песня о Соколе»). Так, по разные стороны баррикад окажутся и у футуристов «войско песен» и «прибой рынка». Между прочим, эти характерные метафорические обозначения станут для Маяковского и позже в стихах и поэмах главенствующими:

В бульварах я тону, тоской песков оваян:
ведь это ж дочь твоя —
моя песня
в чулке ажурном
у кофеен!
(1, 46. Несколько слов о моей жене, 1913)

или:
Грядущие люди!
Кто вы?
Вот — я,
весь
боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души.

(1, 106. Ко всему, 1916)

В «Штатской шрапнели» (1914), статье, состоящей из трех маленьких главок, во второй ее главке, названной не менее эпатажно «Поэты на фугасах», Маяковский варьирует уже сказанное: **«Поэзия — ежесуточно по-новому любимое слово. Сегодня оно хочет ездить на передке орудия в шляпе из оранжевых перьев пожара!»** (1, 307). Любимое слово, а не любимая женщина или играющая любимую. В данном случае важно даже не то, что в этой фразе Маяковского-критика пародируется тривиальная тема стихотворцев, на самом деле просвечивает глобальное, через которое и может быть обновлена и освещена жизнь, — Любовь. Но эта любовь не будет замкнута в камерных покоях обывателя, она открыта стихиям, важнейшим, горящим, болящим людским проблемам, она заключена в Слове, а оно понято так, как издревле понималось верующими людьми. Слово Любви — всемогуще. И это не ради красивого словца сказано, таким образом поэт обозначает самую важную собственную тему в поэзии, тему, старую, как мир, затертую «до степени штампа» (Ю.Тынянов), но «будетлянином», футуристом, поэтом будущего осмысленную совершенно по-особому.

Чтобы понять эстетические принципы раннего Маяковского, стоит обратиться и к статьям, в которых кажущееся традиционным и устоявшимся, оборачивается своей совершенно новой стороной, прошлое оказывается устремленным в будущее. Такова, например, его статья «Два Чехова» (1914). Размышляя об эстетике Чехова, он пишет: «...если книга его рассказов истреплется у вас, вы, как целый рассказ, можете читать каждую его строчку...» (1, 300). И далее, по-прежнему полемизируя с теми, кто склонен в литературе вычитывать «идеи»: «Не идея

рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей.

Все произведения Чехова — это решение только словесных задач (1, 300). Полемика эта завершается для Маяковского созданием образа Чехова весьма необычного для критической мысли начала XX века: «Чехова — сильного, веселого художника слова» (1, 301).

Впрочем, для молодого Маяковского не особенно много видимых писательских авторитетов в словесности, так что весьма показательно, что независимо от идеологических привязанностей Чехов «на все времена» и для символистов, и для реалистов, и для футуриста Маяковского. Это то, что очевидно связывает Маяковского с традицией в русской художественной словесности. Еще более тесно связан он с традицией через «звучащее» в нем самом «чужое» слово, через поэтическую цитату, слово устной народной словесности, имя, образ, ритмический, интонационный **рисунок** и, как это ни парадоксально, слово церковной службы, преобразуемое обновляемыми им самим поэтическими жанрами.

И все же, что «толкает» его быть новатором? На чем «замешено», «заквашено» его новое поэтическое слово? Ответ на этот вопрос если не дает, то, по крайней мере, намекает на этот ответ статья «Театр, кинематограф, футуризм» (1913). Плотность самого названия указывает на доминантные современные искусства, преобразующие и наш быт, и нашу культуру, и наше слово в быту и новом словесном искусстве.

Размышляя о новых возможностях словесного искусства, предшественники футуристов мечтали о том, чтобы слово стало играть ту роль в поэзии, какую оно играет в церковной службе; символисты сформулировали идею «нового синтеза, синтеза литургического» (Вяч. Иванов)². Статья Маяковского, как и две другие — «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства», «Отношение театра и кинематографа к искусству», — были опубликованы не в литературно-художественном журнале, что было бы естественно, но в «Кине-журнале» в № 14, 16, 17 за 1913 год. При жизни Маяковского ни разу не перепечатывались, так что «в расчет» литературоведами могли и не приниматься. Сам же факт обращения поэта-новатора в журнал, занимающийся специальными проблемами нарождающегося искусства, весьма показателен. Марина Цветаева ведь тоже назовет свою вторую книгу стихов «Волшебный фонарь», явно апеллируя к кинематографу как искусству нового времени.

Но Маяковский — поэт, актер, живописец, драматург, сценарист, критик — и в литературе, и в кинематографе, и в живописи, и в театре. Это сочетание, **этот синтез** и сделали Маяковского таким поэтом, каким он сегодня предстает перед нами в своем творчестве, потому что не только видит, что происходит в современной ему культуре, он

оказывается деятельным созидателем культуры и искусства будущего, но он и серьезный исследователь (а значит, *аналитик*) происходящего в культурном мире.

Не трусость вопит под шинелью серую,
не крики тех, кому есть нечего;
это народа огромного *громовое*:
— Верую
величию сердца человеческого!

(1, 140. Революция. Поэтохроника,
17апреля 1917 г.)

На сей раз внутри создаваемого поэтом образа есть противопоставление обыденного, бытового (трусость, голод плоти) и бытийного (Вера, величие сердца человеческого), это противопоставление обозначено и рифмой (серую/ Верую; нечего/ человеческого); и, с одной стороны, метонимически поданным обыденным и, с другой, — крупно, как сказали бы кинематографисты, «крупным планом» — образ веры в величие сердца человеческого, души человеческой.

Анализ и синтез в поэтической лаборатории Маяковского неразлучны, этой неразлучностью определяются и все его открытия и в строфике, которую он заменяет лесенкой, и в разнообразии рифм и способов рифмовки, где разрушены традиционные и здесь же воссозданы новые, прежде небывалые. Примеров несть числа (не выйти/Невы идти; коптел горя/аптекаря; замоля/земля; аккуратненько/крест ратника; раздобревшие глаза/добра и зла и т.д.).

Неоромантическое мироощущение и мировидение пронизывает все без исключения творчество Маяковского. Только если у раннего Маяковского «разлад мечты и реальности» выражен *иронией* по отношению к «пошлому положению дел» и *лирика-патетическим* отношением ко всему, что чисто и свято, то уже вскоре ироническое достигнет масштабов сатиры и выльется в стихах, явно эпатирующих вкус эстетствующей публики «Нате!», «Вам!», разного рода «гимнах» ба-сенного содержания. С другой стороны, по-прежнему не пренебрегая литературно-художественной полемикой, Маяковский пишет «Послушайте!» (сравните с «8Пеп1шт!» Ф. Тютчева). И дело опять же не только в том, что с самого начала автор вступает в диалог с поэтической традицией: «Ведь кто-то называет эти плевочки (футуристическое) жемчужиной (поэтизм, который читается как литературной штамп)». В этом призыве «*послушать*») содержится и «*помолчать*»), лирическое приобретает черты *лирика-философского*, вступая в диалог с тютчевским.

Тривиальная тема художника и его творения обозначена не только своеобразным манифестом «А вы могли бы?», но и явно находящимся в диалоге с «*Кипарисовым ларцом*» Иннокентия Анненского стихотворением «Нате!»: «А я вам открыл столько стихов *шкатулок*», и,

конечно, стихотворением «Скрипка и немножко нервно». И это стихотворение, кажущееся совершенно оригинальным, потому и оказывается именно таким, что «полемизирует» с предшественниками.

Напомним, что в «Трилистник соблазна» все той же стихотворной книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» входит стихотворение «**Смычок и струны**», впервые опубликованное в этой книге в 1910 г. В 1910 г. написано и стихотворение Н. Гумилева «**Волшебная скрипка**», а в 1914 г. В. Маяковский пишет стихотворение «**Скрипка и немножко нервно**»³.

В стихотворении Маяковского тема творца и творчества передана через аналогию голоса поэта и скрипки, через параллель музыка — поэзия:

Знаете что скрипка?
Мы ужасно похожи....

Речевой строй стиха Маяковский резко ориентирован на разговорно-просторечное, на отношения почти упрощенно-короткие. Это **фантастическая новелла** с очень сильной драматургической стороной, где доминантны гипербола и метафора. Но в ней лирическое воссоздается через характеристики скрипки как ребенка: **разревелась** «так по-детски» и поэта — дитя. «А мне наплевать, я хороший» (явное портирование детской речи).

У футуриста В. Маяковского общая, можно сказать, тривиальная тема художника и его творения создается, что называется, «на глазах». В самом названии угадывается **партитура** «новаторской» джазовой музыкальной композиции, которую исполняют скрипка и оркестр (у Блока, например, характерное соположение голоса и хора), причем, как во всякой партитуре, указано не только «для скрипки с оркестром», но и характер исполнения: «немножко нервно». Так «грамматическая неправильность» названия стихотворения оказывается художественным приемом⁴, более того, объясняет весь внутренний строй произведения, его внутреннюю форму.

Художественный синтез, позволяющий стилизовать **образ музыкальной пьесы**, какими бы разными в итоге эти пьесы ни были, оказывается общей чертой стиля эпохи, ярким выразителем которой становится В.Маяковский.

С 1913 по 1917 год В. Маяковский написал 4 поэмы и одну трагедию, причем появление **трагедии** «Владимир Маяковский» (создана в 1914 г.) предворает появление его необычных во многих смыслах поэм. Вслед за трагедией появляются поэмы «Облако в штанах» 1915 г., «Флейта-позвоночник» 1915 г., «Война и мир» 1917г., «Человек» написана в 1916-1917 гг., впервые опубликована в феврале 1918 г., после Октябрьской революции будет создана «Мистерия-буфф», указывающая на то, что наше стремление через определение жанра постичь поэтический путь Маяковского не есть кабинетная выдумка, а следование за логикой творческой жизни самого художника.

В любом случае, в Маяковском всегда говорит голос эпохи, варьирующий по-своему ницшеанское «Рождение трагедии из духа музыки». Это видимо во многих его стихах, в том числе и в вышерассмотренном. И опять вопрос: «Почему трагедия?» Может быть, потому что в трагедии нового времени опять соположены голос и хор, скрипка и оркестр, «я» и «мы»? Потому,

что выпирающее, самодовлеющее «я» декаденства в футуризме трансформируется в «мы», вбирая множество самоценных «Я»? Ответ на этот риторический вопрос дает уже перечисление действующих лиц трагедии. Еще более светоносная сущность истинного поэта обозначена самохарактеристикой лирического героя:

Я, бесстрашный,
ненависть к дневным лучам понес в веках;
с душой натянутой как нервы провода,
я —
царь ламп! (1, 154)

И характерная для культуры идея творца как подателя света преобразуется не в перепев уже известного. Лирический герой трагедии Маяковского — создатель рукотворного света — электричества, имеющего свою сверхзадачу, а не узко утилитарное применение:

Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы
для **огромных поцелуев**
и язык,
родной всем народам.

Трагедия поэта заключается на самом деле в том, что людям не нужна ни Боль Любви, ни Свет Любви, ни Радость Любви. Так невосребованная или опошленная, или сведенная к привычке, разменная в мелочах, она изменяется до неузнаваемости, а Настоящее, Светоносное чувство замирает в Одиночестве героя.

Ряд поэм открывает «Облако в штанах» (первоначальное эпатазирующее название «Тринадцатый апостол» автор должен был заменить по требованию цензуры). Но эта поэма тоже необычна уже тем, что имеет подзаголовок, указывающий на жанр — тетраптих. Тетраптих — обозначение живописного жанра, тетраптих — иначе складень, состоящий из четырех картин, в иконописи — икон, каждая из которых несет свое значение, свой символический смысл. Только в 1918 году поэма вышла без купюр, полностью, в предисловии к ней Маяковский расшифровал значение каждой из «картин» тетраптиха: ««Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» — четыре крика четырех частей» (1, 441). Такое самоопределение дало повод исследователям творчества Маяковского тоже вступиться и «закричать», что Маяковский — богоборец, что он свято-

татствует, что и без того это было видно, а тут сам признается: «Долой вашу религию». Когда *так* судят поэта, невольно всплывают в воображении лица «судей» из стихотворения «Нате!» Тут критика удобно забывает о том, что за словом «долой» следует слово *«ваш», «ваше», «вашу»*... И давний конфликт поэта и пошлого мира обозначается со всей очевидностью. Своим творчеством, и поэмой, в частности, Маяковский не отрицает любовь, искусство, общественный строй, религию. Он, как Ф.М. Достоевский, задается вопросом: где сегодня Бог? Что сделали люди с именем Божьим? Почему настоящего Бога заменил великий инквизитор?

Почему он подменил Его и всячески сопротивляется Пришествию? Не о вере речь, а о том, во что превратили люди Свет, дарованный Богом.

Я тоже ангел, я *был им* —
сахарным барашком выглядывал из глаз,
но больше не хочу дарить *кобылам*
из севрской муки изваянных ваз

(1, 195).

Так символические составляющие образа лирического героя вскрывает семантика образа «падший ангел» (в поэме «Человек»: Всюду теперь!/ Можно *везде мне.*/ Взбурься, баллад поэтов тина./ Пойте теперь/ о новом — пойте — *Демоне...*)(!,258), с одной стороны, — и это лирико-патетическое значение, а с другой стороны, «юродивый во Христе» и одновременно «шут», вариант образа затрепанного символистами Пьеро, — не урод, не нищий, а принимающий на себя роль унижаемого и гонимого, поносимого и страдающего, и через это непомерное страдание и непомерную любовь (читайте внимательней «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского) — избранного. Как и в обыденной жизни, такому лирическому герою и суждено пророчествовать и грозить:

Пустите!
Меня не остановите.
Вру я,
в праве ли,
но я не могу быть спокойней.
Смотрите —
звезды опять *обезглавили*
и небо окровавили бойней!
Эй, вы! Небо!
Снимите шляпу! Я иду!

(1, 196)

Но ведь этим предостережением и угрозой не завершается поэма! Мир «гармонизован» ответом Вселенной, подобной дружелюбному и верному «Щену»:

Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.

(1, 196)

По правде говоря, все творчество Маяковского может быть «свернуто» до нескольких излюбленных его образов-метафор и развернуто поверх границ отдельных стихотворений и поэм в колоссальное поэтическое произведение. Поистине «Слово — самоцель».

И в этом смысле определение романтизма, которое дает А.Ф. Лосев, прибегая к афористической мысли Новалиса, в самой большой степени приложено к мировидению В. Маяковского: **«Моя возлюбленная есть сокращенное подобие (Abb`eVш`и`) вселенной, а вселенная есть распространенное подобие (E1оп%11иао) моей возлюбленной*?»**

Мария!
Имя твое я боюсь забыть,
как поэт боится забыть
какое-то
в муках ночей рожденное слово,
величием равное Богу.

(1,193)

Этим, между прочим, объясним космизм его мощной образной системы, гротесковость мироощущения, этим приводится в движение весь стилиевой «механизм» его творчества: Любовь и ощущение трагичности ее в этом мире характерны для стиля серебряного века вообще (вспомним стихи и рассказы И.А. Бунина, сонеты Вяч. Иванова, стихи А.А. Блока), а в творчестве В. Маяковского, в его поэме «Облако в штанах» **вездесуща**: она космична, но она — единственное истинное достояние искусства, единственный животворный источник веры, только ею организуется настоящий общественный строй.

Оказывается, что подтекст поэмы не исчерпывается, как это принято утверждать, исключительно лирическим. Без сомнения, это лирико-философское произведение с характерным для его эпохи комплексом философских проблем, не футуризм разбуженных, а воспринятых футуристической молодежью у символистов.

Может быть, поэтому А.Ф. Лосев, размышляя о стиле Вяч. Иванова, говорит: «У него было такое же **ослепительное словотворчество**, которое, еще в большей степени, пожалуй, **было только у Маяковского**» Жажда этого словотворчества всеобъемлюща и всепроникающа: произведение В. Маяковского может быть воспринято как Слово, а каждое слово в произведении как самостоятельное произведение⁷. В этом состоит несомненная трудность для читателя, привыкшего к «линейному чтению». А как иначе постигать, например, и название его поэмы «Флейта-позвоночник», и композицию этой поэмы, парафразирующую **путь от страстей и желания смерти**:

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина на застольной здравнице,
подъемлю стихами наполненный череп.

.....

Короной кончу?

Святой Еленой?

Буре жизни оседлав валы,

я — равный кандидат

и на царя вселенной

и на

кандалы.

(1,204)

путь к воскресению:

В праздник красьте сегодняшнее число.

Творись,

распятью равная *магия*.

Видите —

гвоздями слов

прибит к *бумаге я*.

(1,208)

При внимательном рассмотрении этих поэм оказывается, что все они организуются как трагедии, хотя формально не начинаются со списка действующих лиц. В них необычайно сильно драматургическое и драматическое начало. Этот принцип сохранится и в творчестве послеоктябрьском, только в нем «созидательное, мы» будет мыслиться доминантой. Как и в первой собственно трагедии, в следующих за ней поэмах ярковыраженное, сюжетом организуемое мистериальное начало. Трагическое мироощущение поэта чревато не только гибелью старого мира (в душе поэта и вовне), финал этих произведений всегда жизнеутверждающ: чистота и красота грядущего не подлежат сомнению.

Подтверждая эту идею, Маяковский в «Воине и мире» (в заглавии мир писалось у него через *i* — вселенная) обращается не только к «портретированию»⁸ крупномасштабного прозаического произведения, давая Пролог, Посвящение и пять частей, намеренно вступая в литературную полемику с великим Львом Толстым, но и включая партию (ноты) аргентинского танго, популярного тогда, ноты песнопений заупокойной службы, соединяя музыку и слово, голос и хор, а точнее самое земное музыкально-пластическое выражение Любви и литийно — Смерти так, как они могут быть соположены в мистерии как вариации трагедии. Впрочем, поэма «Человек» (можно сопоставить с поэмой М. Горького, а можно и с драмой Л. Андреева «Жизнь человека») стилизует и композиционно, и поэтической речью евангельское и

литургическое (*Рождество Маяковского. Жизнь Маяковского. Страсти Маяковского. Вознесение Маяковского. Маяковский в небе. Возвращение Маяковского. Маяковский векам. Последнее*). Владимир Маяковский-поэт сделал героем, персонажем и лирическим героем своих произведений «самого себя», то есть молодого человека («красивый, двадцатидвухлетний»), как казалось, «ничем не отличающегося» от реально существующего поэта. Так литературная фантастическая условность или, напротив, пренебрежение этой условностью давало и дает повод сегодня бытовому, а отнюдь не филологическому анализу поэтического произведения.

Так выходит, что и условно-фантастическое, и художественное воспринимается и критиками, и литературоведами крайне упрощенно. Насколько упрощенно можно прочитывать, например, следующие строки: «Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, — *солнца* ладонь на голове моей.

Благочестивейший из монашествующих — *ночи* облачение на плечах моих.

Дней любви моей тысячелистое *Евангелие целую*»7(\, 245).

Вне системы координат, которые диктует «стиль эпохи», невозможно ни понять, ни тем более оценить открытий Маяковского-художника. Поэтому именно крайне непродуктивно вычленять в стиле Маяковского библеизмы или цитаты церковной службы, обращать внимание специально на синтаксис (в данном случае инверсионный строй поэтической речи), потому что все это вместе создает «образ образа»9, ограничивающий внутреннюю форму и отдельного произведения и творчества в целом. И именно в этой поэме, предваряя «Последнее», звучат потрясающие и сегодня Вселенную строки:

Погибнет все.
Сойдет на нет
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет.
И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

(1,271)

Парафразис образа неистового Аввакума, воссозданного Маяковским, позже у М. Волошина претворится в поэму, образ русского человека и русской жизни выпишется в стихотворение «Неопалимая Купи-

на», у самого же Маяковского по законам жанра трагедийное преобразуется в катарсисное. Иным (не диаметрально-противоположным) становится и образ поэта с прежде доминантными радостью-страданием, и образ Солнца, «корни» ведь угадываются и лирико-юмористическом, ободряющем созидание реальной новой жизни:

Светить всегда,
Светить везде,
до дней последних донца.

светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

(«Необычайное приключение,
бывшее с Владимиром Маяковским
летом на даче». 2, 38)

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 тт., М, т.1. С.317. Далее ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.
- ² Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999, 2003. С. 5 и далее.
- ³ См. подробнее: Минералова И.Г. Образ Скрипки в художественном претворении символистов, акмеистов, футуристов // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2002.
- ⁴ Минералов Ю.И. О поэтической речи Маяковского // В мире Маяковского в 2 тт. Т.2. С. 41 — 67; он же: Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. М., 1997. С.33 и далее.
- ⁵ Лосев А. Ф. В поисках смысла. // Страсть к диалектике. М., 1990. С.21.
- ⁶ Лосев А. Ф. В поисках смысла. Указ. изд. С.45.
- ⁷ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999. С.245 и далее.
- ⁸ Минералов Ю.И. Указ. изд. С. 238 и далее.
- ⁹ Там же. С. 259 и далее.

МАЯКОВСКИЙ О ПУШКИНЕ: К ПРОБЛЕМЕ ОБРАЗОТВОРЧЕСТВА

«Делать стихи», «делать жизнь» — у В. Маяковского звучит органично, ничуть не надуманно. Для него семантика глагола «делать» подразумевает сознательное созидание, новаторство как поиск принципиально нового, а не культивирование традиции. Шокировавшее литературную общественность отталкивание от классической традиции в манифесте футуристов¹ поначалу было воспринято современниками как «жестокое провокации»² и «бунт ради бунта»³. В то же время ниспровержение «генералов классики»⁴ изначально несло в себе идею нового взгляда на сотворенных кумиров. Эволюцию понимания того, что и зачем делали кубофутуристы, мы можем увидеть в дневнике А.А.Блока. Запись от 10 декабря 1913 года: «Когда я говорю со своим братом-художником, то мы оба отлично знаем, что Пушкин и Толстой — не боги. Футуристы говорят об этом с теми, для кого втайне и без того Пушкин — хам («аристократ» или «буржуа»). Вот в чем лезть и, следовательно, ложь»⁵. Продолжение рассуждения — 9 января 1914 года: «А что если так: Пушкина научили любить опять по-новому — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т.д., а .. .футуристы. Они его бранят, по-новому, а он становится ближе по-новому»⁶.

Первым этапом сознательной работы Маяковского над образом Пушкина было разрушение его функционирования как атрибута официальной идеологии. В статье «Два Чехова»(1914) Маяковский называет одной из главных задач молодого поколения борьбу с «канонизированием писателей-просветителей, тяжелою медью памятников наступающих на горло нового освобождающегося искусства слова»⁷. Своеобразным «антипамятником» становится и футуристический образ «беломраморного Пушкина, танцующего танго»⁸. Установка на деканонизацию, оживление пушкинского образа всегда будет доминантной в творчестве Маяковского. Он,

как и многие поэты серебряного века, будет «делать» своего Пушкина. Буквально через несколько лет после ернического передергивания в футуристическом манифесте образа Пушкина, созданного Тютчевым: «Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней»⁹, — Маяковский в шокирующе-разоблачающем «Гимне критику» (1915) создает по сути продолжающий классическую традицию пушкинский образ¹⁰:

Но если просочится в газетной сети
о том, как велик был Пушкин или Дант.
кажется, будто разлагается в газете
громадный и жирный официант.
И когда вы, наконец, в столетний юбилей
продерете глазки в кадильной гари,
имя его первое, голубицы белей,
чисто засияет на поднесенном портсигаре¹¹.

Имя Пушкина на портсигаре, чернильница в виде бюста Пушкина¹² и т. д. Живое, движущееся и «мертвечина»; искреннее, эмпатическое и официальное, казенное; высокое и пошное — эти антиномии, пронизывающие все творчество Маяковского, особенно ярко высвечивают проблему «мертвых лавров»¹³ и утилитарного использования образа Пушкина. О борьбе за настоящего Пушкина Маяковский говорит в статье «Два Чехова» (где два Чехова и два Пушкина — «их» и «мои»): «Памятник поставили не тому Пушкину, который был веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов и пел:

И блеск, и шум, и говор балов,
И в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Нет, на памятнике пометили: за то, что:

Чувства добрые он лирой пробуждал»¹⁴.

Жизнь образа выдающегося человека после его смерти — одна из глобальных тем поэзии Маяковского. По его мысли, «юбилейть» в «кадильной гари» — это значит умерщвлять образ, создавать кумира, «мумию»¹⁵. Поэтому, например, Ленин в поэме Маяковского «самый земной»:

Если б
 был он
 царствен и божествен,
я б
 от ярости
 себя не поберег,
я бы
 стал бы
 в перекоре шествий,
поклонениям
 и толпам поперек¹⁶.

На упрек, что в одноименной поэме Маяковскому не удалось «дать... нового Ленина», он отвечал: «Нам и *старый Ленин* достаточно ценен, чтобы не прибегать к гиперболам, чтобы на эту тему не фантазировать о каких-то новых вещах»¹⁷.

После трагической смерти Есенина «раздваивается» и его образ. Настоящего С. Есенина, а не того, чье «имя в платочки рассоплено»¹⁸, Маяковский не дает опошлить «почитателям»:

Вам
и памятник еще не слит, —
где он,
бронзы звон
или гранита грань? —
а к решеткам памяти
уже
понанесли
посвящений
и воспоминаний дрянь¹⁹.

Маяковский сознательно противопоставляет *живого* Есенина тому идеализированному, «приглаженному» образу, который уже начинает формироваться по готовому шаблону. Так появляется Есенин «по-маяковски», можно сказать, образ «на грани»: «У народа, / у языкотворца, // умер / звонкий / забулдыга подмастерье»²⁰. Такой Есенин уже не сможет стать мертвой медью памятника.

Теми же приемами оживляется и образ Пушкина. Интересно, что антиидеализация в подобного рода произведениях иногда понималась буквально, как «развенчивание» образа. На самом же деле для Маяковского доминантной была установка на изображение Пушкина таким, каким он *не может* понравиться обывателю. Так в стихотворении «Теплое слово кое-каким порокам» в качестве

одного из авторитетных примеров, иронически иллюстрирующих не зазорность увлечения игрой в карты, появляется имя Пушкина:

Говорю тебе я, начитанный и умный:
ни Пушкин, ни Щепкин, ни Врубель
ни строчке, ни позе, ни краске надуманной
не верили — а верили в рубль²¹.

Маяковский показывает, что Пушкин не нуждается ни в оправданиях, ни в лицемерном игнорировании фактов его биографии. Для Маяковского Пушкин — гениальный поэт, а значит, «человек очень *сложный*»²². Именно идеализированное упрощение образа Пушкина так возмутило Маяковского в кинокартине «Поэт и царь»: «Мы знаем Пушкина бабника, весельчака, гуляку, пьяницу... Что же нам дается? Какая-то бонна в штанах»²³.

В целях деканонизации Маяковский «освежает» и пушкинский генеалогический «миф»: в «Юбилейном! (1924) Пушкин — «арап», «африка-

нец». Здесь дан яркий антихрестоматийный образ Пушкина. Установка на сюжетное моделирование *жизненной* ситуации («Ненавижу всяческую мертвечину! // Обожаю всяческую жизнь!») приводит Маяковского к используемой им и ранее форме разговора. Это не привычное поэтическое обращение ко всеми признанному гению, а воображаемая приятельская беседа с поэтом, который (априори!) все поймет.

Много написано оправдательного относительно шутивно-фамильярного тона этого стихотворения. Но тон этот вполне органичен в трагическо-ироническом контексте всего произведения. Маяковский приходит к памятнику Пушкину «в меланхолишке черной», когда «разговаривать не хочется ни с кем». Это даже не беседа, а своеобразная исповедь, полная горьких признаний:

Вред — мечта,
и бесполезно грезить,
надо
 весть
 служебную нуду²⁴;
<.. > Хорошо у нас
 в Стране Советов.
Можно жить,
 работать можно дружно.
Только вот поэтов,
 к сожаленью, нету —
впрочем, может,
 это и не нужно²⁵.

В «Юбилейном» ирония становится спасительной интонацией, смягчающей острые конфликты. На эмоциональной трагикомической амбивалентности построен весь текст, одна из задач которого — «осовременить» пушкинскую эпоху, приблизить ее к человеку XX столетия. Средством такого сближения является потенциальное помещение Пушкина в современную ситуацию:

Были б живы —
 стали бы по Лефу соредатор.
<.. > Бойтесь пушкинистов...
 Старомозглый Плюшкин,
перышко держа,
 полезет с перержавленным.
— Тоже, мол,
 у лефов
появился
 Пушкин.
Вот арап!
 а состязается —
 с Державиным²⁶...

Такое «допущение» Пушкина в современность позволяет автору эффектно высветить проблемы литературного «сегодня»: образ Пушкина становится лакмусовой бумажкой, при контакте с которой действительность проявляет свою истинную сущность²⁷.

Утрированно фамильярный тон обращения Маяковского к Пушкину отчасти сюжетно мотивирован разговором «за столиком»:

Дайте нам стаканы!
 знаю
 способ старый
 в горе
 дуть
 виннице²⁸..., —

а ироническое пародирование письма Онегина к Татьяне «вписано» в собственную любовную трагедию:

— Дескать,
 муж у вас
 дурак
 и старый мерин,
 я люблю вас,
 будьте обязательно моя,
 я сейчас же
 утром должен быть уверен,
 что с вами днем увижусь я. —
 Было всякое:
 и под окном стояние,
 письма,
 тряски нервное желе.
 Вот
 когда
 и горевать не в состоянии —
 это,
 Александр Сергеевич,
 много тяжелей²⁹.

Пародирование в «Юбилейном» и других произведениях пушкинской тематики становится средством изображения и разрушения стереотипов. Ироничное «цитирование» сформировавшихся в общественном сознании (не без помощи литературы) представлений о Пушкине, его судьбе и творчестве является мастерской игрой с клише: внутреннее сопротивление утрированному образу побуждает читателя к переосмотру привычных суждений и созданию своего образа Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Манифест «Пощечина общественному вкусу» // Русский футуризм. М., 1999. С. 41.

² Бенуа А. Кубизм или кукишизм? // Русский футуризм. С. 277.

- ³ Чуковский К. Эгофутуристы и кубофутуристы // Русский футуризм. С. 303.
- ⁴ Маяковский В.В. Радоваться рано // Собрание сочинений. В 8 т. М., 1968. Т. 1. С. 248.
- ⁵ Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 198.
- ⁶ Там же С 198
- ⁷ Маяковский В.В. Собр. соч. Т. 1. С. 343.
- ⁸ Идите к черту! (манифест объединенных футуристов) // Русский футуризм. С.59.
- ⁹ Русский футуризм. С. 41.
- ¹⁰ О Маяковском — продолжателе классической традиции и Маяковском — новаторе см.: Минералов Ю.И., Минералова ИГ. История русской литературы XX века. 1900-1920-е гг. М., 2004. С. 193 — 215.
- ¹¹ Маяковский В.В. Собр. соч. Т. 1. С. 81.
- ¹² Об украшении изображением Пушкина бытовых вещей в начале XX века см.: Михайлова Н.И, «Шоколад русских поэтов — Пушкин» // Легенды и мифы о Пушкине. С.-П., 1995. С. 290 —295.
- ¹³ О негативной сути «оборотной» стороны всеобщего признания Пушкина гением русской словесности писал Д. Мережковский в очерке «Пушкин»:»Все готовы почитать его мертвыми устами, мертвыми лаврами,— кто почит его духом и сердцем?» // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 158.
- ¹⁴ Маяковский В.В. Собр. соч. Т. 1. С. 342 — 343.
- ¹⁵ В «Юбилейном» Маяковский, обращаясь к Пушкину, говорит: «Я люблю вас, / но живого, / а не мумию». // Маяковский В.В. Собр. соч. Т.4. С. 51.
- ¹⁶ Там же. Т. 4. С. 108.
- ¹⁷ Там же. Т. 4. С. 481.
- ¹⁸ Там же. Т.5. С. 12.
- ¹⁹ Там же. Т.5. С. 12.
- ²⁰ Там же. Т. 5. С. 11-12.
- ²¹ Там же. Т. 1. С. 84.
- ²² Там же. Т. 7. С. 358.
- ²³ Там же. Т. 7. С. 359.
- ²⁴ Там же. Т. 4. С. 45.
- ²⁵ Там же. Т. 4. С. 52.
- ²⁶ Там же. Т. 4. С. 51.
- ²⁷ Любопытно сравнить «Юбилейное» с фантастическим рассказом Саши Черного «Пушкин в Париже» (см.: Тайна Пушкина. М., 1998. С. 78 — 79), где использован тот же сюжетный ход помещения Пушкина в современность.
- ²⁸ Там же. Т. 4. С. 46.
- ²⁹ Там же. Т. 4. С. 47.

СЛОВЕСНАЯ ЖИВОПИСЬ КУБОФУТУРИСТОВ: КУЛЬТУРНАЯ ЭПОХА И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

1

Значение творчества крупнейших кубофутуристов — Хлебникова и Маяковского выходит далеко за рамки объединившей их литературной группы. Оба они являются характерными представителями рубежной — неоромантической — эпохи конца XIX — начала XX веков, тяготеющей, как и другая — в основе своей романтическая — рубежная эпоха конца XVIII — начала XIX веков, к художественному синтезу, в частности, синтезу искусств. Живописное, наряду с музыкальным, театральным, эстрадным, архитектурным, литургическим, мистериальным, жизнестроительным и т.д., становится в словесных произведениях серебряного века одной из важнейших доминант, представляющих индивидуальный стиль поэта, писателя, драматурга². В лирике эпохи, как показывают исследования, ему отведено особое место³.

Маяковский и Хлебников — поэты, личности и творчество которых многократно сопоставлялись⁴. Как известно, Маяковский считал Хлебникова, «Колумба новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами»⁵, своим учителем в поэзии. Исследователями отмечаются также черты обратного влияния Маяковского Хлебникова, в частности, в области рифмы⁶ и шире — словесной образности.

Художественный синтез и, в частности, синтез слова и живописи — одно из оснований, которое позволяет сопоставлять стили Маяковского и Хлебникова, прочно связывает их с культурным контекстом конца XIX — начала XX веков. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»⁷, — так В. Хлебников декларативно определяет один из глав-

ных, по его мнению и мнению его литературных соратников-футуристов, путей решения назревших творческих задач обновления литературного искусства начала XX века.

Живописное начало как таковое было исключительно важным для стиля кубофутуристов в целом⁸. Оно не только осмыслялось в теоретических статьях и манифестах «будетлян», творческая жизнь и быт которых теснейшим образом были связаны с изобразительным искусством⁹, но и непосредственно влияло на характер образности¹⁰, формирование содержания их литературных произведений. Многие из них были либо профессиональными художниками, либо всерьез увлекались изобразительным искусством, рисунком.

Живописное становится неотъемлемой составляющей образа лирического героя, связывается с лирическим сюжетом, с заданным в свернутом виде повествованием, в ряде характерных черт (учитывая компактность лирического произведения) определяет поэтическую картину мира произведения, его художественный космос. В некоторых случаях в стихотворении создается словесный образ живописного полотна, портрета, иконы. Иногда немногими чертами портретируется творческая манера художника, создается аллюзия на известную картину, живописный образ.

Оба поэта, кстати, неплохо рисовали. Рисунки Хлебникова иллюстрируют его литературные сборники и собрания сочинений¹¹. Маяковский, как известно, страстно любил рисовать (еще учась в Кутаисской гимназии)¹². Он учился в Строгановском художественно-промышленном училище и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, участвовал в выставках профессиональных художников, рьяно полемизировал на диспутах об искусстве¹³, а в 1920-е годы создавал плакаты для «Окон РОСТА»¹⁴. Об устойчивом интересе к живописному и театральному, в конечном счете к новому синтезу искусств, говорят и знаменитая желтая кофта поэта, и демонстративные «прогулки» футуристов по Кузнецкому мосту с разрисованными лицами.

2

Обратимся к тому, как футуристы, прежде всего Маяковский и Хлебников, осмыслили связи слова и живописи. Роль живописного в литературе, так ярко проявившегося в творчестве символистов, в поэзии и прозе И.А. Бунина, произведениях А.И. Куприна, многих других художников слова, вслед за символистами¹⁵ неоднократно подчеркивали футуристы, правда, с изрядной долей полемики по отношению к своим литературным предшественникам. Так, общим местом в статьях и манифестах становятся постоянные аналогии между словом и живописью, открытиями которой активно пользуются поэты новой литературной группы.

В. Маяковский, в статье «Капля дегтя» плакатно формулируя задачи поэзии, отталкивается именно от живописи: «Художник! тебе ли то-

ленькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию! Репин! Самокиш! уберите ведра — краску расплещет. Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой— всю качалку разворотит!»¹⁶

В статье «Слово как таковое» (1913) А. Крученых, В. Хлебников объясняют особенности футуристического слога влиянием художников-футуристов¹⁷ (в терминологии В. Хлебникова, стремившегося отказаться в своих произведениях от слов с латинскими корнями, «будетлян»): «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний застывший язык...»¹⁸ Живописное (прежде всего отличительные черты кубизма¹⁹ — разложение предмета на геометрические «первозлементы») соотносится со словом и звуком: «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления согласные — краска, звук, запах»²⁰.

Особенности литературного новаторства футуристов В. Хлебников связывает с подражанием современной ему постимпрессионистической живописи. Ему интересно прежде всего «мерцание» (принципиальная неоднозначность) смысла; слова для него — «живые глаза для тайны», они «особенно сильны», когда «через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл»²¹. Живопись оказывается ориентиром для Хлебникова-теоретика и в плане создания единого мирового языка²², так как она «всегда говорила языком, доступным для всех»²³.

3

Первые поэтические опыты В. Маяковского, впоследствии забракованные самим автором, связаны с живописными образами лирики И. Бунина и символистов (особенно ярко эта связь видна в первых двух строках цитируемого четверостишия с цветовыми метафорами — штампами поэзии рубежа веков, в данном случае, действительно, индивидуально-стилистически окрашенными слабо):

В золото, в пурпур леса одевались,
Солнце играло на главах церквей.
Ждал я: но в месяцах дни потерялись,
Сотни томительных дней²⁴.

Живописные образы, некоторые из которых соотносимы с графикой, — одни из доминирующих в ранней лирике Маяковского. Многие из них, формирующие образ лирического героя — бунтаря, борца с обывательским бытом и психологией, стали хрестоматийными:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана
Я показал на блюде студня
косые скулы океана²⁶.

В данном случае существенно не только то, что поэт метафорически изобразил процесс создания с позволения сказать футуристического полотна, отвечающего новой эстетике, отрицающей — по крайней мере, на словах — требования всяких норм и правил в искусстве. Важно и то, что бунтует художник-творец, очевидно, обладающий потенциалом для глубинного изменения этой жизни, реализующий через такое изменение свое божественное предназначение — одна из черт культурного стиля эпохи, по-своему преломленная творческой индивидуальностью поэта.

Среди многообразных функций живописных образов в стиле Маяковского одна из наиболее ярких — жизнестроительная. В одной из ранних статей поэт так формулирует задачи искусства: «Театр и кинематограф до нас, поскольку они были самостоятельны, только дублировали жизнь, а настоящее большое искусство художника, изменяющего жизнь по своему образу и подобию, — идет другой дорогой».

Искусство в этом случае — орудие и источник преобразования жизни, формирования нового человека: «Сознание, что каждая душа открыта великому, создает в нас силу, гордость, самолюбие, чувство ответственности за каждый шаг, сознание, что каждая жизнь вливается равноценною кровью в общие жилы толпы, — чувство солидарности, чувство бесконечного увеличения своей силы силами одинаковых других. Все это вместе создает нового человека: бесконечно радостного оптимиста, непоборимо здорового! ...Изменилась человечья основа России. Родились мощные люди будущего. Вырисовываются силачи будетляне»²⁸.

Связь живописных образов и жизнестроительного начала, намеченная в дореволюционной поэзии и, в конечном счете, идущая от символистов, опирающаяся на ницшеанские идеи, в лирике первых послеоктябрьских лет приобретает новую силу, по сути дела, оформляется окончательно:

Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры²⁹.

В приведенных строках из «Приказа по армии искусства» поэт создал образ строительства новой жизни в стране только что победившей советской власти. Одна из тем стихотворения (пусть и сознательно лозунговой, плакатно поданной) — обретение новой истины. Старое нравственное, эмоциональное содержание жизни человека и человечества должно быть «вытерто», примерно так же, как с доски стирается уже не нужный старый рисунок, освобождая место новому.

Человек в этом случае, на промежуточном этапе, оказывается (развивая образ поэта) *tabula rasa*. Новый образ новым живописцем должен быть напечатлен именно на человеческом сердце (своеобразная скрижаль революционного завета — одна из мистериальных ассоциаций, связанная со стихотворением). В роли живописца выступает некий коллек-

тив футуристов-революционеров, образ которого в данном случае становится аналогом образа лирического героя³⁰. Скандальные демонстративные выступления «будетлян», бунт ранней лирики Маяковского теряют протестную доминанту и обретают жизнестроительный смысл³¹. Прежний «анархический» бунт становится необходимой составляющей масштабного организованного процесса, направляется во исполнение «приказа» (не предполагающего, как известно, слушания) по одной из революционных армий — по образу поэта, «армии искусств».

Это новое искусство, как видно, творится на улицах и площадях, оно в этом смысле соборно и коллективно. Уже в этом видно переосмысление важнейших символистских положений, в частности, идей Вяч. Иванова о соборном и теургическом искусстве. Образ, непосредственно связанный с живописным искусством, — одна из граней изображенного поэтом действия, аналогичного синтетическому мистериальному действию, одна из доминант которого принадлежит музыке:

Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты³².

Новая коммунистическая «вера» утверждается со всей апостольской бескомпромиссностью:

Только тот коммунист истый,
Кто мосты к отступлению сжег³³.

Аналогичные черты соборности, художественного синтеза и мистериальности обнаруживаем в стихотворении «Поэт рабочий»:

Лишь вместе
вселенную мы разукрасим
и маршами пустим ухать³⁴.

Живописный в своей основе образ «вселенную разукрасим» не только космический по масштабу изображаемого, но и мистериальный: сотворивший и «разукрасивший» вселенную «Художник» — Бог. Живописный образ имеет, таким образом, четкий второй план — новое сотворение мира. Он, очевидно, должен быть в полной мере гармоничным («разукрасить», по В.И. Далю, значит «разубрать, принарядить, пышно и празднично украсить»³⁵), чего предыдущее творение, по мысли поэта, было лишено (иначе не потребовалось бы и пересоздание).

В этом контексте «второе дыхание» обретают антикультурные лозунги раннего футуризма, нередко апеллировавшие к живописи, вновь ставшие востребованными, переосмысленные поэтом:

Белогвардейца
найдете — и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?³⁶

(«Радоваться рано»)

Характерный прием поэта — художественное «оживление» внутренней формы фамилии великого архитектора Растрелли (от слова расстрелять), в русском языке изначально отсутствовавшей. На расстрел первоначально поэт указывает метонимически, также используя эллипс (на письме ему соответствует тире): «найдете — и к стенке». Намеченный несколькими ассоциативными штрихами образ, заключенный поэтом в фамилию Растрелли, предельно четко срабатывает с учетом следующей строки:

Стодьюмовками глоток старье расстреливай!

Максимально значимая, с точки зрения формирования содержания фрагмента, рифменная позиция сближает в смысловом плане «Растрелли вы» и «расстреливай». «Растрелли» в этой связи оказывается функционально аналогичным неологизмам поэта, как бы сжимает содержание произведения (или во всяком случае его значительного фрагмента) до образа, заключенного в отдельном слове, создает максимум «кривизны» авторского стиля и его семантической наполненности³⁷.

От призыва к физическому уничтожению врага поэт переходит к борьбе за очищение искусства:

Время
пулям
по стенке музеев тенькать.

Создается образ со сложной внутренней формой. «Стенка музеев» — явное обобщение, в буквальном смысле трудно представимое, так как совмещается единственное и множественное число слов словосочетания. С точки зрения обыденной речи, «естественнее» сказать либо «стенка музея», либо «стенки музеев». Внутренняя форма словосочетания позволяет создать и образ некой музейной выставочной «стенки» с полотнами старых мастеров, по которой «тенькают» пули, и образ стенки, к которой для расстрела приведены музеи как наиболее верные хранители старой и отжившей, по мнению лирического героя, культуры. Круг ассоциаций, связанных с данным микрообразом, строящимся на грамматической «неправильности», обозначенными двумя основными значениями, не исчерпывается³⁸.

Отметим, что не следует представлять Маяковского (и его лирического героя) неким вандалом, яростным врагом великого классического европейского искусства, прилежным учеником которого он в свое время являлся. Рафаэль и Растрелли для него в данном случае — не указание на конкретные творческие индивидуальности, а знаки обывательского мировоззрения, его своеобразные идолы — «генералы классики», которым приносятся «жертвы» (в частности, огульное неприятие современного искусства), очевидно, без должного их знания и понимания.

Построение новой жизни во многом идет на поле живописного искусства:

Вселенский пожар размочалил нервы.
Орете:
«Пожарных! Горит Мурильо!»
А мы —
не Корнеля с каким-то Расином — отца,—
предложи на старье меняться,— мы
и его
обольем керосином
и в улицы пустим —
для иллюминаций³⁹.

(«Той стороне»)

Образ готовности к отцеубийству, впрочем, явно плакатно заостренный, связан с противопоставленным горящим полотнам Мурильо (его имя как знаковое упоминается и в поэзии Хлебникова⁴⁰) образом, также, с позволения сказать, живописным — уличным иллюминациям, вызванным горящим человеческим телом. Бунтующий лирический герой уже не позволяет себя «ловить арканом картинок» — вновь речь идет не о великом искусстве, а об обывательском его восприятии. «Картинками» же, например, называются иллюстрации к притче о блудном сыне в повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель», ничего общего с подлинным искусством, да и, по сути дела, с бесконечно содержательными библейскими образами не имеющие⁴¹.

Особое место в стиле В. Маяковского, как и В. Хлебникова, занимает икона, изображение храма, молитва, нередко, по крайней мере по внешним показателям и первому впечатлению, далекие от официальной церковности:

Полночь
промокшими пальцами
щупала меня
и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший собор.
Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть.
Кричу кирпичу,
слов иступленных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть:
«Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою
дольней.
Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!

Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!»⁴²
(«Несколько слов обо мне самом»)

Лирический герой уподобляет себя Христу, в стихотворении метафорически изображается распятие его «души» «на ржавом кресте колокольни», при том, что, согласно образу поэта, реальный «Христос из иконы бежал». «Солнце! Отец мой!...» — ярко индивидуальная вариация молитвы — Христа в Гефсиманском саду накануне распятия. Неслучайно художественное время произведения — ночь.

Итог этого нового мученического подвига художественно осмысляется через призыв к «хромому богомазу» — Времени создать новую своеобразную икону — поэта-искупителя. Хромота Времени — еще одна библейская аллюзия, очевидно, на Иакова — Израиля, боровшегося с Богом и наказанного за это хромотой. Этот образ, тем самым, связывается с мотивом преодоления времени, выхода к вечности.

Активно работающей оказывается внутренняя форма искомого русского слова *богомаз* (иконописец). По В.И. Далю, богомаз — «плохой иконописец; прозвище владимирцев, суздальцев, развозящих образы своей работы по всей России. *Вольно богомазу Егорья пешком, а Пятницу на коне писать*»⁴³. В данном случае она соотносится с окюморомом «*намалюй лик*» «в божницу уродца века». Эпатаж, вызов мещанству и формально понятой религиозной морали (отсюда образ «скачущего сумасшедшего собора»), грубость поэта — «певца улицы» соседствует в созданном образе с изображением вечности, созданием новой «*божницы*» (иконостаса) и соответственно новых святцев, в которые занесут имя лирического героя Маяковского.

Таким образом, икона и иконописное проявляется в произведении многими деталями — и изображением иконописца, самой иконы, иконостаса — божницы. Намечен и существенный для иконы план вечности, преодоления времени. Организующим этот мотив оказывается и в композиции стихотворения — образ Христа, «бежавшего из иконы», противопоставляется созданию новой иконы поэта-искупителя, своеобразного нового Христа улицы, города, страны, мира, космоса.

4

В изображении живописи характерные черты стиля В. Хлебникова просматриваются в нашумевшем, «программном» стихотворении «Бобэоби пелись губы» (1908-1909), напечатанном в «Пощечине общественному вкусу» (М, 1913). «В письме В.В. Каменскому 8 августа 1909 г. из Святошино, под Киевом, в Пермь Хлебников среди своих

«красок и открытій» называл «живописание звуком», несомненно имея в виду это стихотворение. Его же вместе со стихотворениями «Кузнецик» и «Заклятие смехом» в литературной автобиографии «Свои» (1919) он относил к важнейшим из своих малых произведений.

В заметках начала 1922 г., в связи с докладом искусствоведа А.К. Топоркова, он писал: «Еще Малларме и Бодлер говорили о звуковых соответствиях слова и глаза, слуховых видениях и звуках, у которых есть словарь. <...> Б имеет ярко-красный цвет, а потому губы — бобеби; вееоми — синий, и потому глаза синие; пиззо — черное. Не удивительно, что Топорков недоуменно смеялся, не читая этого, оставившись и смотрел на стихи, как дикий кавказский осел на паровоз, не понимая его смысла и значения». (Здесь следует иметь в виду знаменитый сонет А. Рембо «Гласные», в котором развернута мысль Ш. Бодлера о «соответствиях» между звуками и цветами. См. статью П.Н. Краснова «Что такое декаденты? Сочинения М. Метерлинка и С. Малларме» — «Труд. Вестник литературы и науки». СПб. 1893. № 9.) Тогда же, 12 января 1922 г., Хлебников вписал в альбом Н.Н. Минаева (РГАЛИ) текст этого стихотворения, с небольшими изменениями и без строк А—5.

Об интересе к синкретическому восприятию, и в частности к цвето-звуковым соответствиям, свидетельствуют относящиеся к 1904 г. запись разговора с сестрой Верой о детском цветовом восприятии звуков и заметки «Пусть на могильной плите прочтут...», где, размышляя «о пяти и более чувств», он задавался вопросом: «Пять ликов, их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико? <...> То есть как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протянутого многообразия. Оно подняло львиную голову и смотрит на нас, но уста его сомкнуты. <...> есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходит одно в другое. Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им».

Вероятно, это связано с впечатлениями от «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло в переводе И.А. Бунина (1898):

У дверей сидел малютка,
Слушал тихий ропот сосен,
Слушал тихий плеск прибоя,
Звуки дивных слов и песен:
«Минни-вава!» — пели сосны,
«Мэдвэй-ошка!» — пели волны.

В заметках, сопровождавших стихотворения «Звукопись» (1921), он отмечал, что «этот род искусства — питательная среда, из которой может вырасти дерево всемирного языка», и предлагал цвето-звуковой словарь: «м — синий цвет, л — белый, слоновая кость, ч — железный, б — красный, рдяный, з — золотой, п — черный с красным оттенком, в — небесно-голубой, голубо-зеленый, н — нежно-красных цветов».

Ср. цветовые обозначения азбуки мирового языка в статье «Художники мира!» (1919) и «песни звукописи» в XV плоскости свехрповести «Зангези» (1922)⁴⁴.

В произведении средствами художественного слова создан портрет, вероятно, портрет девушки. Его детали — «губы», «взоры», «брови», «облик», «цепь» — созданы прежде всего средствами словесно-звуковой образности: повтором гласных, сонорных, звонких, губных. Поэт осуществил стилизацию не только живописного, но и, учитывая характер выбранных звуков, музыкального начал («**Бобэоби пелись губы, Вээоми пелись взоры, Пиээо — пелись брови, Лиэээй — пелся облик, Гзи-гзи-гзео пелась цепь**»⁴⁵). Наиболее «музыкальная», почти сплошь состоящая из гласных и сонорных, 4-я строка, рисующая лицо (облик) как целое. Упоминание о «холсте» в 6-й строке ассоциативно позволяет увидеть в этом описании как «зарисовку с натуры», так и словесное изображение произведения живописи — портрета.

Яркие словесно-звуковые образы созданы В. Хлебниковым на основе стилизации культивировавшейся музыкальное начало поэзии символистов. Особенность стиля поэта состоит в том, что музыкальность изображается через «футуристические» «заумные слова» (бобэоби, вээоми, пиээо, лиэээй, гзи-гзи-гзео), состоящие⁴⁶ в основном из гласных и сонорных — элемент традиции поэзии символизма. Создается образ синтетического (слово, музыка, живопись) действия, портретирующий и одновременно 1фофанирующий литургию — Мистерию⁴⁷.

Каждая из пяти составляющих портрета «поется», имеет свою роль, изображается в одном из пяти стихов («пелись губы», «пелись взоры» и т.д.). Петься, по словарю В.И. Даля, значит «быть пету или поему»⁴⁸. Поэтому губы, взоры и т.д. являются не столько сами «действующими» (хотя и такое толкование возможно⁴⁹), сколько предметом пения, воспевания, прославления, вдохновляющими на пение.

Прообразом такого «пения портрета» могло быть богослужение, например, молебен перед иконой (конечно, профанированные). Неслучайно и наименование изображенного «на холсте» — Лицо — с прописной буквы (аллюзия на именование Бога, Единого в трех Лицах-ипостасях). Так рисуется горний мир мистерии. «Пелись», кроме соединения в своем значении музыки и слова, служит важной составляющей музыкальности данного стихотворения (гласные Е, И, сонорный Л, повторяющиеся в каждой из пяти строк), изображает пение и в смысле, и в звуковом, образном планах.

Портрет (словесное изображение произведения живописи) созда-

ется не только средствами стилизации мистериального действия, но и «мерцанием», принципиальной неоднозначностью смысла художественного слова — элементом стилизации живописи как вида искусства. Так, в последних двух строках стихотворения («Так на холсте каких-то соответствий Вне протяжения жило Лицо») «холст» оказывается метафорой — это «холст каких-то соответствий» (аллюзия на знаменитое стихотворение Ш. Бодлера «Соответствия», использованная в мистериальном по характеру образе). Тогда изображенный в начале облик мог быть не живописным, а вполне «настоящим», а «холст соответствий» — это второй, скрытый, мистический план обрисованного облика или живописного портрета.

Облик, по В.И. Далю, — «оклад и черты лица, общность вида и выраженья лица, физиономия», самые общие, «природные», черты лица (поговорка: «Я и облику его не видал, в глаза его не знаю»⁵⁰). Лицо, наоборот, — нечто конкретное, личностное, оно есть «выраженье на лице духовных качеств», «представитель высших духовных даров». В этом контексте губы — «духовная хвала», глаза — «разуменье, разумное созерцанье»⁵¹. В стихотворении В. Хлебникова изображаются не «глаза», а «взоры» — неоромантический художественно-речевой образ. А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин», пародируя расхожее изображение романтического героя, пользуется именно им: «Блестящая взорами, Евгений Стоит подобно грозной тени» (Глава III, строфа XLl) (Курсив наш. — В.С.).

Поэт художественно противопоставил центральные в композиционном и смысловом планах для каждой из частей стихотворения однокоренные слова *облик* и *Лицо*, изображающие соответственно материальное и духовное начала в портрете. Такого рода приемы — характерная черта стиля поэта, связанная с элементами стилизации в его творчестве литургической поэзии⁵².

Изображенное Лицо «жило» (реально существовало или как минимум производило впечатление живого) «вне протяжения», т.е. вне пространства, в идеальном мире, одновременно проявляя себя в виде материально данного живописного облика. Такая обрисовка мистического Лица — еще один аспект портретирования иконы, в данном случае — древнерусской. Именно ей свойственна как бы одновременность многих точек взгляда на лик, предмет изображения, исключая натуралистичность и передающая его живость, мистическую глубину, принадлежность иной, высшей реальности. Эти особенности классической древнерусской иконы раскрыл современник В. Хлебникова, яркий представитель эпохи серебряного века, о. Павел Флоренский.

Он отмечал мнимые «безграмотности» рисунка древнерусских икон. «Как в криволинейных, так и в ограненных телах, на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий, у них бывают показаны совместно обе боковые стены;

у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо — изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы согбенных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронтальной плоскостей, и т. д.» «Что скажем мы, например, об иконе Спаса Вседержителя в Лаврской ризнице, на которой голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого и т.п.? Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты, что не было бы затруднения забраковать такую икону, если бы не — вопреки ее «неправильности» — изумительная выразительность и полнота ее»⁵³.

Отмеченный контекст дает возможность увидеть, как произведение В. Хлебникова, ни в коей мере не строго канонически православное, связано с древнерусской иконой. Живое и выразительное Лицо (очевидно, Ипостась Божества, или «Лицо», прямо указывающее на Него, например, Лик Божией Матери) вне пространства — протяжения, тем не менее, вполне доступно для восприятия, служит объектом пения — воспевания. Что это, как не словесный аналог иконы, блестяще осуществленный поэтом средствами собственного индивидуального стиля синтез слова и живописи — иконописи?

5

Обратимся к лирике В. Хлебникова последних лет, где портрет становится сквозным и, вероятно, наиболее характерным образом со сложной функциональностью.

Одна из отличительных черт стиля позднего поэта (1917-1922) — взаимопроникновение в образе макрокосма и микрокосма, вселенной, картин движения мировой истории и конкретного человека. Черта, связанная с влиянием на В. Хлебникова стиля раннего В. Маяковского⁵⁴, как известно, называвшего первого своим учителем в поэзии, «поэтом для поэтов». Философские аспекты этого явления, характерного для эпохи рубежа XIX-XX веков и свойственного христианской культуре в целом, детально раскрыты П. Флоренским⁵⁵ и восходят еще к античному мирозерцанию⁵⁶.

Анализируя черты портрета в лирических произведениях В. Хлебникова, обратимся к нескольким примерам. Первый связан с образом и личностью В. Маяковского:

Восток, он встал с глазами Маяковского,
С когтями песен на боку⁵⁷.

(«Восток, он встал с глазами Маяковского...»)

Конкретность и узнаваемость образа широко известного поэта, чтеца, художника, актера, друга Хлебникова осмысливается символически как картина масштабного изменения в революционную эпоху жизни целого континента. В самом деле, именно взгляд В. Маяковского, мало знакомым с ним людям казавшийся тяжелым (а на деле взгляд очень раннего человека) был одной из наиболее узнаваемых примет его внешнего облика.

Вот как вспоминает о первой встрече с ним И. Эренбург: «Он мне представлялся именно таким, каким я его увидел, — большим, с тяжелой челюстью, с глазами то печальными, то суровыми, громким, неуклюжим, готовым в любую минуту вмешаться в драку, — сочетанием атлета с мечтателем, средневекового жонглера, который, молясь, ходил на голове, с непримиримым иконоборцем»⁵⁸.

Отметим и то, что в образе, созданном В. Хлебниковым, явно просматриваются черты бурно развивавшегося тогда революционного плаката, подчеркивающего и заостряющего только наиболее характерное и действенное.

Сравним с этим, написанным 1-го сентября 1920 года под впечатлением проходившего в Баку Съезда народов Востока, на котором поэт присутствовал, стихотворение «Кавэ-кузнец», напечатанное в газете «Красный Иран» (23 мая 1921 г.) и содержащее соотносимый образ, развернутый портрет древнего мифологического героя. После публикации этого произведения и чуть позже небольшой заметки за подписью Али о Кавэ (Кава), герою иранской мифологии, «политотдел Персидской Красной армии издал плакат «Кавэ-кузнец» художника М.В. Доброковского»⁵⁹.

Как отмечается, строка «с когтями песен на боку» из интересующего нас примера — «образ воинственных, вооруженных делегатов Съезда»⁶⁰ — черта как плакатная, так и мифопоэтическая, ориентирующая на любимую футуристами древнюю, первобытную эпоху развития человечества. Итак, плакатные (то есть в данном случае портретные), совмещающие макрокосм (исторический процесс, народ) и микрокосм черты образа Востока («с глазами Маяковского») характерны для стиля поэта и, как видно, породили создание одного из реальных революционных плакатов сходной тематики.

Стиль Хлебникова сохраняет свои определяющие черты и после Октября, в частности, нацеленность на художественный и внехудожественный⁶¹ (философский, научный и т.п.) синтез, а также особенности словесно-звуковой образности. Так, в 1917 году (черновики 1916, а публикация 1918 г.), подобный ранним опытам, создается «заумный» и (учитывая приведенные выше соображения) музыкальный портрет женщины:

Сияющая вольза
Желаемых ресниц
И ласковая дольза
Ласкающих десниц.
Чезори голубые
И нрови своенравия...⁶²

Предельно четко проявляется и связь с литургией, например, в стихотворении, неоднократно подвергнувшись переработкам, — «Тайной вечери глаз...»:

Тайной вечери глаз
Знает много Нева
Здесь Спасителей кровь
Причастилась вчера
С телом севера в черном булыжнике⁶³.

«Тайная вечеря», как известно, — не только событие, о котором повествует Евангелие, день утверждения важнейшего таинства христианской Церкви — евхаристии, но и название одной из наиболее распространенных икон, помещаемой в каждом православном храме над Царскими вратами.

Образ «Тайной вечери глаз», поэтому носит не просто евангельский, но иконописный и литургический характер. Именно глаза Христа (взоры апостолов обращены к Нему, а Иуды потуплены) — одна из наиболее запоминающихся деталей иконы и живописного воспроизведения этого сюжета на светских картинах. Само произведение поэтом обозначено в жанровом плане как «хор» («хор к коню»). Оно носит отчетливо выраженный музыкальный характер: трехчастная композиция со своеобразным припевом в центре, варьирующем в, конечно, достаточно далеком от церковного, ключе основную тему «Тайной вечери».

6

Синтез слова и живописи в лирике В. Маяковского и В. Хлебникова не представим без общего контекста художественного синтеза, так характерного для эпохи рубежа XIX-XX веков. Для лирических произведений В. Маяковского характерны жизнестроительное начало, тема формирования нового человека, теснейшим образом связанные со стилизацией живописных приемов, цветовой палитры, иных составляющих изобразительного искусства, иконы. Стилизация живописи, иконописи в поэзии В. Хлебникова функционирует как элемент характерной для его творчества и по-своему художественно преломленной им стилизации материального действия. Такая стилизация проявляется как в изображении произведений живописи, словесном портрете (тема «живописи»), так и в особенностях «мерцающей», заведомо многоплановой поэтической речи, композиции, образности («живописный», импрессионистический стиль).

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вяч. Иванов. Взгляд Скрябина на искусство // Вяч. Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 172-191; Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма). Учебное пособие. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 1999. С. 4;

- Азиян. И.А. Диалог искусств Серебряного века. М, 2001. С. 5. О другой рубежной эпохе и художественном синтезе в ее культуре см.: Скатов Н.Н. Литературные очерки. М.: Современник, 1985. С. 5 и далее.
- ² О художественном стиле см.: А.Ф. Лосев. Проблема художественного стиля. Киев: COLLEGIUM, Киевская Академия Евробизнеса, 1994; Ю.И. Минералов. Теория художественной словесности. М: Владос, 1999. С. 7-33
- ³ Об особенностях и функциях портрета в лирике А.А. Ахматовой см.: Невинская И. «В то время я гостила на земле...» (Поэзия Ахматовой). Монография. М.: Прометей, 1999. С. 13-37. Близкий к интересующему нас материал анализируется в книге: Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе, М., 2002. См. также; Сакович А.Г. Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-буфф в действии // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1995». Выпуск XXVIII. М.: Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1996. С. 326-331.
- ⁴ Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. М.: Советский писатель, 1943; Харджиев Н. Маяковский и Хлебников // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970; Урбан А. Мечтатель и практик: Хлебников и Маяковский // Звезда. 1983. №4; Урбан А. Мечтатель и трибун: (О Хлебникове и Маяковском) // В мире Маяковского. Кн.1 М.: Советский писатель, 1984; Минералов Ю.И. Мир поэтического неологизма // Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2002 С. 170-174.
- ⁵ Маяковский В.В. Хлебников // Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8 т. Т.3. М. 1968. С. 415.
- ⁶ Д. Самойлов. Книга о русской рифме. М., 1982
- ⁷ Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.
- ⁸ Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999.
- ⁹ Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. М., 1992.
- ¹⁰ См., например: Альфонсов В.А. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982; Jean-Claude Marcade. Взаимоотношения поэзии и живописи в «Полутораглазом стрелце» Б.К. Лившица // Культура русского модернизма. Статьи. Эссе. Публикации. М: Наука, Восточная литература, 1993. С. 228-237.
- ¹¹ Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1987; В. Хлебников. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1-4. М.: ИМЛИ, 2000-2003.
- ¹² Ал. Михайлов. Маяковский (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 1998. С. 28-30.
- ¹³ Там же. С. 69-80. См. также: Бурлюки Д. и М. Маяковский и его современники // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М: Наследие, 1999. С. 328— 329.
- ¹⁴ Маяковский-художник. М.: Советский художник, 1963; В.В. Маяковский. Революционный плакат // Маяковский В.В. Собр. соч.. В 8 т. Т.3. М, 1968. С. 423-426.
- ¹⁵ Соловьев В.С. Что значит слово «живописность»? // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М: Искусство, 1991. С. 218-223; А. Белый. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996. С. 130-213. 1 Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 61.

- ¹⁷ Имеются в виду группы живописцев «Бубновый валет» и «Ослиный хвост» и сотрудничавшие с ними художники: П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов, Р. Фальк, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Татлин, Д. и Н. Бурлюки и др.
- ¹⁸ Цитируемое предисловие к альманаху «Садок судей II» (1913) подписано Д. Бурлюком, Е. Гуро, Н. Бурлюком, В. Маяковским, Е. Низен, В. Хлебниковым, Б. Лившицем, А. Крученых. См.: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 48.
- ¹⁹ Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 2000. С. 351.
- ²⁰ Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 42.
- ²¹ Хлебников В. Собрание произведений: В 5-ти т. Т. 5. М., 1932. С. 269.
- ²² См.: Васильев С.А. Теория слова А.А. Потебни и философия языка В. Хлебникова // Филологические эззерсисы. Вып. 3. М., 1994. С. 25-32.
- ²³ Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 619.
- ²⁴ Маяковский В.В. Избр. произв.: В 2-х т. (Библиотека поэта. Большая серия). Изд. 2-е т.1 М.-Л., 1963. Т.1. С. 602.
- ²⁵ Ал. Михайлов. Маяковский (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 1998. С. 76-77.
- ²⁶ Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8 т. Т.1. М., 1968. С. 18.
- ²⁷ Цит. по: Ал. Михайлов. Маяковский (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 1998. С. 95.
- ²⁸ В.В. Маяковский. Собр. соч.: В 8т. Т.1. М., 1968. С. 380-381.
- ²⁹ Там же. С. 247.
- ³⁰ О различных модификация образа лирического героя см.: Минералов Ю.И. Лирический герой в русской поэзии XIX века // Темы русской классики. Вып. 2. Учебное пособие. М.: Век книги, 2002. С. 158-175.
- ³¹ См. в настоящем сборнике статью И.Г. Минераловой.
- ³² В.В. Маяковский. Собр. соч.: В 8т. Т.1. М., 1968. С.
- ³³ Там же. С. 246.
- ³⁴ Там же. С. 250.
- ³⁵ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т.3. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 1575.
- ³⁶ Там же. С. 248.
- ³⁷ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999. С. 291-298.
- ³⁸ О так называемых «мнимых неправильностях» поэтического слога и их роли в художественном стиле и формировании содержания произведения см.: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М: Владос, 1999. С. 33-186.
- ³⁹ Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8 т. Т.1. М, 1968. С. 252-253.
- ⁴⁰ ... Юнона с Цинтекуалем
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо.
См.: Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 469 (Фрагмент поэмы «Азы и узы»).
- ⁴¹ Подробнее об этом см.: Васильев С.А. Живописное в стиле повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель» // Васильев С.А. Взаимодействие искусств в школьном курсе литературы: Программа и методические рекомендации к курсу. М.: ГНИ, 2003. С. 20-31.

- ⁴² Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М, 1968. С. 34-35.
- ⁴³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т.1. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 253.
- ⁴⁴ Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. Примечания // Хлебников В. Собр соч.: В 6-ти т. Т. 1. М, 2000. С. 476-477.
- ⁴⁵ Здесь и далее стихотворение цитируется по: В. Хлебников. Собр соч.: В 6-ти т. Т.1. М., 2000. С.198.
- ⁴⁶ Например, в отличие от многих заумных слов А. Крученых, его «Дыр бул шыл...» и др.
- ⁴⁷ О Мистерии и мистериальном в литературе серебряного века см.: Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма). Учебное пособие. М: Издательство Литературного института им. АМ. Горького, 1999. С. 104-119.
- ⁴⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т.3. М: Прогресс, Универс, 1994. С. 1447.
- ⁴⁹ С точки зрения Ю.Н. Тынянова, «в чередовании губных б, лабиальных о с нейтральными э, и — движение реальных ... губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через восприятие работы этого органа» (Цит. по: Хлебников В. Собр соч.: В 5-ти т. Т.5. М., 1932. С. 110).
- ⁵⁰ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т.2. М: Прогресс, Универс, 1994. С. 1526.
- ⁵¹ Там же. С.667.
- ⁵² Подробнее см.: Васильев С.А. Поэтический стиль В. Хлебникова. Словесно-звуковая образность. Автореферат диссертации... кандидата филологических наук. М., 1997.
- ⁵³ Флоренский ПА. Обратная перспектива // Флоренский П.А., священник. Соч.: В 4-х т. Т.3 (1). М: Мысль, 2000. С. 46,49.
- ⁵⁴ Ср. хрестоматийный пример из его поэмы — «тетраптиха» «Облако в штанах»: «Мы — // каждый — // держим в своей пятерне // миров приводные ремни».
- ⁵⁵ Флоренский П.А., священник. Соч.: В 4-х т. Т.3 (1). М.: Мысль, 2000. С. 440-447.
- ⁵⁶ А.Ф. Лосев отмечает свойственный Платону-мыслителю «синтез объективистической натурфилософии и сократо-софистической антропологии». См.: Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.. Мысль, 1993. С. 666-667 и др.
- ⁵⁷ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 131.
- ⁵⁸ Эренбург И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М., 1966. С. 244.
- ⁵⁹ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 553.
- ⁶⁰ Там же. С. 532.
- ⁶¹ С.м.: Минералов Ю.И. Русская литература XX века. 90-е годы. М, 2002. С.191-194.
- ⁶² Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 25.
- ⁶³ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М, 2001. С. 164.

ОБ ОСВЕЩЕНИИ ТВОРЧЕСТВА МАЯКОВСКОГО В СЕРЕДИНЕ ПРОШЛОГО ВЕКА И СЕГОДНЯ

Раскрывая смысл заголовка этой статьи, следует сразу сказать, что по содержанию и, соответственно, структуре она делится на три части. Первые две из них носят в основном мемуарно-автобиографический характер и относятся к моим студенческим и аспирантским временам полувековой давности (1947 — 1955), когда судьба подарила мне радость общения с двумя талантливыми людьми, опытными педагогами, глубокими исследователями творчества Маяковского.

Третья часть обращена к нынешнему рубежу веков, к нашим дням и совсем недавнему прошлому и является попыткой хотя бы в самых общих чертах осмыслить состояние сегодняшнего «маяковсковедения», дать по возможности сжатую характеристику восприятия и освещения творчества поэта на современном этапе. Насколько удалось связать, «состыковать» середину ушедшего столетия и начало нового века в аспекте неизменно близкой и дорогой для меня темы, — судить читателю.

1.

Начну с того, что я познакомился с доцентом Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова Виктором Дмитриевичем Дувакиным более полувека назад, в конце 40-х годов, когда он был, по теперешним моим представлениям, еще совсем молодым — «красивым, сорокалетним», хотя нам — тогдашним студентам — казался таким солидным, маститым профессором, не лишенным пресловутой профессорской рассеянности, о которой на факультете ходили легенды и которая была оборотной стороной внутренней, глубинной сосредоточенности на том, что он считал для себя главным.

Если говорить о чисто внешнем впечатлении, то Виктор Дмитриевич

казался мне в чем-то похожим на Маяковского, быть может, прежде всего тем напором, темпераментом, с которым он читал стихи своего любимого поэта. В нем подкупала простота и естественность поведения, жеста, мимики. И конечно, звучный, очень выразительный голос, позволяющий не только почувствовать все оттенки его собственной мысли, но и передать сложное ритмико-интонационное движение стиха, живого поэтического слова и образа.

В 1949—1950-м учебном году я прослушал его спецкурс о творчестве Маяковского, а в последующие годы был в спецсеминаре и затем писал под его руководством дипломную работу. В семинаре Виктора Дмитриевича тогда занимались и слушали его лекции будущие критики и исследователи-литературоведы Станислав Лесневский, Вадим Кожин, Виктория Швейцер, Лев Шилов, а также поэты Эдмунд Иодковский, Герман Плисецкий и другие, чьи имена впоследствии стали широко известны.

В наши студенческие годы, в Московском университете мы учились у разных преподавателей, доцентов, профессоров. Нам читали лекции такие крупнейшие специалисты, как Николай Каллиникович Гудзий — по древнерусской литературе, а по античной — Сергей Иванович Радциг, по теории литературы — Геннадий Николаевич Поспелов и по стиховедению — Сергей Михайлович Бонди, выдающиеся лингвисты Сергей Иванович Ожегов и Михаил Николаевич Петерсон. Но и среди них Виктор Дмитриевич Дувакин был, безо всякого преувеличения, уникален.

И для нас он всегда остается редкостным примером замечательно-го педагога-энтузиаста, человека обширнейших знаний, обладавшего особым даром — с максимальной полнотой, вдохновенно и убедительно доносить их до слушателей. На его занятиях было необычайно интересно. Возникало невольное ощущение: то, что он говорил, — иначе бы, наверное, никогда и не услышал.

Так, он сразу и навсегда приобщил нас — его учеников — к творчеству горячо любимого им Владимира Маяковского, чьи выступления он слышал еще в молодости и стихи которого знал наизусть от первой и до последней строки еще со времен работы в начале 30-х годов в Бригаде по изучению и пропаганде его поэзии. Причем особенно много ценного и до того не ведомого нам мы открывали для себя в раннем, непростом для восприятия творчестве поэта, которое в анализе и интерпретации Виктора Дмитриевича становилось гораздо яснее и ближе.

Помню, как интересно он анализировал в лекциях спецкурса самые первые, «футуристические» стихотворения «Ночь», «Уличное», «Из улицы в улицу» и другие. Таково было уже, по словам Маяковского, «первое, профессиональное, печатаемое» стихотворение 1912 года, самое его начало:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты. («Ночь»)

В самом чтении Виктора Дмитриевича, а затем в тонкой интерпретации и анализе, в реальном комментарии к образной ткани стихотворения перед нами оживала картина вечеряющего города. Живописность и метафорика этих строк (уходящий «белый» день, «багровый» закат, проступающие на все более темно-синем и зеленоватом небе золотые звезды и — начинающаяся ночная жизнь города: игорные дома, карточные столы с их зеленым сукном, на котором рассыпаны золотые монеты...).

Позже, в начале 60-х годов Виктор Дмитриевич подарил мне изданный в «Школьной библиотеке» обширный том «В.В. Маяковский. Избранные произведения» (М., 1963), составленный и прокомментированный им. Во вступительной статье он, в частности, писал по поводу только что процитированных мною строк из стихотворения «Ночь»: «Вместе с футуристами Маяковский утверждает, что новую красоту яркость вывесок, сияние огней, быстроту движения, .. радуется эффективности, праздничности городского пейзажа» (С. 14).

И вслед за этим он продолжает, а я вспоминаю, что примерно так же, почти в тех же, но гораздо более живых и одухотворенных словах он характеризовал на спецкурсе одно из следующих стихотворений. Я позволю себе процитировать еще небольшой фрагмент вступительной статьи к названному однотомнику:

«Но, взглядевшись в жизнь города, Маяковский все более убеждает-ся (в этом он уже тогда отличался от футуристов), что эта праздничность обманчива, что жизнь человека в современном капиталистическом городе — не праздник, а кошмар. Год спустя зрительное впечатление от горящих огнями бесчисленных окон рождает у поэта образ, противоположный по эмоциональной окрашенности:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.
(«Адище города»)» (Там же).

Возвращаясь к непосредственным впечатлениям от лекций спецкурса, хотелось бы остановиться на другом примере из самых ранних произведений Маяковского — на его стихотворении «Уличное» (1913). «Расшифровывая» его не сразу постигаемую при первом чтении образную структуру, Виктор Дмитриевич начинал с того, что помогал нам прежде всего понять реалии тогдашнего городского быта, а затем уже — характерные для восприятия их поэтом-художником (обучавшимся в то время в Училище живописи, ваяния и зодчества) — картинность, живописность и стремительный динамизм:

В шатрах, истертых ликов цвель где,
из ран лотков сочилась клюква,
а сквозь меня на лунном сельде
скакала крашенная буква.

Перед нами вставал воспринятый как бы кинематографически, «с движущейся точки», подвижный, экспрессивный городской пейзаж, который вместе с тем был «пропущен» через душу человека. Отсюда совершенно конкретные, реалистические картины-зарисовки городского рынка или маленьких магазинчиков с их шатрами, лотками и — одновременно на наших глазах возникающая масштабность: от внутреннего мира человека — лирического героя к вселенной, мирозданию. И все это взаимосвязано, скрещивается, пересекается в рамках стихотворной строфы («крашенная буква» скачет «сквозь меня», отражаясь «на лунном сельде»).

Наконец, хотелось бы привести еще один пример из стихотворения «Из улицы в улицу» (1913):

У-
лица.
Лица
У
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.

Здесь, как можно заметить, живописное начало отступает на второй план (возникая отчасти в последующих строфах), а главное внимание поэт уделяет словесному ряду. И бросается в глаза своего рода «графический кубизм» — сложнейшая внутренняя (не только словесная, но и образная) рифмовка рассеченных на части слов.

По поводу этого стихотворения Виктор Дмитриевич замечал в книге «Радость, мастером кованная» (М, 1964), в статье с двойной датировкой (1950-1963), то есть написанной явно на основе прочитанного нам в 1949/50 учебном году спецкурса, что здесь «Маяковский отчасти отдал дань декларируемому футуристам словесному экспериментаторству», отмечая «искусственную затрудненность некоторых синтаксических построений» (С. 43).

Кстати, не следует сегодня идеализировать, сглаживать и приукрашивать в свете наших современных представлений о литературном процессе тех лет и о научном, педагогическом, человеческом облике Виктора Дмитриевича в целом реальную картину и содержание слышанного нами спецкурса. Ведь он читался в самом конце 40-х — начале 50-х годов, т. е. «на излете» тоталитарной системы сталинизма, и в лекциях, особенно вводных, конечно же, были и характерные для того времени социологические построения и оценки в духе официоза. Один

только пример из уже цитированной статьи, касающийся соотношения, или, точнее, «несовместимости» Маяковского с футуризмом и модернистской поэтикой вообще:

«В исторической перспективе можно рассматривать символизм, акмеизм, футуризм и другие современные им антиреалистические течения (1892-1917) как единую в своей идеалистической, антиреалистической и антигражданской основе буржуазно-декадентскую поэзию (модернизм)» (Там же. С. 37. Курсив автора статьи. —В.З.).

Однако главное, что мы выносили из лекций Виктора Дмитриевича, было все же не в этих казенных и обязательных формулах и определениях, а в конкретном анализе текстов, самой плоти стиха. И при всей дерзости образных и словесных экспериментов, перенесении живописно-кубистических приемов письма в область поэтического искусства слова, при всем очевидном влиянии на Маяковского современных ему модернистских и авангардистских школ в поэзии и — шире — в искусстве, — в его стихах для нас прежде всего вставала живая, динамичная и экспрессивная картина действительно враждебного человеку «адища города», а на ее фоне — одинокий, мятущийся, страдающий лирический герой поэта.

В лекциях В.Д. Дувакина Маяковский предстал перед нами в своей цельности — как человек и поэт, непревзойденный новатор, гениальный лирик — уже с первых своих шагов в литературе. В них нас, естественно, привлекало и особое внимание к личной, лирической, любовной стороне поэзии Маяковского. Когда Виктор Дмитриевич читал и всегда очень точно и глубоко истолковывал стихи, посвященные, по словам поэта, «этой теме, и личной и мелкой...» (от «Личичка! Вместо письма» до «Неоконченного»: «Любит? не любит? Я руки ломаю...»), или поэмы (от «Флейты-позвоночника» до «Люблю» и «Про это»), мы слушали его с захватывающим интересом и — говорю прежде всего о себе — почти что затаив дыхание и с замиранием сердца...

Все эти стихи и поэмы, как вошли тогда в мою душу и память, и прежде всего в чтении, анализе и трактовке их Виктором Дмитриевичем, так и живут во мне до сих пор, хотя, конечно, на них наслаился изрядный пласт поэзии последующих лет — середины и второй половины XX столетия, которой я занимался в последующие годы, от лирики Твардовского и Заболоцкого, Тарковского и Самойлова до лучших творений Ахмадулиной и Бродского, Вознесенского и Рубцова...

Но при всей своей сосредоточенности и поглощенности Маяковским Виктор Дмитриевич не был в этом смысле «однолюбом». В своих лекциях и на занятиях спецсеминара он постоянно приобщал нас к высокой поэзии, очень живо, эмоционально вводил слушателей в самую атмосферу серебряного века, читал стихи Александра Блока и Константина Бальмонта, Анны Ахматовой и Николая Гумилева, Велимира Хлебникова, Игоря Северянина, Бориса Пастернака и многих других.

А это было, скажем так, далеко не просто в те «сороковые, роковые» и в начале 50-х годов. Ведь еще совсем недавно прозвучал изве-

стный доклад А.А. Жданова и разгромное постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах «Звезда» и «Ленинград»», в котором А.А. Ахматова и М.М. Зощенко были отлучены от литературы, объявлены «несоветскими писателями» и т.п.

И вот в такое, отнюдь не простое, нелегкое для истинных поэтов время Виктор Дмитриевич удивительно умел «заражать» нас своим энтузиазмом и любовью не только к Маяковскому, но и — шире — к русской поэтической классике золотого и серебряного веков. Он буквально «зачитывал» нас стихами, произносил страстные, вдохновенные монологи в защиту подлинной поэзии.

Так, именно в его исполнении, хотя, быть может, и с некоторым оттенком иронии, навсегда запомнилась устремленная мечтою в «иные миры», во многом импрессионистичная и всегда музыкальная лирика Константина Бальмонта с ее чарующими повторами:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

Или — напротив — мужественная интонация, стремительный жест, вещность и фактура гумилевских «Капитанов», читая которых, Виктор Дмитриевич, кстати, иногда слегка утрировал их экзотику, также внося иронические нотки, ссылаясь при этом на чтение их самим Маяковским, который озвучивал их с легким французским «прононсом»:

...Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

Надо сказать, что в те, уже столь отдаленные от нас годы (1950—1952) в общих лекционных курсах, читавшихся на кафедре истории советской литературы МГУ, порою ощущался некий дефицит по части поэзии. Так, на четвертом курсе лекции о литературе рубежа XIX—XX веков нам читал профессор Б.В. Михайловский, а потом целый семестр доцент Л.М. Поляк знакомила нас с творчеством М. Горького.

Что касается Бориса Васильевича Михайловского — серьезного ученого, автора первого учебника по литературе начала XX века, то в его курсе было все же отведено достаточно места и внимания поэзии рубежа веков — от пролетарских поэтов до различных модернистских школ и групп (символистов, акмеистов, футуристов), — всегда с основательным погружением в конкретный поэтический материал, правда, во многом с соответствующими тем временам и требованиям официоза характеристиками.

На пятом курсе, в первом семестре 1951—1952 учебного года, историю советской литературы читала старший преподаватель Евгения Ивановна Ковальчик, которая до того активно проявила себя как кри-

тик, близкий к официальным кругам, а теперь, после профессора Леонида Ивановича Тимофеева в течение нескольких лет заведовала кафедрой. В ее лекциях подробно рассказывалось прежде всего о прозе 20-х годов, относительно бегло освещались 30-е годы. Одна заключительная лекция была о современности, главным образом, насколько я помню, — о совещаниях в ЦК по вопросам литературы и о высказываниях И. В. Сталина о тех или иных литературных явлениях.

Перед этим, в промежутке между 30-ми годами и современностью, видимо, по просьбе Е.И. Ковальчик, одну-две содержательных и интересных лекции о литературе периода Великой Отечественной войны — в основном о поэзии военных лет — прочитала нам Елена Петровна Любарева. Однако, если говорить в целом, то все же поэзии в этом курсе было маловато. Вот почему спецкурс В.Д. Дувакина воспринимался нами тогда буквально как глоток живой воды.

Я хорошо помню его вдохновенные лекции, которые иногда продолжались подряд четыре академических часа, его зажигательные выступления не только перед филологами в спецкурсе и спецсеминаре, но и в битком набитом студентами разных факультетов клубе — Доме Культуры МГУ в старом здании на Моховой — там, где теперь восстановлена домовая церковь Святой Татианы, и в общежитии строителей нового здания университета на Ленинских горах, в литобъединении «Высотник», которым руководил тогда Э. Иодковский.

Под непосредственным воздействием Виктора Дмитриевича, его увлекательных занятий, его живой и неустанной пропаганды творчества любимого поэта и я, будучи еще студентом, читал в школе на Маросейке, где мы проходили педпрактику, что-то вроде небольшого спецкурса по Маяковскому для десятиклассников. А потом мы вместе с другими студентами — Станиславом Лесневским и Владимиром Файнбергом — проводили там вечер, посвященный поэту, читали его стихи.

Но Виктор Дмитриевич не только умел увлечь своих слушателей в самых различных аудиториях. Пробуждая в нас интерес к стихам и поэтам, он был и очень требовательным педагогом. В конце учебного года спецкурс завершился серьезным зачетом, к которому мы готовились так, как, пожалуй, не готовились и ко многим экзаменам. Помню, я тогда прочитал «от корки до корки» весь 12-томник Маяковского, а также все то, что было рекомендовано им из критической и исследовательской литературы, и мои усилия были вознаграждены: зачет прошел успешно.

Итогом прослушанного спецкурса и бесед с Виктором Дмитриевичем в течение года было для меня осознание того, что существует огромный по важности вопрос — поэтика Маяковского и что мне просто необходимо им заняться всерьез. Поэтому я твердо решил тогда, что на 4-м курсе иду в спецсеминар В.Д. Дувакина, посвященный этой проблематике.

И не я один сделал такой выбор, чему, видимо, способствовала особая популярность этих «поэтических студий» в студенческой сре-

де. Не случайно на доске объявлений перед входом на филологический факультет висел большой красочный самодельный плакат со стихами, написанными Эдмундом Иодковским:

Студент,
 выращивай
 науки семена!
Забудь
 старье
 и лоск его!
Иди,
 не задумываясь
 на семинар
«Поэтическое
 новаторство
 Маяковского»!

Из того, что было предложено Виктором Дмитриевичем для семинарских докладов, я выбрал особенно заинтересовавшую меня тему «Поэтическая образность (метафоры, сравнения) в поэме Маяковского «Про это»». В течение 1950/51 учебного года я немало времени провел в Библиотеке-музее Маяковского, которая помещалась тогда в небольшом двухэтажном здании в Гендриковом переулке, перечитав в богатых библиотечных фондах все, так или иначе имевшее отношение к моей теме, так что к апрелю месяцу курсовая работа в основном была написана. Она получилась довольно большая — 125 страниц, и докладывал я ее на семинаре около трех часов. В ходе оживленной дискуссии слушатели и сам Виктор Дмитриевич одобрили этот первый мой большой самостоятельный труд, что, конечно, не могло не радовать.

А тем временем на кафедре советской литературы разворачивались события, которые непосредственно касались В.Д. Дувакина, а потому, естественно, затрагивали и нас. Один из его дипломников, очень толковый, способный студент Юрий Данов, который был на курс старше меня и с которым мы были в хороших, товарищеских отношениях, написал дипломную работу на тему «Маяковский и Леф». На защите сам Виктор Дмитриевич, а также проф. Л.И. Тимофеев и доц. Л.М. Поляк высказались за отличную оценку и за рекомендацию ее к печати. Однако заведующая кафедрой не поддержала это мнение и сказала, что сама прочтет, а потом даст свой отзыв.

И дальше дело приняло совсем неожиданный оборот: откуда-то всплыло суждение о работе Ю. Данова как «идейно-порочной», обвинение в «восхвалении Лефа» и т.п. Причем, в подтверждение этому, в частности, приводилась выхваченная из текста довольно безобидная цитата: «Леф — интересная страница биографии Маяковского» и другие, столь же неосновательные аргументы. При обсуждении на кафедре мнения разделились, и ситуация, по сути, зашла в тупик.

Очевидно, не без согласия Виктора Дмитриевича дипломник послал свою работу в ЦК партии. Там ее отправили на отзыв В.О. Перцову, который дал ей в основном положительную характеристику. И все же Данова не пустили в аспирантуру, отменив его рекомендацию кафедрой за день до того, как должна была собраться комиссия по распределению. Виктор Дмитриевич очень остро все это переживал, так как в случае, если бы не было снято характерное для тех времен обвинение в «порочности» работы, ему бы, наверное, тоже пришлось нелегко. Вот почему в этой ситуации он стоял за справедливость до конца и, можно сказать, бился, как лев, как, впрочем, и позднее, когда в середине 60-х годов он выступил общественным защитником на судебном процессе по «делу» другого своего ученика Андрея Синявского.

А в начале 50-х мы, будущие дипломники, на себе чувствовали результаты тогдашних кафедральных баталий, выразившиеся и в том, что в то время хороших дипломных тем по Маяковскому для нас почти не осталось. Те, что предлагал Виктор Дмитриевич, кафедра отвергала. Так, были отброшены темы по поэме «Про это», пьесе «Баня» и некоторые другие. Кстати, именно тогда Виктор Дмитриевич говорил мне, что надо бы раскрыть тему «Язык поэмы «Хорошо!»», которая впоследствии, так сказать, с его подачи, возникла уже как тема моей кандидатской диссертации.

Что же касается дипломной работы, то Виктор Дмитриевич тогда, видимо, с учетом обстоятельств, предложил мне «Язык поэмы «Владимир Ильич Ленин»» с акцентом на стилистический анализ. Уже в самом начале сентября следующего 1951—1952 учебного года, после встречи и беседы с научным руководителем я поехал в Музей Маяковского, составил обширную библиографию и начал работать. К ноябрю большая часть материала была собрана и прочитана. Был составлен план, который я показал Виктору Дмитриевичу. Одобрив его как основу, он вместе с тем попросил несколько конкретизировать и через пару недель представить развернутый вариант, что и было сделано. А дальше — вновь занятия в Библиотеке-музее, анализ текста, исследование в отделе рукописей у Варвары Аветовны Арутчевой черновики поэмы и пр. — словом все, на что меня нацеливал мой научный руководитель.

В мае 1952 г. (как помню, это было 8-го числа — в канун Праздника Победы) я защищал написанную мной работу. Оппонентом была Лидия Моисеевна Поляк, а в качестве неофициального оппонента выступил бывший тогда аспирантом 3-го года Андрей Донатович Синявский. Они дали высокую оценку тому, что мне удалось сделать. На защиту пришли «болельщики» — мои однокурсники Юрий Манн, Сергей Бочаров, Георгий Гачев, а также другие студенты нашего курса и члены дувакинского семинара. Слушали с вниманием и интересом. Станислав Лесневский потом сказал, что защита «прошла не формально».

В том же 1952-м году по рекомендации Виктора Дмитриевича, подержанной кафедрой и ее новым руководителем Алексеем Ивановичем Метченко, крупнейшим в то время специалистом по Маяковско-

му, я поступил в аспирантуру. И уже будучи аспирантом, я пару лет ассистировал в спецсеминаре В.Д. Дувакина, прочел две лекции о революционном творчестве Маяковского в общем курсе истории русской литературы начала XX века. А когда по каким-то причинам Виктор Дмитриевич не мог прийти в университет, он доверял мне целиком провести семинарские занятия с обсуждением докладов по курсовым работам. К тому же в аспирантские и последующие годы я не раз оппонировал работы его дипломников, в том числе и самого последнего выпуска 1965/66 учебного года (В.В. Радзишевского, М.В. Радзишевской, В.Б. Кузнецовой и других).

Остается добавить, что все те далекие 1950—1952 годы, когда я был студентом-старшекурсником, благодаря Виктору Дмитриевичу, прошли для меня под знаком Маяковского. Я неоднократно выступал тогда с чтением его стихов на курсовых и факультетских вечерах в ДК МГУ на Моховой и общежитии на Стромынке, на вечерах в школе, где мы проходили педпрактику, в рабочем общежитии и на избирательном участке.

Возвращаясь к тому, о чем я говорил вначале, хотелось бы еще раз подчеркнуть ту особенность, уникальность Виктора Дмитриевича, которая заключалась еще и в том, что он постоянно «жил в диалоге», любил спрашивать, беседовать, не устанавливая грани между собой и студентами, доверительно общался с нами не только на лекциях и семинарах, но и после занятий, вечерами, по пути с факультета, когда мы нередко проводжали его пешком из центра — с Моховой, по Арбату и далее — на Плющину, в его носящий столь символическое название 1-й Тружеников переулок.

Вот такие, органично присущие Виктору Дмитриевичу качества: непосредственность, открытость, прямота — были манерой его общения, преподавания, поведения в жизни, и мы стремились этому у него учиться. Это был замечательный педагог, настоящий ученый-исследователь, всегда верный своим убеждениям, отстаивавший их до конца. Он был человеком исключительного благородства и порядочности, большой и щедрой души и, я бы сказал, не только «оруженосцем поэта», как говорилось на юбилейном вечере, посвященном 90-летию со дня его рождения, но и подлинным рыцарем поэзии, всегда выступавшим в ее защиту «с открытым забралом», никогда не поступавшим с требованиями совести.

2.

Алексея Ивановича Метченко я впервые увидел на вступительных экзаменах в аспирантуру в сентябре 1952 года. Он буквально только что, перед самым началом учебного года, был приглашен заведовать кафедрой советской литературы МГУ, до этого проработав около 15 лет в Куйбышевском пединституте в должности заведующего кафедрой и декана факультета. В 1950 г. он защитил докторскую диссертацию «Творчество Маяковского в первые годы советской власти (1917—

1924)» и к работе в Московском университете приступил уже в профессорском звании.

Сейчас, пожалуй, было бы трудно сказать, на какие вопросы по истории советской литературы я отвечал перед строгой и взыскательной комиссией, куда кроме председательствовавшего А.И. Метченко входили и другие, известные своей требовательностью экзаменаторы, как, например, Б.В. Михайловский. Помню только, что на тему своей дипломной работы и о предполагавшемся дальнейшем исследовании поэтического языка и стиля Маяковского я говорил с подъемом и воодушевлением. А когда через несколько дней я случайно встретил на факультете Алексея Ивановича, то он, узнав меня, спросил, как идет дальнейшая сдача экзаменов, и добавил: «Беру Вас к себе».

Еще в студенческие годы, занимаясь в семинаре В.Д. Дувакина, я с интересом прочитал в сборнике «Владимир Маяковский» (Л., 1940) статью А.И. Метченко «Ранний Маяковский», написанную на основе его кандидатской диссертации. Теперь же, после поступления в аспирантуру, занимаясь в Ленинской библиотеке, я с не меньшим интересом и вниманием изучил его очень основательную и объемистую (свыше 700 страниц) докторскую диссертацию, построенную на обширнейшем историко-литературном материале, тщательном осмыслении множества фактов общественно-литературной жизни первой четверти XX века, а главное, — пристальном изучении и анализе творчества моего любимого поэта.

Кстати, на необходимость именно такого исследовательского подхода он всегда нацеливал своих учеников, а, надо сказать, вместе со мной в тот год в аспирантуру поступили и оказались под его руководством Искра Денисова, Марина Морозова, а впоследствии и другие молодые энтузиасты, увлеченные Маяковским.

Что же касается меня, то в дальнейшем немаловажную роль сыграло то, что в качестве одного из письменных специальных вопросов при подготовке к сдаче экзаменов кандидатского минимума Алексей Иванович предложил мне «Поэзию 20-х годов» и я постарался как можно основательнее проработать под углом своей диссертационной темы творчество видных поэтов того времени (Есенина, Пастернака, Багрицкого, Светлова, Сельвинского и других). Хотя, конечно, многое для нас тогда оставалось закрытым, в частности, весь обширный пласт поэзии русского зарубежья, да и творчество ряда крупнейших поэтов «метрополии» (например, Гумилева, Волошина) представало в искаженном и урезанном виде.

Следует отметить, что с приходом А.И. Метченко к руководству кафедрой, а особенно к середине 1950-х гг., для нас — тогдашних аспирантов и студентов — стало возможным более серьезное изучение творчества Маяковского в его сложности и многообразии. Причем, как мы это сразу почувствовали, обозначились разные грани научного подхода к целостному охвату его лирики и сатиры, языка и стиля, поэтики и стиха.

Так, И.В. Денисова работала над диссертацией «Проблема традиций и новаторства в послеоктябрьской лирике Маяковского», я — над темой «Язык и стиль поэмы Маяковского «Хорошо!»», Л.А. Черкасова в 1955 г. защитила дипломное сочинение на тему «Авторский идеал в пьесах Маяковского «Клоп» и «Баня»». Характерна и тематика написанных под его руководством и защищенных в последующие годы работ о метафоре Маяковского (В.И. Фатющенко), о его рифме (Ю.И. Минералов) и т. д.

Отдавая должное широте научных интересов А.И. Метченко, не могу не сказать, что для меня он все же в первую очередь был значим как исследователь поэзии Маяковского, а потому я, да и другие его аспиранты восприняли как определенное событие выход в 1950-е — начале 1960-х гг. его фундаментальных трудов «Творчество Маяковского 1917—1924 гг.» (1954), «Творчество Маяковского 1925—1930 гг.» (1961), «Маяковский. Очерк творчества» (1964).

И хотя, как нам стало ясно позднее, эти издания несли на себе неизбежный отпечаток времени их написания, тогдашнего официального подхода к оценке творчества Маяковского как «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи», они, тем не менее, во многом выделялись на фоне значительного количества выходящих в те годы конъюнктурных книжек вроде «Маяковский в борьбе за социалистический реализм» В. Бакинского или «Маяковский — борец за коммунизм» А. Колоскова.

У меня сохранился экземпляр книги Виктора Бакинского со сделанными сразу же после ее прочтения в 1952 г. пометками в тексте и замечаниями на полях, показывающими мое уже тогдашнее восприятие этого сочинения. Перелистывая ее сегодня, я вновь отчетливо вижу, как сквозь всю книгу проходит высказанная автором уже вначале и реализованная на всем ее протяжении мысль о повсеместном непосредственном «подчинении поэтики идейному содержанию». А на деле это выглядит так, что в разговоре о поэзии и политике, в «анализе» языка и стиха мы сплошь и рядом встречаем (сужу по собственным пометкам) немало упрощений и вульгаризации, поверхностных суждений и общих слов.

Можно было бы привести и другие примеры чисто спекулятивных работ, в том числе и на уровне кандидатских диссертаций, защищенных в начале 1950-х гг., сами названия которых говорят за себя: «Большевистская партийность — основа эстетики Маяковского», «Партия и народ в творчестве Маяковского (1917-1924 гг.)» и др., хотя справедливости ради надо сказать, что в те же и последующие годы выходило немало и трудов серьезных исследователей.

Так, сборник статей «Творчество Маяковского» (1952), подготовленный в Институте мировой литературы под редакцией Л.И. Тимофеева и Л.М. Поляк, включал работы А.М. Абрамова «Ритмика поэмы «Владимир Ильич Ленин»», Л.И. Тимофеева «Из наблюдений над поэтикой Маяковского», М.П. Штокмара «О стиховой системе Маяковского» и др.

Можно назвать и еще ряд книг, монографических исследований того времени, посвященных важным проблемам образной системы, жанров, поэтики, стиха: «Рифма Маяковского» (1958) М.П. Штокмара, «Поэтический образ у Маяковского» (1961) З.С. Паперного, «Поэмы Маяковского» (1963) И.М. Машбиц-Верова, «Лирический эпос Маяковского» (1964) Ф.Н. Пицкель и др. Словом, изучение творчества поэта продолжалось даже и в самые нелегкие времена, причем на рубеже 1950-60-х годов перед ним открывались новые горизонты и оно как бы обрело «второе дыхание».

Возвращаясь к тому, как я воспринимал в те годы Алексея Ивановича и чему учился у него как исследователя и педагога, нельзя обойти не только деловые свойства, но и чисто человеческую сторону его личности. Позволю себе привести несколько фрагментов из дневника аспирантских лет, относящихся к началу его работы в качестве заведующего.

Такова запись, появившаяся уже 22 ноября 1950 г.: «А.И. Метченко мне очень нравится. Он производит впечатление вполне делового и живого человека. Это чувствуется во всем его стиле работы, в том, что он искренне и глубоко, думаю, заинтересован в налаживании работы, в том, чтобы как-то изменить ее, сдвинуть с мертвой точки.

Предложения его — деловые: составить реальный общий план учебника по советской литературе, чтобы не толклись каждый сепаратно в своей теме. Отобрать и отредактировать студенческие и аспирантские работы для сборника «Ученые записок»... В выражениях он не любит бесстрастного академизма. В мыслях — нетороплив, но очень крепко, упорен, даже упрямо. Чувствуется хватка, подход партийного работника. Заседания кафедры (по сравнению с теми, на которых я бывал в прошлые годы) стали более живыми, интересными».

Замечу в скобках, что слова о «хватке, подходе партийного работника» не следует понимать буквально так, будто он являлся партийным функционером. Однако принципу коммунистической партийности он следовал неукоснительно — и в оценке литературных явлений, и в своей практической деятельности. Другое дело, что он следовал ему не по указке свыше, а по внутреннему убеждению, глубоко уверовав в справедливость идеалов революции и коммунизма.

И еще: слово у него не расходилось с делом. Так, высказавшись, к примеру, о необходимости создания учебника силами кафедры, или о публикации студенческих и аспирантских работ, он активно способствовал реализации этих идей, осуществившихся уже в 1958 г. в выходе первого тома «Истории советской литературы» и специального выпуска «Ученые записки».

По отношению к своим «подопечным» — аспирантам и студентам — А.И. Метченко был не только требователен, но и всегда внимателен, проявляя к ним необходимую заботу и доверие. Во всяком случае могу об этом судить по себе на основе сделанных тогда же записей. Вот одна из них, датированная 22 апреля 1953 г.: «Алексей Иванович вчера со мной говорил больше часа. Рассказал мне много существен-

но интересного, в частности, о положении у нас на кафедре. Положение, действительно, очень тяжелое: нет людей, нет работников. И взять их неоткуда.

А главное, что он мне посоветовал как можно больше и лучше работать над тем, что является для меня основным делом. Потому что можно убивать сколько угодно времени на общественную работу, но никто тебе потом не простит, если ты не напишешь диссертацию или плохо сдашь кандидатский минимум».

Тут надо пояснить, что в те времена почти все мы были комсомольцами, а это непременно означало активное участие в общественной работе. И хорошо, если эта работа заключалась в чтении лекций или проведении бесед на предприятиях, стройках, избирательных участках. Но гораздо хуже, если приходилось убивать время на многочасовых заседаниях в различных бюро, комиссиях и пр.

Ведь тогда мы и сами превращались, почти по Маяковскому, в «прозаседавшихся»... Не случайно еще в бытность студентами и комсомольскими активистами мы распевали сочиненные на мотив популярной в те годы бодряческой песни из кинокомедии «Первая перчатка» (1947): «Закаляйся! Если хочешь быть здоров...» — шуточные, а в общем-то сегодня воспринимающиеся как горько-иронические куплеты: «Заседаем — с девяти и до утра. Разбираем персональные дела...».

Алексей Иванович наверняка знал, что я являюсь членом комсомольского бюро аспирантов, а потому стремился предостеречь меня от чрезмерного увлечения этим видом «деятельности». В то же время он старался приобщить и приобщал нас к собственно профессиональной, не только исследовательской, но и педагогической деятельности в различных ее формах.

В добавление к тому, что я уже писал о своей педпрактике в аспирантские годы (ассистирование в семинаре В.Д. Дувакина, чтение лекций о Маяковском для студентов 4 курса), хочу привести еще одну не случайно сделанную запись, относящуюся к тому времени, когда у нас заканчивался 2-й год аспирантуры:

«Метченко взял нас с Сергеем Бочаровым в помощники — принимать экзамены. Это он очень здорово сделал: давно бы надо нас вот так встряхивать. Сразу чувствуешь, что ты кое-что можешь и знания твои еще на что-то годятся. Экзамены страшно утомляют, но и много дают для понимания людей, да и самой литературы...».

Следует добавить, что в 1958 году, к тому времени, когда подоспела, а затем и успешно прошла защита моей кандидатской диссертации, Алексей Иванович взял меня на кафедру советской литературы, сыграв, таким образом, определяющую роль во всей моей дальнейшей судьбе, в моей преподавательской и научно-исследовательской работе. И я несколько не сомневаюсь, что долгие годы общения с ним оказали благотворное влияние на всю мою жизнь.

Вот почему, подводя итоги сказанному выше о моих студенческих и аспирантских годах, я хочу еще и еще раз подчеркнуть, сколь многим

я обязан своим первым университетским учителям — замечательным «маяковистам» — Виктору Дмитриевичу Дувакину и Алексею Ивановичу Метченко.

3.

Теперь из уже отдаленного прошлого — середины прошедшего столетия — перенесемся в день нынешний, живую современность, чтобы попытаться представить, как сегодня обстоят дела с восприятием и осещением творчества поэта, о котором всегда, начиная с первых его выступлений, было столько споров и скрещивалось столько самых разноречивых мнений.

В последнее время продолжают кипеть «страсти по Маяковскому». Не утихают споры о нем, прямая и скрытая полемика, в которой нередко обнаруживаются крайние позиции — вплоть до настойчивых попыток «развенчать» поэта, начатых в 1980-е годы Юрием Карабчиевским и Александром Жолковским, по-своему проявившихся в 1990-е и далее — до наших дней.

Я не претендую на исчерпывающий обзор литературы о Маяковском, тем более не буду возвращаться к характеристике нашумевшей книги Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского» (1990), которая получила в свое время квалифицированную оценку в ряде откликов-рецензий А.А. Михайлова, К.Г. Петросова, И.Ю. Искржицкой и др. Позволю себе высказать некоторые соображения по поводу нескольких и, быть может, менее известных работ сравнительно недавнего времени, очень разных по своим целевым установкам, направленности и характеру.

Такова статья уже упомянутого мною А.К. Жолковского «О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)» (1985). Само ироническое название этой статьи несет в себе аллюзии на произведения различных эпох — от А.С. Пушкина до А.Д. Синявского.

По словам автора, его работа «примыкает к серии демифологизации русских классиков» и, в частности, непосредственно к книге Ю. Карабчиевского, а в более отдаленной перспективе — к некрологу Вл. Ходасевича (1930), где Маяковский объявлялся «глашатаем» ненависти, физического насилия, погрома.

Говоря во вступительной части своих «заметок», что их идея — «предложить свежее, независимое от принятых в критике мифов прочтение стихов Маяковского» и вместе с тем подчеркивая, что их цель «остается вполне академической» А. Жолковский далее предлагает весьма своеобразную «концепцию» личности и творчества поэта как «воплощения примитивности, злобы, мучительства... демагогии и позерства»¹.

Теряя, на мой взгляд, всякое чувство меры (если в данном случае можно было бы говорить о таком чувстве), автор всячески стремится убедить читателя, что Маяковский «предстает как рупор современного экстремизма — авангардизма — терроризма»². Хотелось бы обратить

внимание на, мягко говоря, «странную» цепочку обвинений, где понятия и категории эстетические даются вперемешку с политическими. А главное, что перед этими преимущественно политическими ярлыками, пожалуй, меркнет даже фразеология послевоенных разгромных ждановско-сталинских партийных постановлений, в которых клеймились, объявлялись «подонками литературы» М.М. Зощенко и А.А. Ахматова.

Что же касается аргументации, то ее у Жолковского, как правило, заменяет сугубо тенденциозный подбор цитат — отдельных стихотворных строк, а то и просто словосочетаний, вырванных из контекста и трактуемых в предвзято-произвольном духе. Один только пример. По словам Жолковского, «устойчивость садомазохистских взглядов» поэта³ подтверждается рядом обрывков цитат — от «...может быть, сейчас бомбой ноги / выдрало у Петрова поручика» (из антивоенного стихотворения 1915 года «Вам!») до — «с каким наслаждением жандармской кастой / я был бы исхлестан и распят...» из «Стихов о советском паспорте» (1929).

«Свежесть» независимой «от принятых в критике мифов» трактовки известнейших произведений поэта — поистине изумляет. И просто диву даешься, чем, оказывается, на поверку может обернуться «вполне академическое», по заверениям автора, прочтение стихов Маяковского.

Теперь о другом исследователе. В книге израильского литературоведа Михаила Вайскопфа «Во весь логос: Религия Маяковского» (М.-Иерусалим, 1997), построенной на обширнейшем историко-литературном материале и демонстрирующей богатую эрудицию автора, содержится во многом интересное и тонкое прочтение текстов в их взаимосвязи и целостности.

Вместе с тем их интерпретация, на мой взгляд, нередко выглядит и как спорная. Вдобавок в ней слишком ощутимо увлечение входившей в то время в моду интертекстуальностью (см., например, в целом весьма содержательную главу «Об интертекстуальном слое «Облака в штанах» и некоторые другие).

Показывая действительно широкие интертекстуальные связи произведений поэта с различными источниками (от переосмысленных библейских образов и мотивов, восходящих к Священному Писанию, до многочисленных «перекличек» с литературными явлениями ХVII

- начала ХХ вв.), М. Вайскопф порою, вольно или невольно, наталкивает читателя на мысль о несамостоятельности, подражательности, вторичности текстов Маяковского.

Это особенно ощутимо уже в начальных главах книги («Пишибышевский», «Розанов», «Синяя птица» Метерлинка), где по отношению к данным, а далее и ко многим другим писателям неоднократно повторяются слова «влияние», «воздействие», «строки... заимствованы» и т.п. Получается так, что процесс поэтического творчества переводится в сферу простого «плетения словес» на основе уже когда-то существовавших текстов, словосочетаний, образных мотивов.

Вот почему, пожалуй, и в самом заголовке книги М.Вайскопфа,

обыгрывающем название «Первого вступления в поэму о пятилетке», поставлено слово «логос» вместо «голоса». Это невольно может быть воспринято так, что Маяковский якобы лишен неповторимой творческой индивидуальности, собственного голоса, а потому говорит чужими, заимствованными словами, хотя в действительности вряд ли можно усомниться, что он является одним из самобытнейших и оригинальнейших поэтов-новаторов XX столетия.

И еще одна книга, вышедшая под таким интригующим, экстравагантным названием — «Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актера Серебряного века Владимира Маяковского» (М., 2001). Автор ее Бронислав Горб, взяв на себя роль «защитника» поэта, предлагает весьма необычный, хотя, впрочем, тоже отнюдь не новый подход к пониманию его творчества.

Привлекая обширный исторический, литературный, фольклорный материал, он вместе с тем обнаруживает крайнюю однобокость, односторонность и в трактовке Маяковского — исключительно как шутяродивого, актера-скомороха, и в истолковании целого ряда его видных произведений. К примеру. «Про это» он аттестует как «поэму-пародию о советском сексе», «Хорошо!» — как «библию ереси», а «Владимир Ильич Ленин», в его трактовке, это «шутовской пересказ Евангелия от Луки...»⁴. Так сказать, вольно-ассоциативный тип горбовского мышления и повествования реализуется в хлесткой, ернической, вот уж действительно балаганно-скоморошеской манере письма, а свойственный автору буквализм в восприятии фрагментов текста, иногда отдельных слов и словосочетаний — при полном нежелании уловить сложное и целостное движение поэтической мысли, образа-переживания — зачастую оборачивается, мягко говоря, странной, а в общем-то — доведенной до абсурда трактовкой известных строк. Как, например, в следующей «кинематографической» ассоциации:

«У поэта-сатирика даже стихи о Ленине — как мультфильмы:

Шагом человечьим, (Так у Б. Горба —В.З.)

рабочими руками,

собственною головой

прошел он

этот путь.

Мультик на тему как Ленин с ног на голову переворачивает события: шагнул, коснулся земли руками, перекувыркнулся через голову»⁵. Оставляем без комментариев как содержание этого экстравагантного пассажа, так и вольности в цитировании хрестоматийных строк Маяковского, в обращении с пунктуацией и орфографией. Тем более, что на последней странице толстого тома стоит пометка: «Книга издана в авторской концепции». Следовало бы непременно добавить: «и в авторской редакции». Тогда для читателя стало бы еще яснее, откуда проистекают многие ее неточности разного рода, несуразности, бесконечные повторы одних и тех же рассуждений, формулировок, цитат...

И еще. При чтении этого объемистого «труда» не столько шокирует, сколько вызывает довольно брезгливое чувство тот преобладающий в нем развязный, если не сказать хамоватый тон, каким г. Горб позволяет себе говорить про тех, кто писал о Маяковском до него: «лукавый советский критик», «ушлый критик», «бесстыжий советский склад ума» и т.п. (Там же. С.490—491).

Ну, а вершиной, своего рода пиком таких высказываний и оценок становится итоговое, к тому же вполне серьезное предложение Б. Горба о «привлечении писавших о поэте к суду за клевету»⁶. Перечислив целый ряд имен — от В. Перцова, А. Метченко, Ал. Михайлова до Ю. Карабчиевского, М. Вайскопфа и Б. Сарнова, — он даже называет статью 129 Уголовного Кодекса Российской Федерации, по которой следует судить этих и других авторов книг, статей, диссертаций, написанных после 1935 года.

Прочитав такое (в том числе и перечень наказаний, тюремных сроков по данной статье), право, не знаешь, смеяться или плакать... Но, как говорится, не будем о грустном. И, главное, постараемся все же по возможности объективно, и не только на подобных, к счастью, единичных экстравагантных примерах, хотя бы в общих чертах представить и оценить сегодняшнее состояние маяковсковедения.

Если мысленно вернуться в 1980-е годы, то нельзя не видеть, что наряду и параллельно с изданиями, содержащими порою кощунственные нападки и огольное охаивание поэта, публиковались и ставшие несомненным вкладом в науку книги Б.П. Гончарова «Поэтика Маяковского» (1983), В.Н. Альфонсова «Нам слово нужно для жизни»: В поэтическом мире Маяковского» (1984), «В мире Маяковского». Сб. статей: В 2-х кн. (1984), А.С. Субботина «Маяковский. Сквозь призму жанра» (1986), А.А. Михайлова «Мир Маяковского» (1990) и др.

В наши дни немалыми тиражами выходят посвященные поэту серьезные исследования, популярные книги, учебные пособия для школьного и вузовского преподавания, написанные учеными разных поколений, в числе которых и уже не раз упоминавшиеся мною А.А. Михайлов и К.Г. Петросов, а также Ю.И. Минералов, СИ. Кормилов и И.Ю. Искрицкая, Т.А. Сотникова, В.Н. Дядичев — список может быть продолжен. Так, работы двух последних из названных мною авторов адресованы прежде всего школьникам, однако рассчитаны и на более широкий круг любителей поэзии.

Они написаны с учетом именно этой читательской аудитории и вместе с тем не несут в себе элементов какого-либо упрощения, включают взвешенный, объективный, выполненный на современном научном уровне анализ творчества поэта, его главных эстетических, нравственных, философских проблем, его художественных достоинств. И это проявляется в точном, профессиональном, убедительном разборе текста стихотворений и поэм, их образной ткани, словесных конструкций и пр. Один только пример: обстоятельнейший и тонкий анализ «Хорошего отношения к лошадям» в книге В.Н. Дядичева «В.В. Маяковский в жизни

и творчестве: Учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей» (М., 2002. С. 76 —79).

В связи с недавней юбилейной датой — 110-летием со дня рождения поэта прошли Международные и межвузовские конференции и научные чтения в Государственном музее Маяковского и Институте мировой литературы, в Литературном институте им. А.М. Горького и ряде университетов (в том числе в МГУ и РУДН), отмеченные публикациями в прессе, выходом новых книг и сборников статей и материалов. Именно эти и другие издания, о которых речь шла выше, определяют сегодняшний уровень изучения творчества поэта.

Думается, лучшие доклады на последних конференциях, а также подлинно научные работы нашего времени, подготовка нового Собрания сочинений реализуют по-настоящему современное, объективное и точное прочтение текстов произведений Маяковского, действительно свежую постановку и верное решение важных проблем его творчества.

При этом, на мой взгляд, никак нельзя отказываться и от многих, так сказать, «традиционных» подходов, от того, что отстоялось за десятилетия, выдержало проверку временем и оказывается востребованным сегодня. Тем более, что весь этот опыт активно противостоит непрекращающимся попыткам уже не столько «сбросить» и «развенчать» поэта, сколько абсолютизировать ту или иную грань его личности и таланта. В данном случае речь идет о некоторых публикациях последних лет, охарактеризованных выше.

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что глубоко неверно из всей смысловой, эмоциональной, образной и пр. многогранности творчества Маяковского извлекать одну ноту или тональность и лишь на этом строить те или иные «концепции». Маяковский неизмеримо сложнее, шире, богаче, тоньше и глубже — даже по отношению к заявленным им самим контрастам («от мяса бешеный» и — «безукоризненно нежный», «громада-любовь» и — «громада-ненависть»). В его стихах, поэмах сосуществуют, взаимодействуют, порою взаимопроникают тончайшая, интимнейшая лирика («я вытомлен лирикой»), мягкий, добродушный юмор и ирония, наконец, едкая, гневная, изничтожающая сатира («грозный смех»).

А вместе с тем, по словам Луи Арагона, произнесенным на вечере его памяти 14 апреля 1952 года, он — «основоположник современной политической поэзии», глубоко социальный, политический поэт, родившийся и вошедший в литературу на сломе эпох, на рубеже столетий, вобравший в себя трагизм и величие времени, осуществивший в своем творчестве особый синтез порою кажущихся противоположными начал: злободневного и вечного, элитарного и народного, традиции и эксперимента.

Сегодня особую значимость имеет введение в научный оборот биографических и историко-литературных фактов, их глубокое осмысление на современном уровне знаний о творчестве Маяковского. Факти-

ческие материалы, мемуарные свидетельства и опирающиеся на них тщательные и скрупулезные историко-литературные исследования — это разные грани и необходимые составляющие в решении главных, важнейших задач.

В этом плане большую и несомненную ценность имеют такие публикации недавних лет и самого последнего времени, как подготовленный в ИМЛИ сборник «Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания» / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков (М., 1999), монографии И.Е. Васильева «Русский поэтический авангард XX века» (Екатеринбург, 1999), Ю.И. Минералова «Современная рифма, ее теория и предыстория» (М., 2002), его же «Теория художественной словесности» (М., 1997, 1999) — где более полкниги посвящено детальному сопоставлению стилей Маяковского и Державина; наконец, подготовленный силами сотрудников ГММ, во многом основанный на тщательнейшем исследовании музейных фондов и приуроченный к юбилею том — «Маяковский продолжается: Сборник научных статей и публикаций архивных материалов. Вып. 1» (М., 2003).

Немаловажное место в маяковствоведении занимает эпистолярная, мемуарно-биографическая литература, обращенная к сугубо личной, интимной сфере взаимоотношений Маяковского с близкими ему людьми, в частности, книги В.А. и Г.Д. Катанян «Распечатанная бутылка» (1999), В.В. Катаняна о Лиле Брик (1998, 2002), самой Л.Ю. Брик «Пристрастные рассказы: Воспоминания. Дневники. Письма» (2003) и др. Наконец, особо значима среди таких изданий впервые вышедшая в Нью-Йорке в 1993 г., а десятилетие спустя переизданная и у нас книга дочери поэта Патриции Дж. Томпсон (Елены Владимировны Маяковской) «Маяковский на Манхэттене. История любви с отрывками из мемуаров Элли Джонс» (М.: ИМЛИ, 2003).

В наши дни, после нескольких лет ожесточенных критических «баталий», а затем, быть может, временного «затишья» и все же продолжающейся «смуты» и кипения «страстей», — вновь пробуждается и возрождается интерес к Маяковскому и уже, конечно, не как «лучшему, талантливейшему» певцу отошедшей советской эпохи, а — прежде всего — гениальному лирику, великому поэту-новатору XX столетия, каким его считали Борис Пастернак, Марина Цветаева, Анна Ахматова.

Свидетельство тому, помимо уже сказанного о новейшей научной и популярной литературе, посвященной его жизни и творчеству, — выход немалого количества учебных и других массовых изданий стихов, поэм, прозы поэта, чаще всего не бесстрастно-информативно обозначенных как «Стихотворения и поэмы» а под выразительными названиями — строками его стихов, вынесенными в заголовки этих книг, к примеру: «Послушайте», «Люблю», «Если звезды зажигают...».

Характерная примета времени — рост интереса и внимания к Маяковскому в среде школьной и вузовской молодежи, в частности, со стороны российских студентов и иностранных стажеров, к примеру, из Чехии, Бельгии, Соединенных Штатов в спецкурсах и спецсеминарах по

русской поэзии XX века на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова. Все это рисует в целом достаточно обнадеживающую картину и позволяет завершить разговор на такой оптимистической ноте: да, действительно, Маяковский продолжается!

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Профессор МГУ им. М.В. Ломоносова В.А. Зайцев начинает с подробных воспоминаний об исследователях Маяковского, работавших в советское время, а заканчивает четкими характеристиками того, кто и что пишет о Маяковском в наши дни. О современных авторах имеют свое собственное мнение многие читатели, так или иначе соприкасавшиеся с ними самими и их творчеством. А вот рассказать о литературоведах, активно действовавших в 50—70-е годы, сегодня уже могут немногие. Мне особенно радостно было прочесть в этих воспоминаниях объективные искренние строки об А.И. Метченко, которого хорошо знал и я (в 1970—80-е годы).

А.И. Метченко поражал своей необозримой памятью и тем, что хранил в ней буквально все, относящееся к Маяковскому. Он любил способную молодежь. Когда в начале 1950-х он переехал в Москву из Куйбышева, он был одиночкой из провинции, вдобавок уже успевшим подвергнуться исходившим из определенной среды атакам за свою работу «Ранний Маяковский», где доброхоты обнаруживали «симпатии» к футуризму. В Москве изучение Маяковского сосредоточивала тогда в своих руках внутренне сплоченная группа литературоведов-единомышленников (В. Перцов, В. Катанян, М. Штокмар и др.). Люди это были эрудированные, но к чужакам здесь относились довольно настороженно, а главное, ревниво. И вот одна за другой начали выходить московские книги Метченко о Маяковском, где многое освещалось в ином ракурсе, а некоторые скрывавшиеся ранее факты вообще оглашались впервые. «Монополии» — явление всегда не особенно здоровое, и, благодаря работам Метченко, одна такая «монополия» была тогда ликвидирована.

А при кафедре советской литературы МГУ с момента появления во главе ее Метченко год за годом формировалась своя школа исследователей творчества В. Маяковского.

Сейчас об А.И. Метченко объективно и компетентно вспоминают так же редко, как редко это проявляется в отношении советской эпохи в целом. Однако в научной среде, в истории филологической науки невозможно руководствоваться пропагандистскими приемами, слухами и бытовыми пересудами. Воспоминания В.А. Зайцева содержат факты. В этом их большая ценность.

Ю.И. Минералов

ПУШКИН И БАРАТЫНСКИЙ

1.

«Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого, хотя несколько одаренного вкусом и чувством. Кроме прелестных элегий и мелких стихотворений, знаемых всеми наизусть и поминутно столь неудачно подражаемых, Баратынский написал две повести, которые в Европе доставили бы ему славу, а у нас были замечены одними знатоками. Первые юношеские произведения Баратынского были некогда приняты с восторгом. Последние более зрелые, близкие к совершенству, в публике имели меньший успех. Постараемся объяснить причины». (X1,185)¹

Как всегда у Пушкина, затрагивающего важную тему, он выходит за ее рамки и делает ряд безусловных и верных обобщений. Так случилось и в статье о Баратынском. Отметив блестящий прием, оказанной поэту публикой «в первых юношеских произведениях», Пушкин указывает на причины последующей читательской холодности к более зрелым, к более близким к совершенству произведениям.

Первая из них — это несоответствие движения, развития поэта и его восприятия публикой. Это излюбленная мысль Пушкина. Поэт всегда впереди. То, что писал 18-ти летний юноша, уже преодолено. «А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни».

Второй причиной Пушкин считает отсутствие в России «критики и общего мнения», того, что поэт называет «потребностью народной». Пушкин поясняет, к чему это приводит. «Писатель получает известность по-

сторонними обстоятельствами. Публика мало ими занимается. Класс читателей ограничен — и ими управляют журналы, которые судят о литературе, как о политической экономии, о политической экономии как о музыке, т. е. наобум, по наслышке, безо всяких основательных правил и сведений, а большею частью по личным расчетам». Читая эти строки, мы как будто, узнаем нашу сегодняшнюю литературную жизнь!

И, наконец, третья причина охлаждения к Баратынскому — это его эпиграммы, «не щадящие правителей русского Парнаса». Обратим внимание на то, что Пушкин, восхищаясь эпиграммами Баратынского, «маленькими сатирами», осторожно замечает: «Не смеем упрекать его за них. Слишком было бы жаль, если их бы не существовало».

Пушкин заканчивает статью о Баратынском (1830г.) знаменательными словами: «Время ему занять степень ему принадлежащую — и стать подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды (то есть Батюшкого) (XI, 186)

2.

Ни об одном писателе Пушкин не думал столько, как о Баратынском. Мы видим, что даже любимый Батюшков, поэт и прозаик более крупный, поставлен Пушкиным ниже. Такова его несомненная и непреходящая любовь к творчеству замечательного поэта. Еще в южной ссылке» (1822г.) Пушкин, сопоставлявший свою судьбу с участью сосланного в Молдавию римским императором Августом Овидия, не забыл о Баратынском. В стихотворении «К Баратынскому. Из Бессарабии» читаем:

Но друг, обнять милее мне
В тебе Овидия живого (П,275)

Эти стихи, почти непосредственно написаны после обращения «К Овидию». Наш поэт сравнивает свою судьбу с тогдашними обстоятельствами жизни Баратынского. Вряд ли такое сравнение справедливо. Пушкин был отправлен Александром 1 в бессрочную ссылку за вольнолюбивые стихи. Случай Баратынского иной. Сын генерал-адъютанта, отданный на воспитание в Пажеский корпус, он участвовал в краже золотой табакерки (из которой вытащили деньги) у отца товарища, за что по личному распоряжению Александра 1 был отчислен из корпуса, разжалован в рядовые и отправлен служить в Финляндию. Все просьбы о смягчении участи Баратынского Александром 1 неизменно отклонялись. В конце концов, через несколько лет, Баратынский, выслужив офицерский чин, немедленно подал в отставку, выгодно женился на дочери генерала А. Л. Энгельгардт, за которой получил достаточное приданое, в частности, поместье Мураново, к северу от Москвы. До! конца дней Баратынский реконструировал и улучшал Мураново, превратив его в один из самых замечательных культурных памятников России. Ничто не предвещало бед в жизни поэта, но в 1844г., находясь в Италии с женой, Баратынский внезапно скончался в Неаполе.

После возвращения из ссылки Пушкиня неоднократно встречался с Баратынским, в конце 1828г. вышла книга «Две повести в стихах». Под одной обложкой тут были объединены «Граф Нулин» Пушкина и поэма Баратынского «Бал». На «Бал» Пушкин написал рецензию, которая напечатана не была. На 1830-31 годы приходится пик отношений поэтов. В дальнейшем имя Баратынского Пушкиным почти не упоминается ни в его сочинениях, ни в его переписке. Можно с уверенностью говорить, что период восхищения Пушкина в всегда ценимом им поэте прошел.

Как относился Баратынский к Пушкину? Обычно для этого ссылаются на письмо Баратынского Пушкину из Москвы в декабре 1825г.

«Жажду иметь понятие о твоём Годунове. Чудесный наш язык ко всему способен: я это чувствую, хотя не могу привести в исполнение. Он создан для Пушкина, а Пушкин для него. Я уверен, что трагедия твоя исполнена красот необыкновенных. Иди, довершай начатое, ты, в ком поселился гений! Возведи русскую поэзию на ту ступень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один; а наше дело — признательность и удивление». (XШ,253)

Спустя два с половиной года, в конце февраля — начало марта 1828г.,

Баратынский пишет Пушкину: «Вышли у нас еще две песни «Онегина». Каждый о них толкует по-своему: одни хвалят, другие бранят и все читают. Я очень люблю обширный план твоего «Онегина»; но большее число его не приемлет. Ищут романической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее проявлениях, проходит перед их глазами...» (XIV,5-6).

Это письмо удивительно по своей неискренности. Баратынский сознательно не высказывает собственного мнения об «Онегине», ссылаясь на неких критиков («одни хвалят, другие бранят»).

Здесь же Баратынский не упускает возможности защитить Пушкина: «Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла...» Но подлинное мнение Баратынского об «Онегине», от которого он так успешно уклонился в письме к Пушкину, стало известно лишь с 1899г. Тогда были опубликованы письма поэта к его близкому другу, замечательному критику И. В. Киреевскому. Письмо не датировано, но оно относится к 1832г.

«Читал ли ты 8-ую главу «Онегина», и что ты думаешь о ней и вообще об «Онегине», конечном тепер Пушкиным? В разное время я думал о нем разное. Иногда мне «Онегин» казался лучшим произведением Пушкина, иногда напротив. Ежели все, что есть в «Онегине», было собственностью Пушкина, то без сомнения, он ручался бы за гений писателя. Но форма принадлежит Байрону, тон тоже. Множество поэтических подробностей заимствовано у того и другого. Пушкины принадлежат в «Онегине» характеры героев и местные описания

России, характеры его бледны. Онегин развит не глубоко. Татьяна не имеет особенности. Ленский ничтожен... Нет ничего такого, что бы решительно характеризовало наш русский быт. Вообще это произведение носит на себе печать первого опыта, хотя опыта человека с большим дарованием. Оно блестящее, но почти все ученическое, потому что все подражательное. Так пишут обыкновенно в первой молодости из любви к поэтическим формам, более, нежели из поэтической потребности выражаться».

Самое интересное в этом письме его окончание, по существу, приписка: «Вот тебе теперешнее мое мнение об Онегине. Поверю тебе его за тайну и надеюсь, что она останется между нами, ибо мне весьма некстати строго критиковать Пушкина. От тебя же утаить настоящий мой образ мысли мне совестно»².

Стихи Пушкина буквально преследуют Баратынского и вскоре он опять пишет Киреевскому: «Я прочитал здесь «Царя Салтана». Это совершенно русская сказка, и в том мне кажется ее недостаток. Что за поэзия — слово в слово провести в рифмы Еруслана Лазаревича или Жар-птицу? И что это прибавляет к литературному нашему богатству? Оставим материалы народной поэзии в их первобытном виде, или соберем их в одно полное целое, которое настолько бы их превосходило, сколько хорошая история превосходит современные записки. Материалы поэтические нельзя собрать в одно целое, как нельзя через поэтический вымысел, соответственный их духу и, по возможности все их обнимающий. Этого далеко нет у Пушкина. Его сказка равна достоинством одной из наших сказок — и только. Можно даже сказать, что между ними она не лучшая. Как далеко от этих подражаний русским сказкам до подражаний русским песням Дельвига. Одним словом, меня сказка Пушкина вовсе не удолетворила»³.

Суждения Баратынского о Пушкине, как видно из приведенного выше письма, отличается многословие и неясность мысли. Другая их особенность — это стремление уклониться от высказывания собственного мнения, заменив его ссылкой на других лиц. Этого мало. Как мы видим по суждениям Баратынского об «Онегине», он их боится обнаружить. Вот письмо Киреевскому того же 1832г.: «О трагедии Хомякова (Баратынский имеет в виду стихотворную трагедию Хомякова «Ермак») ты мне писал только, что она кончена. Поговори мне о ней подробнее. Мне пишет из Петербурга брат, которому Хомяков ее читал, что она далеко превосходит «Бориса» Пушкина. Но не говорит ничего такого, почему можно бы составить себе о ней такое понятие. Надеюсь в этом на тебя»⁴.

Поразительна такая глухота и слепота со стороны большого поэта. Баратынский не любит Пушкина и даже не очень стремится познакомиться скорее с «Борисом Годуновым». Его вполне устраивает отзыв со стороны. В данном случае, судьей «Бориса Годунова» является брат.

Прозрение наступило после смерти Пушкина. Зимой 1840г., находясь в Петербурге, Баратынский пишет жене Настасье Львовне: «На другой день (вчера) я был у Жуковского, провел у него часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты

удивительной, вовсе новых и духом и формой. Все последние пьесы его отличаются — чем бы ты думала? — силой и глубиной. Он только что созревал»⁵.

«Что мы сделали россияне и кого потеряли!» Слова Феофана при погребении Петра Великого. У меня несколько раз навертывались слезы художнического энтузиазма и горького сожаления»⁶.

Из этого письма видим, что Баратынский, современник Пушкина, никогда не видел «силы и глубины» в его творчестве, и лишь через три года после его смерти, в письме жене искренне удивляется, что в поэзии Пушкина эти качества есть. Показательно, что Баратынский, двадцать лет знакомый с Пушкиным, при жизни поэта отказывал ему в «силе и глубине», и это в то время, когда Пушкин, напротив, постоянно убеждал читателей в «силе и глубине» Баратынского. «Он только что созревал!» Баратынский, считая себя выше Пушкина, был уверен, что Пушкину далеко еще до той степени зрелости, которой обладает он сам, что Пушкин еще не вырос из юношеской поры, он только созревает. Таково искреннее «последнее мнение» Баратынского о Пушкине.

3.

Оценка отношений двух поэтов в науке вполне устойчива. По установившемуся мнению, после периода восторженных отзывов Пушкина, между ним и Баратынским наступило охлаждение. Да и видятся они могли только во время приездов Пушкина в Москву. И было одно свидание в Казани 5 сентября 1833г. Последний раз поэты виделись в Москве в мае 1836г., во время приезда туда Пушкина по делам «Современника». 4 мая поэт сообщает Наталье Николаевне: «Баратынский, однако ж, очень мил, но мы как-то холодны друг и другу». (XVI, 116).

Но был в истории этих отношений и важный заочный спор. Здесь Пушкин активно возражал Баратынскому, хотя тот мог и не узнать о пушкинских словах.

Этот чисто литературный эпизод связан с изданием в 1832г. в Москве И.В. Киреевским журнала «Европеец». История возникновения и гибели этого журнала, сломавшая литературную карьеру издателя, неоднократно освещалась в науке, и детально повторять ее здесь нет необходимости. Напомним, что издателем «Европейца» стал молодой критик, сильный и блестящий ум, в сочетании с широкой философской образованностью. Впоследствии он стал одним из основателей русского славянофильства. Вся молодая Россия ждала от нового журнала прорыва в духовной мертвечине николаевской эпохи. Восторженно встретил начинание Киреевского Пушкин. Но Николай I немедленно понял силу духа Киреевского, звавшего Россию к просвещению, и как когда-то Екатерина II сказала о Радищеве, что он «бунтовщик хуже Пугачева», так и новый царь начертал судьбу Киреевского.

Вышло два номера журнала, на печатании третьего он был закрыт. Имя Киреевского, самого блестящего из представителей молодой рус-

* Эти слова подчеркнуты Баратынским.

ской интеллигенции на много лет было вычеркнуто из современной литературы. От ссылки «любимого Ваню», видимо, спасло заступничество Жуковского⁷.

После этого вынужденного отступления мы можем вернуться к «знаменательному спору» Пушкина и Баратынского.

В 1831г. вышла в свет поэма Баратынского «Наложница», над которой он работал не менее двух лет. «Наложница» имела и другое название — «Цыганка», окончательно утвердившееся с 1835г. Баратынский справедливо считал «Наложницу» лучшим своим произведением. В письме П.А. Плетневу 7 февраля 1831г. Пушкин сказал о ней, как всегда безоговорочно: — «... поэма Баратынского чудо». (XIV, 142).

Не все считали, так, как Пушкин. С критикой «Цыганки» в начальных номерах журнала «Телескоп» выступил его издатель Н.И. Надеждин. Неудивительно, что Баратынский счел необходимым выступить в защиту своего произведения. Он написал возражения — «Антикритику», где детально опровергал доводы статьи Надеждина. «Антикритика» была напечатана во втором номере «Европейца»⁸.

Пушкин не остался в стороне от литературного столкновения, но сделал это по-своему. В письме Киреевскому 4 февраля 1832г. он дружески, но бескомпромиссно, после ряда ценных редакторских указаний издателю журнала, остановил свое внимание на «Антикритике». «Статья Баратынского, — пишет он Киреевскому, — хороша, но слишком растянута (я говорю о его антикритике). Ваше сравнение Баратынского с Миерисом удивительно ярко и точно. Его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюр, но эта прелесть отделила в мелочах, точность и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущий успех его в комедии, требующей, как сценическая живопись, кисти резкой и широкой». (XV, 9-10)

В этих словах отражены все существенные признаки поэмы Баратынского. Дело было, конечно, не в «Антикритике», растянутой автором на пятнадцать страниц, в которых неизбежно потонули полемические стрелы Баратынского. Пушкин воспользовался поводом, чтобы высказать свое мнение о творчестве Баратынского в целом. И разве он не прав? Можно ли оспаривать утверждение, что за прекрасной отделкой вещей Баратынского его стихам все же не хватает, как выразился Пушкин, «кисти резкой и широкой»? Письма Баратынского Киреевскому полны упоминаний о намерении написать комедию. Вполне возможно, что и в личных беседах с Пушкиным Баратынский этого намерения не скрывал. Комедии Баратынский не написал. Пушкин знал, что Баратынский при всех своих достоинствах оставался в значительной степени альбомным поэтом. Изменился сам Пушкин, чего не понимал Баратынский, и потому так не понравилась ему восьмая глава «Евгения Онегина», означавшая новый этап развития пушкинского творчества.

А, кроме того, здесь имело некоторое значение одно обстоятельство личного свойства. В десятой строфе, рисуя портрет благополучного барина, Пушкин отмечает,

«О ком твердили целый век, —
NN прекрасный человек, —»

Не забывая при этом упомянуть, что этот собирательный образ

«... в двадцать лет был франт иль хват —
А в тридцать выгодно женат...».

А.А. Ахматова в своих заметках о VIII главе «Евгения Онегина», глубоко проникшая в личный подтекст этих строк, пишет: ... главу эту писал Пушкин (1830) — жених Натальи Николаевны. Оттуда мы узнаем, что блажен тот, кто

«... в тридцать выгодно женат.»/9

Продолжая мысль Ахматовой, мы понимаем, что Пушкина никак не отнесешь к категории «выгодно женато» Размышляя о своей судьбе женатого человека, Пушкин представил перед собой другую судьбу — Баратынского. Тот, конечно, понял, к кому относятся эти слова Пушкина, что вызвало у него дополнительное раздражение VIII-ой главой «Евгения Онегина».

Киреевский возражал Пушкину (письмо марта-апреля 1832г.), письмо его в защиту друга, обширное и взволнованное (XI, 19-20), явилось подлинным гимном во славу Баратынского. Так, сравнивая собственную оценку творчества Баратынского с картинами голландского художника XVII в. Миериса /10, Киреевский пишет Пушкину, что он имел в виду лишь внешнюю отделку их произведений, и что Баратынский как художник значительно выше Миериса. Но письмо Киреевского, начатое так запальчиво, кончается его неожиданным обращением к поэту: «впрочем, Вы лучше меня знаете Баратынского» (XV, 19-20). Так, Киреевский, по существу, с Пушкиным согласился.

4.

След, оставленный в литературной науке темой «Пушкин и Баратынский», оказался весьма заметным, имеющим давнюю историю.

Независимо от научного уровня участников, здесь возникли оживленные споры.

Как часто бывает, причиной, послужившей началу дискуссии, явилась публикация в печати ранее не известных писем Баратынского Киреевскому в «Татевском сборнике С. А. Рачинского» в 1899г. В письмах этих, как мы уже видели, Баратынский откровенно раскрывает перед другом свои чувства и помыслы и весьма нелицеприятно отзывается о Пушкине. На критике этих высказываний Баратынского о Пушкине сосредоточился писатель И. Щеглов в своей книге «Новое о Пушкине». (с.151)¹¹. Подробно пересказывать обвинения Щеглова в адрес Баратынского (а он, безусловно, обвинитель Баратынского, как завистника и недоброжелателя великого поэта) — значило бы повторять пятьдесят страниц его книги. Скажем лишь, что в итоге своих наблюдений, весьма тщательных и добросовестных, он приходит к выводу о том,

что Баратынский в жизни был Сальери, и что в образе такового и вывел его в своей трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкин. Скажем сразу, что с этим мнением Щеглова согласиться нельзя. Вопрос о прототипе Сальери явился предметом самых оживленных споров на протяжении многих лет не только в отечественном, но и в иностранном пушкиведении и моцартоведении. Существует здесь большая литература¹². Для нас важно, что Пушкин основывал замысел своей трагедии на малоизвестной легенде об отравлении Сальери великого Моцарта из зависти. Поэта волновала проблема «Моцарта и Сальери» как проблема психологическая.

Нечего и говорить, что книга Щеглова вызвала взрыв негодования, и определяющим в оценке его труда стало слово — «клевета».

С резкой критикой книги Щеглова выступил Валерий Брюсов. В статье «Старое о г. Щеглове» Брюсов писал, что аргументы Щеглова: холодность Баратынского в ответ на восторженные похвалы Пушкина, отрицательные отзывы о некоторых произведениях Пушкина, молчание Баратынского по поводу горестной утраты — гибели поэта — все это еще не свидетельствует о побуждениях Баратынского, а лишь отражает собственное и не зависимое суждение, или соответствует характеру Баратынского¹³.

Нужно сказать, что интерес к рассматриваемой нами проблеме в ту эпоху был отнюдь не случаен. Так получилось, что Щеглов оказался со своей книгой очень своевременным. Конец 19-го и начало 20-го века знаменует начало и расцвет русского символизма и пробуждение русского философского религиозного сознания. И неудивительно, что один из его вождей, Валерий Брюсов, столь энергично вступился за Баратынского. Большой поэт, забытый более чем на полвека, объявленный предтечей русского пессимизма, был поднят на щит символистами¹⁴.

То была эпоха, когда вскоре (1903-1904) возник журнал «Новый путь» и шли нескончаемые дебаты в «Русском — религиозно-философском обществе». Поэзия Баратынского в лучших своих образцах, в сборнике «Сумерки» (1842), вполне соответствовала новому движению философской мысли русского общества. Отсюда и заинтересованность его участников в творчестве Баратынского, и в частности, к проблеме его взаимоотношений с Пушкиным.

В защиту Щеглова с большим воодушевлением выступил В.В. Розанов. В этом же «Новом времени» он поместил статью «Кое-что новое о Пушкине»./15 Розанов полностью разделяет отрицательное мнение Щеглова о Баратынском. Большой художник, он нашел точную формулу для характеристики Баратынского — «облачная душа», как противопоставление «безоблачной душе» Пушкина¹⁶.

Не обошлось здесь и без явных недоразумений. Так, Щеглов в своей книге заявил, что в этом вопросе имеет значение и личный момент. В 1831г. умер Дельвиг, самый любимый, можно сказать, обожаемый друг Пушкина. Через полгода его вдова вышла замуж за брата Баратынского, Сергея. До этого она довольно длительное время находи-

лась с ним в связи, что вызывало мучительную ревность Дельвига. Известно, знал ли Пушкин об этом.

Для полноты картины о писавших по нашей теме упомянем статью Модеста Гофмана «Клевета на Баратынского», с которой он выступил в 1926г./17, то есть четверть века спустя после появления книги Щеглова. От издателя академического собрания сочинений Баратынского можно было ожидать большего. Кроме общих утверждений о некоей дружбе Пушкина с Баратынским, статья его ничего нового не содержит. Мало того, вопреки отсутствию каких либо данных, Гофман пишет о «доброжелательстве» и «любви» Баратынского к Пушкину, и в этом якобы есть противоречие между мрачным характером поэзии Баратынского и его светлым человеческим поведением. Как мы могли убедиться, ни доброжелательства, ни любви у Баратынского к Пушкину у него не было и в помине. До какой степени проблема взаимоотношений Пушкина с Баратынским волновала деятелей русской культуры после появления книги Щеглова, мы сейчас увидим из переписки Валерия Брюсова с П.П. Перцовым¹⁸. Письма самого Перцова были нам недоступны, и мы можем узнать об их содержании по упоминаниям в письмах Брюсова. Письма эти, числом восемь, относятся к 1899-1906 гг.

Приводим относящееся к нашей теме места:

«Ваше решение спора о Баратынском, — пишет Брюсов в письме от 7 декабря 1900г. — кажется мне самым верным. Баратынский — Сальери, если в этом последнем считать зависть чем-то случайным, а не сущностью души. Я написал вторую статью в защиту Баратынского, но если уж сознаться — мне гораздо больше нравятся мысли моего оппонента, чем моя собственная правда. Я читал различные писания И.Щеглова: он не без дарования, хотя и тускл в достаточной степени. Но оригинальность его догадки о Баратынском доказана уже тем, что за него вступился Розанов. Ах! Если бы я писал за одно с Щегловым и против себя! Сколько любопытных вещей, мог бы я сообщить»¹⁹.

Через две недели, 20 декабря, Брюсов возвращается к этой теме: «Второй ответ Щеглову я написал, и, увы! В академическом духе защиты Баратынского. Не удивлюсь, что ответ мой вял, неинтересен и не нужен. Но по поводу его я должен извиниться перед Вами»²⁰.

Рассматриваемый нами эпизод русской литературной истории удивителен уже тем, что один из выдающихся ее деятелей, Брюсов, откровенно признается в письме корреспонденту, Перцову, в двоемыслие: думал одно, а писал другое. Нужно отдать должное Брюсову: он нашел в себе силы признаться в том, что был не прав.

Этот эпизод, делающей честь Брюсову, весьма показателен. В отечественной науке о литературе утвердилась вредная, — а если сказать прямо, — порочная тенденция сглаживать возможные мелкие и крупные противоречия между выдающимися писателями. Другой важный пример, мы привели в нашей статье. Речь шла о разгромном отзыве Баратынского об «Евгении Онегине» в письме Киреевскому (см. с 6 нашей статьи). В «Татевском сборнике» письмо печатается. Наступают новые времена — в издании 1951г. это важное письмо отсутствует.

Письма Брюсова П.П. Перцову (после их первой публикации в «Русском современнике») были перепечатаны через год М.А. Цявловским.

Лучший знаток биографии Пушкина, несомненно, первый пушкинист эпохи расцвета науки о поэте 20-30-х годов прошлого века, М.А. Цявловский печатает текст «Русского современника» без всяких изменений. Но и без всякого комментария. А такой комментарий, был необходим. Сейчас мы увидим почему. Среди многих заслуг М.А. Цявловского, было издание записей П.И. Бартенева, одного из основоположников науки о Пушкине. Бартевев избрал верный метод собирания сведений о Пушкине: он записывал слова еще живых современников о поэте. Так появилась и книга, имеющая непреходящую ценность одного из первоисточника пушкиноведения²¹.

Из лиц, с которыми общался Бартевев, первое место принадлежит П.В. Нащокину и его жене Вере Александровне. Нащокин после смерти Дельвига был самым верным, самым дорогим другом. В письме жене Пушкин сообщает: «Любит меня один Нащокин». (XVI, 116). Это очень важное замечание. Культ дружбы, вошедший в душу поэта с лицейских лет, потерпел полную катастрофу. Пущин и Кюхельбекер в Сибири, Дельвиг умер. Остался, конечно, великий друг Жуковский. Но это был как бы любящий отец.

И вот, что мы читаем у Бартевева со слов Нащокина: «Пушкин не любил Вяземского, хотя и не выражал того явно, он видел в нам человека безнравственного, ему досадно было, что тот вложился за его женою; впрочем, вложился из привычки светского человека отдавать долг красоте. Напротив, Вяземскую Пушкин любил».

Далее следует: «Баратынский не был с ним искренен, завидовал ему, радовался клевете на него, думал ставить себя выше его глубоко-мыслием, чего Пушкин по простоте и высоте своей не замечал»²².

Это была первая беседа Бартевева с Нащокиным и она датируется точно «1 октября 1851г.» Записи свои точный Бартевев давал на прочтение другу Пушкина С.А.Соболевскому. Прочитав это место, Соболевский отчеркнул запись и написал сбоку: «Это суцая клевета. С. Соболевский».

«Чья же это клевета?» — хочется спросить Соболевского. Этот умный, легкий, хотя и лековесный барин (бывший с Баратынским в дружеских отношениях), не мог бы ответить на наш вопрос. Нащокин ничего не придумал, да и не посмел бы никогда в память Пушкина, возвести напраслину на Баратынского. А значит, правда заключается в том, что Нащокин, только немного ошибался. Несмотря на свою «простоту», великий провидец Пушкин отлично понимал окружающих его людей, видел их, что называется, насквозь. Видел и Вяземского, (который после смерти Пушкина неприлично ухаживал за Натальей Николаевной). Видел и эгоцентризм Баратынского. Доказательств этого, как мы только что видели, вполне достаточно, и это главное, что подтверждает безупречность записи Нащокина.

Мы должны быть благодарны Щеглову за его догадку, и Брюсову,

переступившему через самолюбие ради истины. Главное — это Пушкин, и выявление о нем подлинных фактов его жизни. Разве поэт виновен в том, что любя поэзию Баратынского, проник в сущность его души? И виновен ли Баратынский в том, что был таким по отношению к Пушкину? Он был таким человеком и можно закончить о нем словами — отрывком из «Выбранных мест из переписки с друзьями»: «Баратынский, строгий и сумрачный поэт, который показал так рано самобытное стремление мыслей к миру внутреннему и стал уже заботиться о материальной отделке их, тогда как они еще не вызрели в нем самом; темный и неразвившийся, стал себя выказывать людям и сделался через то для всех чужим и никому не близким»²³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Все тексты Пушкина и писем к нему приводятся по Большому академическому изданию сочинений поэта в 16-ти томах. М.-Л., Изд. АН ССР, 1937-1949.
- ² «Татевский сборник С.А. Рачинского», СПб., 1899, с.41-42. Далее ссылка на это издание — сокращено — «ТС»
- ³ ТС, с.49. Другая публикация: Е.А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М.-Л., 1951, с.519. Дальнейшие ссылки на это издание — Баратынский, 195/.
- ⁴ ТС, с.44
- ⁵ Эти четыре слова, «он только что созревал», выпущены в издании 1951г. Мы цитируем их по статье М.Л. Гофмана. «Баратынский и Пушкин». — «Пушкин и его современники», вып. XVI; СПб, 1913, с. 152. Гофман в своей статье указывает, что он работал по публикациям, хранящимся в семейном архиве Баратынских.
- ⁶ Баратынский, 1951, с.529. Оба публикатора этого важного для оценки отношений Баратынского письма /М.Л. Гофман и К.В. Пигарев/ указывают, что они публикуют документ по автографу Пушкинского дома. Мы склонны доверять Гофману, исходя из смысла письма Баратынского.
- ⁷ Сравнительно недавно издательство «Наука» выпустила полный текст журнала и приложений к нему. См. «Европеец» журнал И.В. Киреевского 1832, М., «Наука», 1989, 536с. («Литературные памятники».)
- ⁸ «Европеец», №2, с.235-249.
- ⁹ «Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине» — («Болдинская осень (VIII-я глава «Евгения Онегина») — «Вопросы литературы», 1970, №1, с.167
- ¹⁰ Franc van Mieris (1685-1761). 10 октября 183г. Пушкин посетил аукцион богача Власова, на котором были выставлены и картины Миериса. Об этом он сообщил Наталье Николаевне (XIV, 246).
- ¹¹ Иван Щеглов. Новое о Пушкине, СПб., 1902. И.Л. Щеглов, писавший и под псевдонимом «И. Леонтьев», оставил много сочинений. Здесь и «Добродушные рассказы» и «Юмористические очерки», и роман «Гордиев узел», и множество пьес для театра. Библиография Щеглова — касающаяся Пушкина, см — А.Г. Фомин Puschkiniana 1900-1910. Л., 1929, с.90-91. Здесь же указаны рецензии на книгу Щеглова о Пушкине.
- ¹² Лучшее на наш взгляд, объяснение идеи «Моцарта и Сальери» находим в статье В.А. Францева «К творческой истории «Моцарта и Сальери». «К вопро-

су об автобиографичности Пушкина». (В.А. Францев. К творческой истории «Моцарта и Сальери» П. Прага, «Уліе», 1931.) Этот выдающийся русский славист (некоторые сведения о В.А. Францове см. — К.Н. Ровда. Сравнительное изучение славянских литератур — «Русская литература», 1980, №4, с. 194-195) в своих объяснениях «Моцарта и Сальери» не мог пройти мимо проблемы взаимоотношений Пушкина и Баратынского. Он решительно выступил против отождествления Пушкиным себя с Моцартом, а Баратынского с Сальери. Францев отвечает Щеглову: «Таким образом он превращает большую и широкую проблему в одно из крупных заданий, которые Пушкин пытался решить в маленькой трагедии, в ничтожный, по значению литературный замысел — свести счеты с противником...» «Проблема поставлена Пушкиным совершенно независимо от каких-либо биографических моментов.» (В.А. Францев, с.26-27 отдельного **оттиска**). Указанной работы.

Работа В. А. Францева остается почти незамеченной нашими пушкинистами. Лишь в статье И.Ф. Бэлзы находим одну цитату из труда Францева без объяснения ее смысла, зато упоминается о каких-то ошибках в его труде. Какие ошибки при этом не указывается. (И.Ф. Бэлза. «Моцарт и Сальери» (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) — см. «Пушкин исследовал и материал» IV, М.-Л., Изд.Ан.СССР, 1962, с.238)).

- ¹³ Вот пример из этой полемики. Щеглов пишет: «Примирительный ответ на нашу статью... Отвечая на нашу статью, В.Б. (т.е. Брюсов) в конце концов согласился отнестись Баратынского, как художественную личность, к типу Сальери. Что и требовалось доказать» (Щеглов, Новое о Пушкине, с.217-218).
- ¹⁴ Об этом см. прекрасную статью С. А. Андреевского «Поэзия Баратынского» — С.А. Андреевский. Литературные очерки, изд.3-е, СПб, 1902 с. 1-33.
- ¹⁵ «Новое время» 1900. №8. 763.
- ¹⁶ И.Щеглов. Новое о Пушкине, с. 156. В наше время перепечатанов кн.: «Пушкин в русской философской критике», М, «Книга», 1990, с.182-190.
- ¹⁷ М.Л. Гофман Клевета на Баратынского, Брюссель, «Благонамеренный», К4, 1926, с.73-82
- ¹⁸ Петр Петрович Перцов, один из зачинателей русского символизма, издатель журнала «Новый путь», переводчик, литературный и художественный критик (1868-1947).
- ¹⁹ «Русский современник» кн., 4, Л.-М, 1924, с.228
- ²⁰ Там же, с.229
- ²¹ «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей «П.И.Бартеньевым в 1851-1860 годах.» Вступ. Статья и примечания М.А. Цявловского, М, изд. М. и С.Сабашниковых, 1925. Текст «Русского современника» — перепечатан на с.79. Здесь же важное дополнение М.А.Цявловского ...: «Но лет через десять в статье о Е.А.Баратынском в «Новом энциклопедическом словаре (т. V). покойный писатель, говоря об отношении Баратынского к Пушкину, в сущности, присоединился к мнению Щеглова, правда, не называя его.»
- ²² Рассказы о Пушкине... с.28.
- ²³ Там же, данный отрывок из текста Гоголя был поставлен И. Щегловым эпиграфом к его книге см. «Новое о Пушкине», с. 153
- ²⁴ Н.В. Гоголь. Полное собр., сог. М. изд. АНССР, т.VIII, с.385-386

БИБЛЕЙСКАЯ КНИГА ТОВИТ И ПОЭМА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН»: ТИПОЛОГИЯ СЮЖЕТА

Библейские и, в частности, ветхозаветные образы характерны для творчества М.Ю. Лермонтова¹, для его лирики, драм, прозы и поэм, являются неотъемлемым компонентом его художественного стиля. И.Б. Роднянская отмечает: «Жизненно-поэтическое мышление Лермонтова, с детства соприкасавшегося с религиозно-молитвенным обиходом в доме бабушки, было приобщено к кругу образов «Писания» и христианского культа даже в большей мере, чем умозрение многих других крупных фигур романтизма»². Поэмы «Мцыри» с библейским эпиграфом и «Демон» — одни из наиболее показательных тому примеров. Другие — «Сказка для детей», его лирические шедевры, переосмысляющие молитву и т.п.

Тема и центральный образ поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» ориентирует читателя и исследователя на Библию, что и было неоднократно отражено в богатой научной литературе, посвященной поэме. «Поэма... основана на библейском мифе о падшем ангеле, восставшем против бога... герой... как бы совмещает человеческие искания Фауста с мекфистофельским отрицающим началом и с мятежностью героев Мильтона и Байрона»³. Такое видение опоры на Книгу книг (эпизоды о низвержении с Неба Денницы) и обозначенной литературной традиции (мистерии Мильтона и Байрона), безусловно, необходимо.

Однако существенно и иное. Собственно сюжетная основа, любовный конфликт не позволяют рассматривать «Демона» как философскую поэму по преимуществу⁴, значительно обогащают схематически обрисованный выше мистериальный план. Достигнутый М.Ю. Лермонтовым многоплановый жанровый синтез⁵, характерный для его синтетического романтизма, характеристики, подчеркиваемой исследователя-

ми⁶, побуждает еще раз обратиться к собственно библейской основе поэмы, более детально определить круг ее источников и функционирование ветхозаветных образов.

Сюжет поэмы о любви демона к земной девушке трактовался по-разному. Отмечалось влияние горского фольклора⁷, с чем далеко не все исследователи согласились⁸. Как один из возможных источников сюжета отметим также имеющую как минимум тематическое сходство с поэмой распространенную балладу «Демон-любовник». «Согласно А.Б. Фридману, древнейшая из записанных версий баллады относится к 1675 г. Баллада известна во многих вариантах, иногда в качестве демона-любownika выступает сам дьявол»⁹.

Не отрицая возможного влияния на замысел поэта такого рода «бродячих» европейских сюжетов, тем более значимых, учитывая шотландские корни М.Ю. Лермонтова и, прежде всего, ту роль, которую он сам им придавал, обратимся к авторским планам и наброскам. Для них принципиально значимыми оказываются сфера церковной жизни и Библия.

Отмечалось, что «фабула «Демона» формально наиболее близка» к средневековым «легендам о соблазнении монахинь дьяволом»¹⁰. В самом деле, «сначала намечен сюжет, в котором главную роль играет борьба демона с ангелом, влюбленным в одну смертную»¹¹. На поиск собственно библейского варианта сюжета нацеливает сам автор в еще одном сохранившемся плане поэмы: «Демон. Сюжет. Во время пленения евреев в Вавилоне (из Библии). Еврейка. Отец слепой. Он первый раз видит ее спящую. Потом она поет отцу про старину и про близость ангела — как прежде. Еврей возвращается на родину. Ее могила остается на чужбине». По указанию комментаторов, «эта библейская интерпретация осталась неосуществленной»¹². Как видно, сюжет *написанной* поэмы и здесь остался в конечном счете не проясненным.

Желание литературоведов и интерпретаторов непосредственно связать поэму с одним из библейских сюжетов иногда приводит к явным ошибкам. Так, в авторитетной «Лермонтовской энциклопедии» сообщается, что поэт использует мотив «любви «сынов божиих», ангелов, к «дочерям человеческим» — Быт. 6:2»¹³. Речь идет об увеличении численности человеческого рода после рождения праведным Ноем сыновей Сима, Хама и Иафета. Как известно, «Сын Божий = второе лице св. Троицы, Господь Иисус Христос... В Писании *сынами Божиими* называются и все вообще верующие, христиане, разумеется, не по естеству, а по благодати»¹⁴, т.е. никак не ангелы. Впрочем, оговоримся, что это место Библии традиционно считается одним из наиболее сложных для толкования. С ним связаны различного рода народные иудейские верования¹⁵.

Между тем библейский сюжет о любви демона к девушке существует и содержится в книге Товит (ударение дается согласно церковно-славянской Библии). «Книга эта, хотя и неканоническая, отличается особенною назидательностью. Здесь ясно открываются премудрые и благие пути промысла Божия в нашей жизни, которых часто мы не

примечаем, или видим в них одно стечение случайных обстоятельств»¹⁶. Подчеркнем, что неканоническая не значит апокрифическая. Книга Товит, как и некоторые другие библейские книги подобные ей по более позднему времени их написания, входит не только в Септугианту и церковнославянскую Библию, но и в Вульгату. Отсутствует она только в сокращенной Библии протестантской традиции¹⁷.

Согласно книге Товит, архангел Рафаил¹⁸ (под видом благочестивого путника Азарии) помогает юноше Товии, который должен жениться на девушке из своего рода, избавиться от демона и спасти едва не изгнанную дочь Рагуила Сарру, предназначенную ему в жены Провидением. Непосредственным орудием изгнания злого духа стала совместная молитва новобрачных и каждение внутренностями (сердцем и печенью) чудесно пойманной огромной рыбы.

«Тогда юноша сказал Ангелу: брат Азария, я слышал, что эту девицу отдавали семи мужам, но все они погибли в брачной комнате; а я один у отца и боюсь, как бы войдя к ней, не умереть, подобно прежним; ее любит демон, который никому не вредит, кроме приближающихся к ней... Ангел сказал ему: разве ты забыл слова, которые тебе заповедал отец твой, чтобы ты взял жену из рода твоего? Послушай меня, брат: ей следует быть твоею женою, а о демоне не беспокойся, в эту же ночь отдадут тебе ее в жену... Когда окончили ужин, ввели к ней Товию. Он же идя вспомнил слова Рафаила и взял курильницу, и положил сердце и печень рыбы, и курил. Демон, ощутив этот запах, убежал в верхние страны Египта, и связал его Ангел» (Товит 6: 14,16; 8: 1-2).

Книга Товит многообразно отразилась в европейской культуре, как церковной, так и светской, ее лица и события были вполне узнаваемы, их на протяжении столетий свободно интерпретировали (например, в живописи), применяли к новым контекстам.

О ее роли в христианской культуре можно судить и по тому, что исключительно с ней связывается имя архангела Рафаила, «одного из семи высших ангелов, спутника Товии и благодетеля семейства Товита»¹⁹.

Только там отмечается и имя «демона-ревнивца» — Асмодей (с евр. «губитель»)²⁰. Напомним, что это имя использовалось в литературной критике середины XIX века, в статье М.А. Антоновича «Асмодей нашего времени», посвященной роману И.С. Тургенева «Отцы и дети». Асмодей у Антоновича, впрочем, — «поэтическое» именование дьявола²¹, а по В.И. Далю, — «злой дух, соблазнитель, диавол, бес, сатана»²². В случаях, когда упоминается этот демон, оказывается востребованной, тем более для образованного и не в пример нашему времени знакомого с Библией читателя XIX века, и сама библейская книга Товит.

Одна из важных молитв для келейного чтения православного христианина — о путешествующих — напрямую строится на обращении к книге Товит. «Путь и истина сый, Христе, спутника Ангела Твоего ра-

бом Твоим ныне, якоже Товии иногда, поели сохраняюща...»²³ Это значит, что о книге Товит, не представленной в богослужении, Лермонтову вполне могло быть известно и из церковных молитв, безусловно, интересовавших поэта, как в плане личностном вообще, так и в собственно творческом в частности.

Книга Товит упоминается и в европейской литературе, в частности, включается в образную ткань романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». В главе XVI третьей книги романа «О том, как Пантагрюэль советует Панургу обратиться к панзуйской сивилле» один из эпизодов комического характера строится с опорой на эту библейскую книгу: «И, может статься, человек тот был ангел, то есть посланник Бога, как, например, Рафаил, которого Бог послал Товиту. Слишком скоро царь его отверг, слишком поздно после раскаялся»²⁴. В данном случае упоминается эпизод не об изгнании демона, а о том, как «спустившийся на землю архангел Рафаил указал целебное снадобье юноше Товии, благодаря которому слепой отец его Товит прозрел»²⁵.

Интересующий нас сюжет был использован и в русской литературе начала XIX века, пусть и в рамках эпизода, как составляющая развернутого сравнения. Встречается он в романе В.Т. Нарезного «Бурсак», опубликованном впервые в 1824 г. (в посмертном издании собрания сочинений 1835–36 гг. занимает первые два тома) и названном В.Г. Белинским «лучшим произведением» писателя: ««Увы! — отвечала темная красавица, утирая слезы, — видно участь моя подобна жалкой участи дочери Рагуиловой, ибо и в меня влюбился злой дух, который сею ночью измучил до полусмерти жениха моего Товия»²⁶.

Библейский сюжет, в соответствии с художественными задачами писателя, сжимается до короткого эпизода и трансформируется в комическом ключе, оттеняя почти фарсовые сцены романа. Комизм состоит, в частности, в том, что мнимый новый Товия, вопреки библейскому источнику, пострадал от мнимого демона, в отличие от Товии подлинного, с помощью архангела демона изгнавшего. Тем не менее, мотив смертоносной любви демона к девушке сохраняется, через имена дочери Рагуила и Товия отчетливо дается и указание на его библейский источник. Кроме того, писатель вряд ли бы решился использовать этот мотив, да еще в юмористическом контексте, не будь он четко узнаваем, тем более, что книга Нарезного в изданиях первой половины XIX века не содержала привычных современному его читателю комментариев.

Этот эпизод, вполне в традициях Рабле, которого переводят в России с конца XVIII века, оттеняет комизм положений героев. Учитывая два издания «Бурсака» к середине 1830-х годов и известность произведений писателя, особенно после его, еще далеко не пожилого человека, смерти в 1825 г., выскажем предположение о более чем вероятном знакомстве с этим романом М.Ю. Лермонтова, автора непревзойденной прозы, обладавшего широчайшим литературным кругозором.

Книга Товит вполне могла привлечь его внимание через посредство Нарезного. Тем более, что вторая половина 1830-х годов — время коренной переработки поэмы²⁷, почти совпадающее с переизданием «Бурсака», случившимся тремя годами ранее. Внимание поэта к этому событию на время могло быть отвлечено его первой кавказской ссылкой начала 1837 года. Согласно седьмой редакции «Демона» конца 1838 года, Ангелу-хранителю удастся отстоять душу Тамары после ее смерти, в отличие от ранних редакций, когда Демон уносит душу героини в ад и «улыбкой горькой» упрекает Ангела.

Развивая мысль о культурной значимости книги Товит, нельзя не обратить внимание на искусство середины XIX века. Из 240 иллюстраций — гравюр на дереве, Ю.Ш. фон Карольсфельда (1860) две посвящены книге Товит: «Молитва Товии и Сарры» и «Товия и Сарра после брачной ночи»²⁸. Причем в левом верхнем углу первой изображен демон, которого держит и изгоняет ангел²⁹. Также две из 230 гравюр Г. Доре (1864—1866 г.) на библейские темы связаны с этой книгой: «Ангел и Товия» и «Ангел Рафаил восходит на небо в виду семейства Товита»³⁰.

Все это позволяет сделать вывод о том, что книга Товит и библейский сюжет о «любви» демона к девушке и его изгнании были достаточно хорошо известны и неоднократно проявлялись в европейской культуре и, в частности, культуре XIX века, как его начала, так и середины. Он вполне мог стать одним из источников классической лермонтовской поэмы.

Отсутствие прямого цитирования или устойчивых поэпизодных аллюзий при обращении к библейскому тексту — черта поэтического стиля Лермонтова и само по себе не может быть аргументом против предлагаемого сопоставления. Как считает И.Б. Роднянская, «тексты Лермонтова обнаруживают следы внимательного чтения библейских книг обоих заветов. Причем у Лермонтова сравнительно немногочисленные цитаты или аллюзии... В большинстве же случаев Лермонтов глубоко проникает в дух названных источников и напряженно переосмысливает те или иные эпизоды»³¹.

Об этом говорят и некоторые основные мотивы, а также узнаваемый «дух источника» — Библии. Это: «любовь» духа зла к девушке, объективно содержащееся противостояние Демона и Ангела, включенное в поздние редакции убийство демоном жениха Тамары (в Библии их гибнет семеро), посрамление «духа злобы» в финале (в Библии он связывается ангелом).

Любопытно в этой связи взглянуть и на некоторые другие факты творческой истории поэмы. Так, поэт переосмысливает роль легенды о любви демона к монахине, одного из вероятных источников сюжета: Тамара оказывается в монастыре только после смерти жениха, а не сначала, как раньше. Это позволило включить мотив ревности Демона, убивающего жениха (что приближает сюжет к библейскому), и усилить степень скорби героини, а значит и мощи все же прельщающего ее Демона (усиливается романтический накал страстей).

Принципиально важным является и новый (7-й редакции) финал. Известные легенды и литературные источники (например, мистерии Байрона) не содержат, да и вряд ли могут содержать сцены, аналогичные эпизоду прощения Тамары после ее смерти. Некоторой аналогией может быть здесь финал второй части «Фауста» И.В. Гете с прощением Богом главного героя, несмотря на сказанную им условленную фразу из договора с Мефистофелем. Но в отличие от довольно абстрактной мотивировки финала произведения Гете (неслучайно бес всячески возмущается таким решением Бога), между прочим, также продиктованного Библией — книгой Иова, мотивировка Лермонтова представляется более органичной. Она, надо признать, и более соответствует Библии, где победа над злом является основным содержанием, а не все же неожиданным, пусть и радостным, исключением.

Тамара, с учетом финала поздних редакций, предстает исключительной романтической героиней с высокой душой, умеющей по-настоящему любить. Именно так Ангел и объясняет Божию милость на частном Суде сразу после ее смерти:

«Но час суда теперь настал —
И благо божие решенье! <...>
Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои...
Она страдала и любила —
И рай открылся для любви!..»³²

Эта любовь, которой Демон пытался воспользоваться, чтобы приобщиться через нее к существу, героиню и спасает. В конечном счете, в частности, через Ангела-хранителя, спасает ее именно *Бог-Любовь*. Такова важная составляющая идеи великой поэмы Лермонтова-романтика, на первый взгляд неожиданная для автора многих произведений — повестей в стихах, поэм, где, по словам А.С. Пушкина, передающим важную особенность романтического мирозерцания, «от судеб спасенья нет». Художественно убедительное воплощение такого «спасения» могло быть подсказано только Библией.

Отмеченный библейский сюжет из книги Товит имеет явную типологическую связь с сюжетом лермонтовской поэмы «Демон». Вероятнее всего, он повлиял на поэму и непосредственно, не только при воплощении ее событийного ряда, но и — самое главное — при его трансформации в «жизнеутверждающую» сторону посрамления демона и спасения души героини.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 59-61; 464-465 и др.

² Там же. С. 59.

³ Там же. С. 130.

⁴ Пульхритудова Е. «Демон» как философская поэма // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. М., 1964.

Напомним, что авторское жанровое определение поэмы «Демон» — «восточная повесть».

- ⁶ Б.Т. Удодов. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.
- ⁷ И.Л. Андронников. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1967. С. 249-260. См., например, известные работы Д.А. Гиреева.
- ⁹ Эолова арфа. Антология баллады. М., 1989. С. 610.
- ¹⁰ Лермонтовская энциклопедия. М, 1981. С. 135.
- ¹¹ М.Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений. Т.4. М., 2000. С. 471.
- ¹² Там же. С. 472.
- ¹³ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 135.
- ¹⁴ Г. Дьяченко. Полный церковнославянский словарь. М., 1993. С. 697.
- ¹⁵ См.: Толковая Библия. Стокгольм, 1987.
- ¹⁶ Библейская энциклопедия. М, 1990. С. 701-702.
- ¹⁷ См., напр.: Holy Bible, New International Version. London — Sydney — Auckland — Toronto, 1992.
- ¹⁸ С евр. «врачевание Божие».
- ¹⁹ Г. Дьяченко. Полный церковнославянский словарь. М, 1993. С. 546.
- ²⁰ Там же. С. 26.
- ²¹ См.: Романи С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. Л., 1986.
- ²² В.И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т.1 М., 1994. С. 68.
- ²³ Полный православный молитвослов для мирян и Псалтырь. М.: Сретенский монастырь, 2001. С. 553.
- ²⁴ Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1991. С. 325.
- ²⁵ Там же. С. 733.
- ²⁶ В.Т. Нарезный. Собр. соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1983. С. 108.
- ²⁷ В 1838 г. были созданы три новые редакции поэмы. См., напр.: Андронников ИЛ. Примечания // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. М, 1983. С. 497.
- ²⁸ Ю.Ш. фон Карольсфельд. Библия в иллюстрациях. Гравюры на дереве. Корнталь: Свет на Востоке», 2002. С. 156-157.
- ²⁹ Васильев С.А. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: библейский сюжет и его трансформация // Гуманитарные науки и православная культура. М., 2004.
- ³⁰ Библейский альбом Гюстава Доре. М.: ФИРМА АРТ, 1991. С. 110-111.
- ³¹ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 59
- ³² Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. М., 1983. С. 72.

РУССКАЯ ПОПУЛЯРНАЯ / МАССОВАЯ ПЕСНЯ XX — XXI В.

Перед нами предстает интереснейшее, своеобразное явление и острейший феномен. Это явление музыки, языка и литературы, эстетики и социологии, это и феномен истории (J.G. Droysen).

Велика роль музыки в жизни, огромна и величественна роль слова. В единстве этих колоссальных и житнетворных величин возникает песня. Песня объединяет их в одно целое и дает им новое качество, и сама является людям новым качеством и совершенно особым феноменом. Песня коренится в фундаменте человеческой истории и исходит из важнейших составляющих человеческой жизни. Когда-то на заре истории она возникла из фундаментальных и важнейших проявлений жизни, проявлений человека и общества: работы, отдыха, борьбы, критики, ощущений красоты, игры, верований, религии и убеждений. С ними песня по сей день связана. Песня интересна и важна еще одним свойством: как ничто другое, она располагается в двух жизненно важных пространствах, двух сферах бытия и духа — художественной и повседневной. Она их воплощает, она и соединяет художественную сферу и повседневность. Несомненно, песня выражает и национальную суть, особенности духа, мышления, мировоззрения народа.

Русская популярная песня — песня, становившаяся и становящаяся известной среди широких масс. Таким образом предстает песенный репертуар народа, словесно-музыкальный уклад страны. Огромно явление — русская популярная — бытующая, пользующаяся известностью песня.

Песни есть у каждого народа, а в нашей стране они всегда занимали очень большое место и играли большую роль. Со старинных времен русскую песенность и певучесть отмечали иностранные путешественники (Герберштейн, Меховский). Песен сложилось много видов: ста-

ринные народные песни, романсы, городские песни, песни тюрьмы и каторги, и так далее. На рубеже XIX-XX столетий у нас произошел интересный процесс, — начал складываться объединенный песенный репертуар — такой состав песен, которые интересны и известны всем слоям населения, а не только одному какому-то кругу, сословию. Часть дворянских песен и оставались дворянскими, а часть становилась общенародными, часть крестьянских песен и оставались крестьянскими, а часть становилась общенародными, ... часть тюремных песен и оставались тюремными, а небольшая часть становилась общенародными. В образовывавшийся общий состав добавились и добавлялись новые возникавшие виды: бытовой романс, революционные песни, а далее и другие. В массовый репертуар с течением времени добавлялись и из него устранялись некоторые песенные виды. По конкретным эстетическим, социальным, историческим причинам создавались, появлялись и уходили конкретные песни. Русская песенность развивалась, жила своей жизнью; она зависела от общественных условий, она их и отражала, и влияла на них. В пространстве песни отображались отношения власти и общества, народа. И всегда песня была нужна человеку. Хорошая песня становилась известной, она трогала, воодушевляла, печалила, веселила, была с человеком и в его трудных, и в низких условиях жизни, звала быть лучше и чище. В пространстве песни отображалась структура культуры: высокая, элитарная культура, народная, промежуточная/срединная, городская, сельская, культура для народа, массовая культура, низкая, субкультура. Эти структурные отношения не просты и не во всем ясны (Б.Вентцель); не просты и не всегда окончательны ответы на них. Русская популярная — массовая песня своей историей и фактурой давала определенные ответы в теории и в жизни.

Песня — несомненный предмет любования и важный объект описания, изучения. В чем красота и сила песни? Какие песни пел народ в те или иные периоды? какие песни и сколько их создавалось? Почему одни песни становились известными, популярными, а иные даже — народными? а другие произведения такой участи не удаивались, почему? Здесь есть закономерности, и они выявляются в ходе предпринятого исследования, но есть и непредсказуемость, загадочность, что также отмечается. Выделяется как бытийная категория — песенное существование страны, народа. Его составляют песни разных видов, многих разновидностей, разных общественных и цензурных статусов. В ходе изучения выявлен песенный репертуар, словесно-музыкальный обиход народа, общества, страны. Он выявлен во всех его сторонах, во всем объеме, во всем реальном многообразии. Рассмотрен целый век, от конца позапрошлого девятнадцатого столетия до нынешнего двадцать первого века, до наших дней. Извлечены из эстетической памяти и настоящих дней тысячи популярных, массовых произведений. Это песни разных направлений и стилей. Это произведения того или иного художественного достоинства. Это тысячи песен, в той или иной степени становившихся известными.

Отмечена и подчеркнута самая известность как свойство произведения и степень известности, распространенности песен. За этими пределами, за пределами настоящей популярности и действительной известности остались другие произведения. Они функционально и качественно другие. Они не снискали популярности, не стали известными, исполняемыми, любимыми. Они не входили в обиход, хотя авторами они создавались и предназначались именно для массового, широкого народного слуха и пения. Песенное существование народа составляют песенные репертуары эпох, друг в друга перетекающие. В нем есть активный и пассивный состав, присутствуют новый и архаический массивы. Песенный обиход составляют новые появляющиеся произведения и песни из прежней или прежних эпох. В этом числе стоят фольклорные песни, лишь определенная часть из которых удерживается в употреблении. В их отборах также проявляется характерность и характеричность. Сравним, например, с народными лирическими песнями появившуюся и расширившуюся в обиходе с конца двадцатого века песню «Напилася я пьяна, не дойду я до дома»... В целом песенный фонд — пассивный и активный состав произведений меняется.

Не всегда легко предугадать судьбу песни. Еще в меньшей степени это возможно, чем предугадать судьбу литературного произведения. Немало таинства в песне. Песня 'получалась' у авторов или не получалась. Она становилась популярной при благоприятном общественном мнении и профессиональном одобрении. Порою песня становилась общенародной — народной, любимой — в историческое мгновение и на долгое время. Появившаяся песня становилась популярной и вопреки мнению общественности и профессиональным приговорам. Та или иная песня становилась популярной вопреки собственным, скромным художественным показателям. Порою наоборот, неплохая в общем-то песня не была замечена и не становилась популярной. Часто же оценки и судьбы песен совпадают.

Произведен разносторонний анализ всего массива ставших популярными песен от конца XIX века, всего выстраивающегося песенного обихода. Анализировались и песни ограниченной известности, и песни непопулярные. Определено и обрисовано то начальное время, когда установился сам феномен песни, известной всему народу. Зафиксированы типы, направления, разновидности песен во всем их историческом процессе. Выделены существенные признаки их содержания и формы.

Песня есть художественное произведение, происходящее из единства и взаимодействия определенных сторон. Это единство стихотворения, его звучания и музыки, пения. Предпринятое исследование направлено именно на то, что рассматривает не только стихи или только музыку, но берет стихи и музыку песни в их нерасторжимом единстве, усматривая и отыскивая в них единство образа. В этой всесторонности состоит одна из особенностей исследовательской картины.

Выявились общие критерии и условия творческой удачи, условия состоятельности песни. Общие критерии популярной песни как полу-

чившей известность и отклик таковы. Должно быть соответствие стихов и музыки, как по общим художественным достоинствам, так и в выражении определенных образов. Соответствие может состояться как прямое и полное тождество названного, так и реализоваться в более сложных и опосредованных соотношениях. Важно и соответствие национальным стандартам и запросам, как прямое соответствие, так и коррелирующее без буквального совпадения. Это и такой важный критерий, — соответствие духу и запросам времени. Это также критерий поэтики, соблюдение степени привычного, традиционного и нового, которое в хорошей песне деликатно и тонко. К этому критерию при­мыкает фактор необычности и неожиданности в форме и содержании.

Песня наша прошла большой путь. В песенном обиходе народа выделяются определенные временные, исторические этапы. Развивались и менялись тематические, предметные направления. Основные этапы нашей песни выявлены. Рубеж XIX–XX в., начало двадцатого века, двадцатые годы... конец XX — начало XXI столетия. Качественно новым этапом явились 1930-е годы. Изменилась словесно-образная картина, как в злободневно политическом, так и в конструктивно художественном отношении. Развиваются выразительные средства, развивается мелодическая основа песни. Пришли блистательные творческие имена: Дунаевский, Блантер, Соловьев-Седой, Исаковский, а далее и другие. Им удалось создать нетленные вещи. В развитие песни на новом этапе включается народная основа, подключаются многие стилевые и национальные традиции. Интенсивности развития и наибольшей высоты (при всех не только позитивных, но и негативных явлениях) наша песня достигает в сороковые — шестидесятые годы (при всех как позитивных, так и негативных сторонах ситуации). Очень насыщенным и пластичным стал песенный образ. В последующие 1960-е годы пришло много новых хороших авторов и певцов и появилось много хороших, красивых песен. Масштаб содержания становится иным. Высокое и разностороннее звучание продолжается далее, те или иные хорошие песни продолжают появляться. Далее общая диаграмма песенной истории, уровень выразительных эстетических возможностей песни от восходящей линии постепенно переходит в плато. В целом в семидесятые годы двадцатого века начинается разжижение и мельчание образа, снижение художественного уровня. Понижение, сначала очень медленное, затем становится неуклонным, хотя некоторые хорошие песни появляются и в тот период. Обозначились начала кризиса некоторых направлений и жанров. С конца 1980-х годов обрисовался последний период нашей песни. Менялись тематические, предметные направления. Русская военная песня, в свое время развивавшись и взойдя на необычайные высоты красоты и содержательности, затем опустилась в своем художественном и идейном уровне и в конце концов исчезла — обратилась в уровень недостоверных произведений типа «Батяни-комбата» и приклатенных «Офицеров». Менялись несомые образы. Менялся даже образ Родины, вплоть даже до антиэстетичных и асоциальных.

Менялись образы любви. Менялись несомые интонации. Менялись еще более ритмы. Они суть отражение времени и жизни, но затем сами начинают влиять на жизнь и людей. Менялись мелодические структуры, аранжировки. Изменения субъективно мотивированы усложнением творческих задач, но в целом идут к упрощению и к снижению выразительности произведений. В последний период наша песня что-то приобретала, и она продолжала утрачивать многое из бывшего великолетия. Приобретения можно усматривать более в демократии потребления, но поэтика песни в целом опускается на низкий уровень. Для песни конца XX — начала XXI века художественные качества и масштабы популярности бывшего оказались недостижимыми.

Появлялись и менялись течения — виды песенного творчества и песенного существования. Всякое из них как состоявшееся отвечает нескольким показателям: актуальность, реальная репродуктивность и воспроизводимость. Еще до нашего изученного периода был, существовал романс, классический романс. Он царил в культуре производящих российских сословий. Это большой массив дивных произведений. И романс потом устранился как активный и актуальный, то есть, обратившись в константность, передвинулся в концертно-сценическую сферу и историю культуры. Оставаясь ее неотъемлемой частью, бытующей в виде отдельных лучших произведений, романс в основном перешел в пассивный фонд. Романсы продолжают создаваться некоторое время, но с уменьшающимся творческим успехом и без особой популярности. Русский классический романс продолжал свое существование и как потенциальное, будучи вбираем своими интонациями в создаваемые новые песни на ряде направлений. Пришел когда-то бытовой романс, на его основе возник городской романс в его разных ответвлениях. Возникли некоторые другие направления, возникла социальная песня — молодецкие песни (Ты взойди, красно солнышко), песни тюрьмы и каторги (По диким степям Забайкалья). Зародились и очень широко распространились в конце девятнадцатого — начале двадцатого века революционные песни. Затем сформировалась советская песня. Это очень широкое явление. Оно и историческое, и социальное, и политическое, но прежде всего собственно художественное. Советская песня явилась качественно новым этапом в русской песне; она вобрала в себя многое из того, что было в песенной и вообще в художественной культуре, отечественной и мировой. Достигнув больших художественных высот, советская песня воцарилась и царила в общественном вкусе. Она была общенародной, популярной, массовой, она стала международной.

Понятие массовости менялось. В историческом начале она понималась как широкое исполнение песен большим количеством людей (Б.А.Сафьев). Затем массовое стало в основе своей песней народа и для народа, внятной и понятной, интересной широким массам. Специфику нашей страны стал достигнутый высокий художественный уровень массовой, популярной песни (А.Г.Бочаров, А.Н.Сохор). Возникла эст-

радная, концертная песня. В историко-художественном последствии массовость стала категорией сбыта.

Советская песня состояла из множества видов и подвидов, от социальной, от парадной политической до тончайшей лирической и эстрадного шлягера. Она отзывалась на многое и вбирала многие тенденции культурного процесса. В поле обозрения, например, стояла новофольклорная, дворовая песня (наприм. этап творчества А.Островского и Л.Ошанина). И при таком отражении советская песня не опускалась до простейшего воспроизведения, но именно гармонизировала и развивала стилистический арсенал.

В свое время возникла бардовская/ авторская песня. Начавшись эстетически невыверенным потоком словесно-музыкального общения, она потом дала и хорошие художественные плоды. Самобытное явление, отчасти она отстояла от сложившегося круга песни, в первую очередь некоторыми тематическими разворотами и словесно-поэтическими образами (Л.А.Левина, И.А.Соколова). В остальном и большем же это было сосуществование направлений на уровне лучших образцов. Происходило взаимообогащение песенных видов; имеется в виду в первую очередь художественная ситуация, а не узко политический дискурс. Реальное время бардовской песни оказалось отмеренным, — 1960-70 годы (при продолжающихся до настоящего времени попытках самовыражения). Достаточно определенной была ее социальная база, как не многое из общего количества бардовских произведений стало действительно популярным и было высокого эстетического качества; большое количество произведений бардов просто не стало песнями в родовом смысле слова (у А.Галича, В.Ланцберга). Музыкальный язык авторской песни несложен, но он узнаваем. Появилось уникальное имя В.Высоцкого, кое взаимодействует с авторской песней, но художественно и рецептивно ее перекрывает. С этим именем взаимодействует спонтанно нарисовавшееся явление, шансон (само слово к отечественной почве прицепилось позднее). Творческая масса Высоцкого, разнобразный, получил всенародную известность. К настоящему времени акцентировался и коммерчески заявил о себе отечественный шансон, но пришел к ориентированной стилистике, ресторанной, эпигонски цыганской и уголовной; социокультурное сужение неминуемо диктует сужение образа и предполагает соответствующий художественный уровень.

В 1920-е годы появился у нас джаз. Он дал на нашей почве модификацию канонического джаза, — музыки, видящей свой интерес во взаимодействии с западным оригиналом и по мере техники и удачи следующей ему. Возникла и собственная, отечественная версия (в ряде талантливых музыкантов), которая, песенная, стала популярна и обогатила нашу песню. С середины 1960-х годов появились вокально-инструментальные ансамбли, как тень западных течений. Их общий уровень в лучшем случае давал более или менее сносную копию западной музы-

ки, но по большей части не достигал этого. Кроме собственно копиистского направления, получилось сращение западной музыки с реалиями советской песни, однако не все традиции включались в оборот. Направление было добротным и в известной мере популярным, хотя, кроме перераспределения и комбинирования уже имеющихся, разработанных ресурсов и техники воспроизведения, принципиального развития выразительности здесь не состоялось. О творческой состоятельности отечественного рока можно говорить на одном участке, — на базе национальной культуры. Первым и наверное единственно глубоким в отечественном роке выступает ансамбль «Песняры», творчески осмысливший славянский мелос и фольклорные словесно-поэтические образы и удачно вписавший их в современные ритмы. Это самобытный феномен, который нельзя легко вставить в одну из существующих рубрик западного рока. Позже, в восьмидесятые годы у нас появилось течение, которое стали называть роком. От собственно рока по типовым художественным признакам и уровню таланта эта генерация отстоит объективно на заметном расстоянии. Направление русский рок не создало нового музыкального языка, будучи бедным мелодикой, ритмикой и инструментализмом. По хронологической атрибуции оно быстро стало неактуальным, уйдя в историческое бытие или шоу-бизнес. Русский рок зарекомендовал себя тематикой текстов, из которых исторически выделилась социальная песня, — социальная песня нового исторического этапа. «Русский рок» при большом обилии произведений не создал, за некоторым рядом исключений ограниченной определенными рамками известности, глубоких и популярных песен. В конце двадцатого века перекочевал к нам рэп и нек. под. — словесные тексты с минимальным музыкальным сопровождением и вокальным воплощением. Это тексты не высокого художественного достоинства, которые доходят до ритмизованной прозы с нерегулярными рифмами. Они представляют психолингвистическое явление — спонтанный поток речи, который не является выверенным, отделанным до большой емкости, точности и выразительности, имманентно свойственной поэзии и присущей традиции нашей песни. Произведения рэпа не предназначены для воспроизведения кроме как потребления на публичных увеселениях и через магнитофоны. В современном последнем состоянии нашей культуры самым популярным и воспроизводимым видом является песня шоу-бизнеса. Сама популярность ее другая — это внедряемая функциональность. Это большой массив постоянно, быстро появляющихся произведений с короткой жизнью. Это массив, не порождающий высоких художественных образцов и видимо не стремящийся к ним: бедны или примитивны тексты, мелодии, ритмы, вокал, инструментовка. Статус отечественной песни современного состояния стал в общественном вкусе низким. Большая часть молодежи предпочитает западную музыку. Часть населения вообще серьезно не относится к песне.

В целом наша национальная песня проделала большой путь. И опи-

сала свою, специфическую траекторию. Наша песня шла и пришла к вершинам искусства и популярности; это вторая треть двадцатого века. Далее начинается плато, период, когда продолжали создаваться те или иные хорошие песни. За ним пошел спуск. Сначала художественно-идейное снижение песен было медленное. На разных направлениях оно происходило по-разному. Заметная часть людей, большая часть молодежи отворачивалась от советской песни. Затем появляется ускорение, ускорение скатывания к более низким художественным уровням. При отдельных конкретных исключениях общий преимущественный ход песни был в одном направлении. Этим путем русская песня пришла к современному переживаемому состоянию.

Объективны параметры и критерии оценки песни. Они выявлены. Они менялись. Они перераспределялись на разных этапах. Эксплицитны и взаимоединны параметры песни, но имплицитно их единство: стихов в их содержании и форме, мелодии, музыкального ритма, вокала, инструментальной аранжировки. К середине двадцатого века сильно и глубоко явил себя мелодизм советской песни. Мелодичны были стихи, как и в целом словесно-песенный образ углубился и стал более выразителен. В конце двадцатого века на первое место выступает ритм, а это при ослаблении других фундаментальных составляющих означает ослабление продукта искусства. Последнее время являет сильное измельчение ритма и возникающую песенную монотонность. В XXI столетии произошло также вокальное и инструментальное обеднение песни, а словесный образ практически пришел к своему отрицанию.

В принципе, продукт искусства имеет несколько функций: постижение и выражение красоты и эстетические эмоции, отражение жизни, воспитание, развлечение, функция идентичности и самоидентификации. В настоящей песне, подлинно талантливой и популярной, каких мы отметили много, эти роли представлены в гармоничной совокупности. Педалирование одной из них и убыль других предназначений с некоторых моментов обуславливает снижение художественного уровня песни и ее востребованности, а потом и культурный, и социальный флюс. Мы их проследили: флюс назидательности и с нею скучность, а не красота; флюс развлекательности, коя в конце концов приводит к однообразию и скуке; подмена отображения жизни, подлинного отражения комментированием, а комментирование отодвигается от сути; подмена полнокровного образа узкокультурным впечатком; сосредоточенность на настроениях, психическом состоянии аудитории и превращение песни в психологический стимулятор.

В песне выражается стратификация культуры и ее стратегии. Песни запрашивают и в песнях выражают себя социокультурные слои населения. Встает, не новый, вопрос о структуре культуры. Наша песня своей историей демонстрирует его решения. Естественный путь: национальная культура — песня создается самим широкими массами. Создается всеми, кто более или менее способен к этому. И она потребляется широкими массами. Это заманчивая, идеальная и продуктивная ситуация. Но

тут встает вопрос о стандартах, образцах и уровне. И вопрос отбора как неминуемого процесса их выработки. Песня имела свои стандарты и потолки. Русская народная/ крестьянская песня в ее великолепных образцах есть следствие долгих вековых процессов естественного отбора произведений и вариантов. Но важно отметить, — даже он не стал полностью стихийным и «естественным» процессом, а был ускорен и оптимизирован селекциями и гармонизациями мастеров культуры, деятельностью профессионалов. Обаятельна, но более скромна в своих показателях народная городская песня, с ее более узкой изначально социальной и художественной базой, гораздо более молодая исторически и не прошедшая столь долгой кристаллизации. Свой двухвековой путь прошел русский романс и, при работе великих деятелей музыки и литературы и их «гамбургском счете», достиг высоких вершин образности и красоты; однако большая часть романсовых произведений есть невысококачественная, неактуальная и непопулярная продукция. В пространстве культуры вырисовывались и другие песенные разновидности. Нарисовалась уголовная — «блатная» песня, с усеченными функциями и соответствующей содержательной основой и трафаретами формы.

Со второй четверти двадцатого столетия наступает во многом иной этап нашей песни. В порождение и распространение песни включилось более активно (новое) государство. Появились очень талантливые творцы песен, появились авторы-песенники, а отдельные из них поднялись на такие огромные высоты творчества и успеха, что доступны далеко не всякой национальной культуре. Песня обрела очень широкую социальную базу и очень широкую аудиторию. В этой ситуации есть очевидные и менее заметные моменты. Участие государства в русской песне имело разные формы и стороны. По художественной сути это был весьма интенсивный, интенсифицированный отбор, в принципе и целом, в сущности и по форме. Он имел государственно-политическую привязку. Однако она составляла только одну плоскость процесса отбора. Государственное внимание не было лишь политическим возделыванием песен. Как важнейшая составляющая постулировалось развитие народа, постулировалась и развлекательная роль искусства, искусства масс. В контролировании песни всегда был акцент собственно художественного уровня, присутствовал качественный эстетический момент. Выдвигавшиеся художественные требования были высоки. Имевшая место цензура была направлена на политические темы, не ограничивалась ими и контролировала выражение моральных ценностей. Последнее естественно имело широкий объем выражения, и цензура не была абсолютной и непроницаемой. Был социальный заказ, но он не имел формы прямо административной инструкции. Известные деятели советской песни, — композиторы, поэты, певцы, особенно в позднесоветский период, не были кем-то принуждаемы к созданию трескучих произведений. В целом, выдвигались социально-политические предпочтения. Они выдвигались не только и не столько для себя

самих. Они были обусловлены осмыслением связи искусства с народом, с жизнью и осмысливанием художественного качества произведения. Это сложнейшая проблема, и ее постановки не предполагали автоматически абсолютно верных решений.

У процесса отбора были реально стороны порождения песни, санкционирования и социализации. Вхождение песни в обращение, развлекательное либо даже политическое, становление ее популярности связано с процессом санкционирования свыше, но не полностью с ним совпадает и даже не всегда ему параллельно. Это показывали многочисленные примеры и контрпримеры (типа шлягеров «У самовара», «Черный кот» или «Лада», «Эти глаза напротив»). В организации отбора участвовали как правило люди с высоким вкусом и большим чутьем. Упрощения и искажения имели место. 1. Они были в песне не характерными и не частыми, факт чего исторически выражен и неоспорим. 2. Факт частоты упрощений и искажений не снимает болезненности для талантливых субъектов творчества. 3. Упрощения и искажения обусловлены соотношением масштабов личностей творящих и оценивающих в той же мере, как и самой системой. 4. Цензурные огрубления имели место при решении как самой важной и сложной проблемы связи искусства с жизнью, искусства и народа. 5. Реальное песенное существование выражалось выходящим отсюда руслом, но не ограничивалось этим и переходило эти рамки. 6. Административное регулирование творчества мало заходило в область песни, в процесс ее создания. К концу восьмидесятых годов положение изменилось. Отбор как фактор песни не устранился. Из него устранилась былая общественно-политическая составляющая, не существует административной цензуры. Создана коммерческая и техническая база песни. Из песни устранена прямая политическая тема. Устранился качественный художественный момент. Возникшая коммерческая зависимость составляет очень жесткую цензуру. Экономический диктат при своих финансовых целях имеет вид и политической цензуры. Задача развития личности, духовного и интеллектуального обогащения снята с повестки дня.

Русская популярная песня — разнообразнейшее и многостороннее явление. Песенное существование народа было многогранным и всегда полным. Некоторые клишированные представления новой культурологи к песне неприложимы. Возникший концепт «официальное искусство», касающийся советского времени, тем более выражение «официальная песня», далеко не исчерпывают реальную ситуацию русской песни в ее принципах, бытовании и действительной структуре. Полнота культурного существования на нашем рассматриваемом поле обеспечивалась как имевшимся высоким творческим результатом и общим высоким уровнем цензурных институций, очень серьезным отношением к песне и высокими художественными и идейными требованиями к ней, так и тем, что действительный репертуар народа был шире, был широк и включал в себя те или иные самопооявлявшиеся группы явлений. Реальная ситуация русской песни не определялась политической дикта-

турой. Она не определялась и «диктатурой вкуса» политической ситуации. Последнее словосочетание (употребленное когда-то В.Маяковским и им же потом снятое) наряду с некоторыми подобными привлечено в конце двадцатого века в теорию тоталитаризма и вытекающего из него тоталитарного искусства. Придерживаясь нашего предмета, мы не ставили специальную задачу подробно изучать теорию тоталитаризма (она не представляет научной стройности и более походит на *sui generis* вероучение). К нашей теме имеет большее касательство то, что рыхлым является понятийный аппарат и фактологический фундамент версии тоталитарного искусства. Убедительных трудов в этом направлении, в соответствии с его моделирующими заявками, нет; имеющиеся работы либо односторонни в материале и выводах, либо поверхностны, публицистичны и заостренно социологичны по отношению к искусству (З.Х.Кочесоков, И.Голомшток, Н.Gunter). При том, большой и смутный вопрос не решался на материале музыки и в частности песни (ср.: Соцреалистический канон. СПб., 2000). Наш обследованный материал дает монографическую картину большого и важного участка искусства, как самоценного и на фоне власти (В.Н.Шапошников. Русская популярная/ массовая песня. Словесно-музыкальный уклад России конца XIX — XXI в.). При этом описании не оказалось методологического и фактического места терминологии типа «тоталитарное искусство», в том числе и потому, чтобы исключить какое-либо аксиологическое предопределение. Песенная ситуация страны имела свои особенности, но схемы тоталитарного искусства именно в последовательном сопоставлении с реальным песенным материалом показывают свою методологическую неотработанность и неполноту (ср. например об изобразительном искусстве: Голомшток И. Тоталитар. ис-во. 1994). Объективная оценка схемы и реального состояния искусства на конкретном участке дана по ходу всего описания популярной песни в ее истории. Произведена параметрическая оценка, конкретный анализ, а не умозрительный либо политизированный подбор мнений. Реальный материал отчасти вписывается в тоталитаристскую модель. Но науке необходим весь объект исследования. Большая же часть песен, песенных направлений в их возникновении и бытовании, в их содержании и форме не вмещается в тоталитаристскую схему. Это прекрасная песня «Там вдаль, за рекой» и ряд подобных, «За окном черемуха колыхается» и масса подобных, несравненная «Одинокая гармонь», «Когда весна придет» и подобные, «Хотят ли русские войны» и другие, «А я еду за туманом» и прочие популярные произведения, здесь «Черный кот» и прочие произведения, это любимая всем миром «Катюша» и гениальные «Подмосковные вечера», это также «У самовара», «Утомленное солнце» и «В парке Чаир», это «Дорогая моя столица», «Пшеница золотая», «С чего начинается родина», «Любимый город», «Я люблю тебя, жизнь», «Смуглянка-молдаванка», «Вот кто-то с горочки спустился», «Называют меня некрасивою», «Деревня моя», «Геологи», «Старый клен», «Крейсер «Аврора», «Орленок», «Течет Волга», «Полноч-

ный троллейбус», «Маленький принц», «Главное, ребята, сердцем не стареть»... И многие, многие другие хорошие и очень хорошие, талантливые и очень талантливые песни, известные и любимые. Они отображают разные состояния и соответствуют многим потребностям человека. Высота художественного уровня многих песен, история их появления и размер массива своим фактом существенно ослабляют объяснительную способность тоталитаристской модели искусства — песни в нашем случае. Собранный материал и проведенный анализ не показал одно-однозначной, прямой и всеопределяющей связи государства и искусства, политического строя и искусства, власти и искусства. Хотя эта связь есть. Действительное искусство — русская песня, песенная жизнь страны держали свою логику развития. Эта логика в рамках жизни. Будучи частью общества, песня имела определенную самостоятельность. К проблеме, а также к публицистическим разговорам на эту тему имеет отношение современное состояние нашей песни при социальной свободе и индифферентности правящего режима, с одной стороны, и жесткой коммерческой обусловленности, с другой стороны.

Выделены все исторические этапы песни и освещены в их полноте и разносторонности. Выделенные этапы песенного существования рассматриваются по ряду выработанных признаков и критериев. Это предметно-тематические направления, словесно-музыкальные образы и их типы, эмоционально-смысловые мотивы как устойчивые компоненты художественного текста, типы мироощущения и мировоззрения, несомыя песнями, жанры и жанровые разновидности песен. Описываются их реализации в каждую эпоху и их изменения. Прослеживаются языковые процессы, отражаемые песнями, состав и изменения лексики, семантики, отмечаются частотные и ключевые слова, образы эпох и типы образов, грамматика песен. Отмечается красота песен, или фиксируется их ущербное состояние, черты привлекательности, выраженные материалом, или складывающаяся непривлекательность произведений.

Песня ярко являет национальную традицию в ее сущности, причем она является в ее тончайших чертах и специфике. Вместе с тем песня являет изменения и развитие национальной традиции (несомненная сторона феномена великого таланта композитора В.П.Соловьева-Седого, таланта Б.А.Мокроусова, глубоко востребованное творчество М.В.Исаковского и А.И.Фатьянова).

Популярная, массовая песня выставляла феномен автора произведения и проблему авторства, проблему представителя в песне, как и вообще проблему представительства. Естественно наличествует автор песни (авторы) нового времени, чаще всего индивидуальный, но также коллективный либо коллективизованный. Вместе с тем авторство песни заявляет себя в ее отношении ко всему песенному фонду, к музыкально-словесному материалу. Он постоянно увеличивается. Проблема авторства становится и проблемой интертекстуальности. Автор создает песню как новое произведение, и при этом он так или иначе связан с

имевшим место и предшествующими образными пластами. Удачность и талантливость словесно-музыкального явления песни состоит в новизне, необычности, красоте, но также в связи с традицией, с наличием вавшим материалом, в (оптимальном) соотношении новизны и традиционности. Сама традиционность как составляющая содержания бывает в одних случаях повторением и воспроизведением бытовавшего материала. В наиболее же талантливых песнях сам момент традиционности есть органичный композиционный уровень, представляющий не простое воспроизведение фрагментов имевшегося словесного, образного, мелодического, ритмического материала, пусть и изящно инсталлированных, но его переплавление, осмысление в духе новых задач, его сплавление с видением эстетической и онтологической проблемы. Интертекстуальная обращенность может быть очень широкой. В ней состоит, например, творческий феномен И. Дунаевского, музыкальная палитра которого была очень широка и сплавила многие ритмоинтонации страны и мира. Этот художник не был свободен от упреков современников в копировании и даже плагиате (Ю. И. Минералов). За отдельными сближающими исключениями это методологически невдумчивые упреки: использование мелодических структур носило творческий, а не механический характер, ведя к созданию именно нового произведения как решения определенной задачи. Точнее даже, это не творческое использование, а творческая обращенность, и вела она к созданию принципиально новых глубоких образов (таков был ранее путь известных авторов, А. Варламова, А. Гурилева и некоторых других, путь самого М. Глинка, которые обновляли, развивали русскую стилистику, синтезируя западноевропейские приемы и русскую народную образность). И. Дунаевский (как и ранее композиторы XIX века) был не в одинаковой степени удачлив во всех песнях. Но в целом это отнюдь не было упрощенным отношением к интертекстуальности, ибо всегда стояла цель — создание нового образа, выработка новых изобразительных средств. И были силы, и был талант к воплощению идеи и образа. Это не было эклектикой, хотя в целом весь процесс обретения и прошел через такие участки на первом, краткосрочном этапе русской массовой песни. В явном виде эклектика и буквальное повторение как общий метод песни процвели гораздо позднее, с конца двадцатого века и по наши дни: бытуют и кочуют много бывшие в употреблении словесные выражения, образы, мелодические обороты и мелодии в целом (вопрос о плагиате как моральный и юридический не ставится). Но в песне, в основополагающем принципе, является неотъемлемым одно и общее — непрекращающиеся поиски новых интонаций, новых образов, и бесконечен, непрерывен процесс словесно-музыкального творчества, развитие и обновление песенного языка, постоянное стремление к этому.

ЮРИЙ КУЗНЕЦОВ В ДИАЛОГЕ С ВЛАДИМИРОМ МАЯКОВСКИМ И НЕ ТОЛЬКО...

(Жизненный конфликт и стиль)

Поэт Юрий Поликарпович Кузнецов, «открытый» в начале семидесятых годов Вадимом Валериановичем Кожинным, пожалуй, один из немногих им «открытых», кто не просто оправдал надежды, а состоялся как поэт XX столетия и вошел в поэзию третьего тысячелетия Лауреатом. Сегодня можно сказать, что отныне можно осмысливать и творческое наследие поэта, и его путь в литературе как законченное и сложившееся художественно-семантическое единство. Не претендуя на исчерпывающую характеристику, заметим, что в формировании личности Кузнецова-поэта сказались как «личные обстоятельства», так и «среда», и «стиль эпохи». Как у многих мальчишек, родившиеся накануне Великой Отечественной войны, у него погиб отец, не вернулся с войны (стихотворение «Возвращение»).

Шел отец, шел отец невредим
Через минное поле,
Превратился в клубящийся дым —
Ни могилы, ни боли.

Всякий раз, когда мать его ждет, —
Через поле и пашню
Столб крутящейся пыли бредет,
Одинокий и страшный.

Как видим, в трактовке столь личной и одновременно «общепринятой» гражданской темы молодой поэт явно отталкивается от традиции,

заложенной творчеством К. Симонова, А. Твардовского, А. Яшина. Сюжетность и внешняя простота повествования не должны обманывать: к тривиальным рифмам добавляются сложные смысловые переключки и взаимоотражения, как, например, в только что процитированном стихотворении. Трагическое и драматическое выписано и не в ключе ближайших предшественников, какими были А. Исаковский или А. Фатьянов¹. Взаимопроницаемость прошлого «шел отец» и настоящего, причем настоящего, систематически возвращающегося: «клубящееся, крутящееся и время теперь» создает характерный эффект отражения или обнажения мгновенного во временном и ахронном — вневременном, одновременно сиюминутном и вечном.

В Литературном институте Юрий Кузнецов оказался студентом в одно время с Николаем Рубцовым, а литературная полемика с ним, явная и неосознанная, способствует формированию его собственного неповторимого почерка. Но это одна сторона, лишь едва объясняющая некоторые доминантные черты его стиля.

Конец 70-х с необычайной интенсивностью востребовал русскую лирическую традицию, выраженную наследием В. Маяковского и С. Есенина. Парадоксальным образом обе они переплелись и взаимоотразились в литературном почерке многих кузнецовских поэтических собратьев, оказавшись переплавленными творческой индивидуальностью. Как-никак южанин, Юрий Кузнецов и по поэтическому темпераменту более «понятен» в сопоставлении с В. Маяковским: в нем очевидно «ораторское», «проговоренное» слово, а не «пропетое», как у Н. Рубцова и С. Есенина.

С другой стороны, молодой Юрий Кузнецов в своих поэтических исканиях, как видим, «эпатажен» по отношению к сложившейся литературной традиции. Кажется, до некоторой степени эта эпатажность сродни «бунтарству» молодого Маяковского. Речь идет только о творчестве, а отнюдь не о «культурно-поведенческой» составляющей. Как бы то ни было, в 1977 г. в книге Ю. Барабаша, посвященной актуальным проблемам литературоведения, «Вопросы эстетики и поэтики»² уже процитирована «Атомная сказка», даже самим названием перевернувшая представления как о сказке, так и о научном познании, метафорически ярко предупреждая о «последствиях» умствований. Сегодня эти строки как классику знает каждый школьник:

В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века,
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака.

Необычность поэтического сознания Юрия Кузнецова сказалась прежде всего в том, что он не захотел «влиять» свой голос в хор восторгов перед научным и техническим прорывом, так вдохновлявшим многих его современников (вспомните «Братскую ГЭС» Е. Евтушенко). Изначально его поэтический голос трагичен, и это тоже сближает его с

ранним В. Маяковским. Для 70-х — 80-х в общем лирико-песенном строе слово Юрия Кузнецова кажется, пожалуй, неоправданно мрачным. Его отношение к традиции вообще может также осознаться в духе В. Маяковского, который при всей эпатажности больше все-таки бунтует не против Пушкина или Чехова как такового, а скорее против пошлых, заштампованных интерпретаций их творческого наследия. «Атомная сказка» написана в духе «сказок» футуриста, разрушающего тривиальное и воссоздающего на его почве новую внутреннюю форму. В отличие от В. Маяковского, мыслящего живописно, Ю. Кузнецов создает сюжет аллегорически притчевый во многих своих произведениях.

Может, поэма «Змеи на маяке» — один из показательных примеров. Наивно было бы связывать напрямую это произведение сугубо тематически с Маяковским, с его детским «Про моря и про маяк» (*«Дети, будьте как маяк. Освещай огнем дорогу»*), но если не напрямую, то диалог с предшественниками и о маяке, и о змеях очевиден, как и очевиден «эзопов язык» поэта, постигающего живое настоящее, а не только фольклорно-сказовое и сказочное чисто художественное пространство: «У лукоморья с видом на маяк» — многозначительно начинает свое повествование рассказчик. Создается впечатление, что и на сей раз, как в «Атомной сказке», главным конфликтом станет конфликт «цивилизации, технократических нововведений» и человека:

Змеиное болото невдогад
мы летось осушили под ячмень...

Но этот естественный для конца 70-х — начала 80-х годов XX века конфликт осложняется другими, по мнению поэта, более актуальными, но пока что незамеченными и не принятыми всерьез: «Инстинкт и разум в воздухе толклись, / Как будто над землей сновала мысль». Обезумевший от переживаний за гибель птиц сторож маяка, которого ребятишки самого зовут Маяк, «От скуки то с орлом, то сам собой / Маячит между небом и землей...».

Парадоксальность, как и в наследии В. Маяковского, оказывается источником свободно рождающейся поэтической мысли: кузнецовский символический маяк «Крылатых губит и слепых ведет, / Вопросы за ответы выдает»). Вообще повествователь толкует о безумном старике, в котором поэт задолго до пробуждения моды на юродивых выписывает черты провидца:

Слова темны, а между строк бело.
Пестрит наука, мглился ремесло.
Где истина без темного следа?
Где цель, что не мигает никогда?

Всякий школьник советского времени вспомнил бы горьковскую «Песню о Соколе» и понял бы кузнецовских «Змей на маяке» как ее парафразис. Заданный горьковской «песней» конфликт пошлого и Че-

ловеческого, без сомнения, осложнен трагическим переосмыслением и «Чуда Георгия о змие» уже в духе В. Маяковского и М. Булгакова с его «Роковыми яйцами» такого, кажется, простого факта, что пошлость не может долго пребывать в «безобидном состоянии», ее «потревожили», так что агрессивная змеиная жажда уюта и комфорта обернется для человека гибелью:

С шипением и свистом из щелей
Ползли наверх, свиваясь тяжело
И затмевали теплое стекло:
Его живьем покрыла чешуя...

Все в этой аллегории значимо: и апостольское имя Петр, данное врачу, призванному спасти «народ от язвы моровой», и смерть сторожа, и слепота врача в конце концов, и вольный полет птиц над замершим маяком. Юрий Кузнецов по-своему обошелся со словом предшественников, талантливо сплавив их слово с фольклорно-сказовой формой, позволившей ему не выглядеть плакатно-современным, не восприниматься поэтом, поймавшим конъюнктуру за хвост, а заставляющим напряженно размышлять о прошлом и настоящем, об ответственности и свободе, о тьме и свете, обо всем о том, о чем размышляли и заставляли читателя и слушателя размышлять лучшие писатели России.

Всегдашнее желание поэта «оторвать» слово от прозы жизни с ее банальностью и плоско-пошлым истолкованием поэзии «заставляет» Юрия Кузнецова, «исповеदывающего» русскую романтическую или неоромантическую традицию, что называется, направить читателя и исследователя по ложному, как мне кажется, следу, определяя в качестве предшественника не кого-нибудь, а Байрона. В этом сказывается опять же «полемичность» в духе «Нет, я не Байрон, я другой...»

В «Литературной России» в 2003 г. было опубликовано стихотворение, в котором не узнать почерк Юрия Кузнецова невозможно. И на сей раз его стихи отсылают нас к похожему времени для России. Первая строка прочитывается через диалог с Максимилианом Волошиным. Правда, волошинское входит в цикл «Пути России» и является четвертым в цикле, написано в форме сонета и называется «Мир»:

С Россией кончено...на последях
Ее мы прогалдели, проболтали,
Пролузгали, пропили, проплевали,
Замызгали на грязных площадях.

Распродали на улицах: не надо ль
Кому земли, республик да свобод,
Гражданских прав? и родину народ
Сам выволоч на гноище, как падаль.

О, Господи, разверзни, расточи,
Пошли на нас огонь, язвы и бичи:
Германцев с запада, монгол с востока.

Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда.

У Кузнецова:

России нет. Тот спился, тот убит,
Тот молится и дьяволу, и Богу.
Юродивый на паперти вопит: —
Тамбовский волк выходит на дорогу.

Нет! Я не спился, дух мой не убит,
И молится он истинному Богу.
А между тем свеча в руке вопит: —
Тамбовский волк выходит на дорогу!

Молитесь все, особенно враги,
Молитесь все, но истинному Богу.
Померкло солнце, не видать ни зги...
Тамбовский волк выходит на дорогу.

Впрочем, сравнение этих стихотворений указывает и на особенности стиля каждого, и одновременно на полемическое начало по отношению к гражданской позиции В.Маяковского. С другой стороны, интересные наблюдения можно сделать, анализируя образ лирического героя в стихотворениях, кажется, с общей художественной идеей, выраженной по-разному: исповедальность, молитвенность, покаянность волошинского лирического героя очевидна. В стихотворении Юрия Кузнецова нет чувства вины за содеянное, есть некая отстраненность, в которой угадывается пророчество юродивого. Рефрен же одновременно и мрачно-таинственен, и символичен, объединяет стенания юродивого, свечи, гордого поэта-пророка: в нем угадывается темень безнравственности и страшное торжество беззакония. Темное грядущее синонимично апокалиптическому времени, но не названо впрямую, как у Волошина, но в нем ощутим и диалог с самим собой,самооправдание.

При всем трагизме ощущения эпохи поэт довольно выразительно выписывает и образ собственной души, ищущей и не имеющей опоры и для борьбы с мировым и человеческим злом, так что вспоминается тютчевское:

Не скажет он с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! —Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»

Оттого и рождается стихотворение «Прозрение во тьме», которое, помимо прочего, говорит о глупости, дури, синонимичной слепоте безверия.

Царевна спящая проснулась
От поцелуя дурака.
И мира страшного коснулась
Ее невинная рука.

Душа для подвига созрела,
И жизнь опять в своем уме.
Ага, слепая! Ты прозрела,
Но ты прозрела, как во тьме...

На фоне сегодняшней официозно признаваемой поэзии Юрий Кузнецов не может не осознаваться как поэт, эпатирующий вкусы современной эстетствующей публики, раздражающий и одновременно будоражащий умы и души соотечественников, оказавшихся на пути к самим себе, к родине и Богу. Путь этот трудный, может быть, мучительно трудный, если сравнить его с путем его младшего современника иеромонаха Романа, яснее и определеннее выражающего вину перед Родиной и перед Богом:

И вроде проповедуем о том,
И, кажется, радеем за страну.
Откуда же Гоморра и Содом?
Откуда направление ко дну?

От нас! От нас! И только лишь — от нас!
Ведущий и ведомый слеп и глух.
Какая вечность! Подавай сейчас!
Какое царство! Плоть попраля дух!

И все-таки следует заключить, что трагический голос поэта Юрия Поликарповича Кузнецова — голос настоящего русского поэта начала XXI века:

А в этой тьме и солнце низко,
И до небес рукой подать, И не дурак —
Антихрист близко, Хотя его и не видеть.

**Т.Е. Никольская,
к. филол. н., доцент
Литературного института**

РОМАН Н.А. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» — ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ*

Современный русскоязычный дискурс характеризуется активным обращением к прецедентным феноменам, которые существуют в разных формах, в том числе в вербальной (имя и высказывание) и в вербализуемой (ситуация и текст). Для того чтобы получить статус прецедентного, феномен должен отвечать ряду характеристик, а именно: быть когнитивно и эмоционально значимым; быть известным широкому кругу носителей языка; быть возобновляемым при коммуникации.¹ Все разновидности прецедентных феноменов имеют названные признаки и, кроме того, обладают особенностями, связанными с их функционированием в качестве элементов ментально-речевого пространства. В частности, видовыми признаками прецедентного текста являются: (1) законченность; (2) самодостаточность; (3) (поли)предикативность; (4) невыводимость значения целого из значения отдельных составляющих; (5) реализация в речи через прецедентные имена и высказывания.² В качестве прецедентных выступают тексты песен, анекдотов, рекламных роликов, а также произведений художественной литературы, особенно изучаемых в средней школе.

Роман Н.А. Островского «Как закалялась сталь» в течение более чем шестидесяти лет входил в список литературы, обязательной для чтения в школе, по нему было снято два художественных фильма с

* Статья написана по материалам доклада, сделанного на научно-литературных чтениях «Тайна нашей силы», посвященных 100-летию со дня рождения Н.А. Островского в 2004 г.

Василием Лановым (1956 г) и Владимиром Конкиным (1973 г.) в главной роли — яркими, талантливыми актерами, что, безусловно, послужило росту популярности книги, легшей в основу киносценария. Павка Коргчагин был одним из самых известных героев советской литературы, на него хотели походить, в его честь называли детей, а быть его однофамильцем считалось ответственным и почетным. Фрагменты романа заучивались наизусть. В результате и цитаты из романа, и его главный герой, и наиболее яркие ситуации и образы заняли свое место в сознании носителей русского языка, а текст, следовательно, стал прецедентным, т. к. выполнял «специализированную прагматическую функцию, регулирующую отношения данного письменного текста к отсутствующему тексту, культурную память о котором хранит прецедент, попавший в новую текстовую среду».3

За два последних десятилетия кардинально изменилась оценка всего хода исторических и политических событий в нашей стране, вместе с тем общество стало по-новому смотреть и на литературу, в которой получили отражение эти события. Многие произведения, некогда бывшие популярными, оказались не просто забытыми, но порицаемыми. В группу таких книг-изгоев нового времени попал и роман «Как закалялась сталь». Его вычеркнули из обязательного списка школьной литературы, телевидение не демонстрировало фильмы, снятые по этому произведению, а главный герой теперь представлялся в лучшем случае странным чудачком, мотивы поступков которого были совершенно непонятны и подражать которому было бы по меньшей мере нелепо.

На этом фоне можно ли говорить о том, что роман Н. Островского сохраняет статус прецедентного текста в наши дни? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, во-первых, насколько широко это произведение известно сегодня, и, во-вторых, часто ли происходит обращение к лингвистическим и композиционным единицам романа в устной и письменной речи. Нами было проведено анкетирование 100 респондентов, которых можно разделить на две группы: изучавшие и не изучавшие роман в школе. Все, кто читал роман как программное произведение (в нашем случае 40 человек в возрасте от 28 до 72 лет, с высшим образованием), не затруднились ответить ни на один из поставленных вопросов, а именно: «Каково происхождение выражения «Жизнь дается человеку один раз»...?», «Кто такой Павел Корчагин?», «Кто автор романа «Как закалялась сталь»?». Особую группу составили пятикурсники Литературного института им. А.М. Горького (17 человек). Они читали роман как программное произведение, но не в школе, а в ВУЗе и поэтому могли дать правильные ответы на два последних вопроса, но все, кроме одного человека, не смогли назвать произведение, из которого была взята фраза «Жизнь дается человеку один раз...». Из двадцати трех студентов-второкурсников Литературного института, роман читали 3 человека по собственной инициативе, почти все знали имя автора и главного героя произведения. Иная картина вырисовалась при проведении анкетирования среди студентов I

курса факультета социальных и гуманитарных наук РУДН (специальности «Философия» и «Международные отношения», средний возраст — 18 лет). Никто из опрошенных не читал роман «Как закалялась сталь», и никто не ответил правильно на вопросы, кто такой Корчагин (варианты ответов: «пионер-герой», «партизан»), и откуда взята фраза «Жизнь дается человеку один раз...» (варианты ответов: «Кто-то из философов», «Из Достоевского», «Мастер и Маргарита»). Из слышавших о существовании романа, больше половины не высказали никакого предположения о том, кто же написал роман, остальные же единодушно отдали право авторства Михаилу Шолохову. Думается, что результаты, полученные в ходе анкетирования последней группы респондентов, и являются наиболее типичными для юношей и девушек в возрасте до 23–25 лет. Следовательно, для достаточно большой группы носителей русского языка текст романа не служит элементом когнитивной базы. Однако, если принять точку зрения Г.Г. Слышкина, который полагает, что существуют тексты, прецедентные для малых социальных групп (для семьи, студенческой группы и т. д.), а также тексты, прецедентность которых ограничена во времени и которые выходят из употребления раньше, чем сменится поколение носителей языка,⁴ то есть основания считать, что, несмотря на относительную ограниченность круга людей, читавших роман «Как закалялась сталь», его текст и сегодня остается прецедентным.

Кроме того, обращения к логоэпистемам, порожденным текстом романа, нередко как в устной, так и в письменной речи, что отражает его значимость в современном дискурсе.

В качестве прецедентного высказывания чаще всего выступает знаменитое рассуждение «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы». В новом тексте (в тексте-рецепiente) оно может занимать сильную позицию — стоять в заголовке — и тем самым выполнять ориентирующую функцию. Например, в газете «Минский курьер» (№ 246, 22 января 2004г.) была опубликована статья о враче, который с молодых лет шел к своей цели, заботился о пациентах и коллегах, безукоризненно выполнял профессиональные обязанности. Этот материал назывался: «...И прожить ее надо так...». Усечение цитаты приводит к изменению функции слова «так»: перестав быть соотносенным с придаточным предложением, оно прямо указывает на содержание публикации, в тексте которой и раскрывается, как же именно надо прожить жизнь (так, как рассказано в статье). При этом усеченная цитата все же сохраняет свою связь с «материнским» текстом, что находит выражение в заключительном абзаце статьи, где говорится о том, что Николаю Островскому «...принадлежит крылатое выражение о жизни, которая дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы. Если бы все следовали этому принципу, жизнь на Земле была бы гораздо ярче, интересней и богаче нынешней». Практически точное прямое цитирование актуа-

лизирует еще одну функцию заголовка, которая, как правило, не характерна для газетных текстов, — ретроспективную.

Изменение формы прецедентного высказывания с неизбежностью влечет за собой и изменение его первоначального значения. Так, парцелляция и замена нескольких слов приводит к появлению нового смысла в следующем случае: «Жизнь дается человеку один раз. И прожить ее надо. Даже если это мучительно больно» (*«Камчатские новости», 25 августа 2004*). Это заголовок статьи о мужественном человеке, враче и спортсмене, прикованном к инвалидному креслу. При этом стоит заметить, что сила и емкость прецедентных высказываний-заголовков заключается в том, что даже в измененном виде они сохраняют связь с текстом-прародителем и имплицитно выражают тот смысл, что неслучайно неизменная цитата.

Эти два примера показывают, что текст романа «Как закалялась сталь» служит не только донором прецедентных высказываний, но и сам по себе является прецедентным текстом, т.к. в обоих случаях авторы хотели показать, что их герои имеют нечто общее с Павлом Корчагиным (в первом случае — жизнь-служение, во втором — борьба с болезнью, нежелание смириться с ней).

Прецедентное высказывание «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так...» нередко включается в текст как равноправный структурный элемент, но при этом, в результате полного отсечения второй части предложения, оно утрачивает свою философско-нравственную значимость и используется лишь как риторический прием. Вот, например, какими словами открывается статья о введении в школьную программу предмета «Основы безопасности жизнедеятельности» (*Томский региональный центр Интернет-образования, www/tomsk.fio.ru*): «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так...» Дальше вы, конечно, помните. Но чтобы прожить жизнь так или иначе, сначала надо ее сохранить. Поэтому в школах введен новый предмет: ОБЖ».

Чаще придаточное предложение не отсекается, а заменяется на другое, например: «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не остаться без средств к существованию самому и помочь тем своим близким, за которых вы в ответе» (*реклама страховки жизни*). При этом, если в оригинальном высказывании первая часть, помимо прямого номинативного значения, имеет такие смысловые обертоны: «жизнь дается человеку один раз, а это значит, что ничего нельзя исправить, это не черновик, набело не переписешь», то в трансформированной она часто выражает гедонистическую идею («живем один раз, поэтому бери от жизни все, что можешь»): «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо в Гурзуфе» или «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно, а было мучительно приятно».

Высказывание «Жизнь дается человеку один раз...» нередко служит своего рода стартовой площадкой для языковой игры, строящейся

ся, во-первых, на эффекте обманутого ожидания («Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы больше не хотелось»; «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах» (*Венедикт Ерофеев, Москва — Петушки*) и, во-вторых, на приеме «карнавализации», когда «высокая» форма, заполняется «низким» содержанием: «Алкоголизм и деградация — вот мой выбор! Жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы всем остальным было мучительно больно» (*из форума в Интернете*); «Жизнь дается человеку один раз, но таким интересным способом».

Таким образом, можно говорить о двух способах существования прецедентного высказывания «Жизнь дается человеку один раз...» в новом тексте: один отсылает читателя к тексту-источнику, сохраняя смысловые и эмоциональные обертоны, свойственные исходному (первоначальному) употреблению, а другой — представляет собой деформированное цитирование, являющееся результатом того, что не все носители русского языка достаточно точно и адекватно представляют себе место и роль цитируемого фрагмента в тексте-источнике. Но тот факт, что даже эти люди используют в своей речи данное выражение, говорит о том, что оно входит в «культурный тезаурус» языковой личности.

Поэт Дмитрий Пригов даже вступает в дискуссию с Островским, отправным моментом этого заочного спора служит все та же фраза:

Жил на свете изувер,
Вешал, жег он и пытал.
 А как только старым стал,
Жжет его теперь позор.
А чего позор-то жжет?
 — Ведь прожил он не бесцельно,
Цель-то ясная видна.
 Значит, тут нужна поправка:

Жизнь дается человеку один раз,
 и прожить ее надо так, чтобы не жег позор за годы,
прожитые с позорной целью.
 (*Банальное рассуждение на тему:
жизнь дается человеку один раз
и надо прожить ее так, чтобы не жег позор
за бесцельно прожитые годы*)

Роман «Как закалялась сталь» явился генератором еще минимум двух прецедентных феноменов. Во-первых, это само название романа, которое, будучи использованным в новом речевом произведении, может отсылать адресата непосредственно к содержанию текста-прародителя, а может выступать лишь как клише, готовая форма, лекси-

ческие единицы которой ассоциативно связаны с ключевыми словами текста. Во-вторых, это имя главного героя — Павлик Корчагин.

Наиболее часто логоэпистема «Как закалялась сталь» используется в качестве заголовка нового текста. Если это заголовок-эпиграф, то, как правило, в текстах, называющихся «Как закалялась сталь», идет речь о формировании сильного характера человека. Например, именно так называлась передача на «Радио Свобода» (18 марта 2000 г.), в которой рассказывалось о детстве и юности Владимира Путина.

Николай Островский настолько ярко изобразил в своем романе людей, пытавшихся претворить в жизнь коммунистические идеи, что само название произведения стало своего рода символом советской эпохи. Это служит основанием для его использования в качестве знака произведений, посвященных советской истории. Причем, одно лишь использование заголовка «Как закалялась сталь» еще не означает, что в данном произведении будет дана сочувственная оценка всему происходившему в нашей стране в годы советской власти. Примером тому служит композиция группы «Гражданская оборона», которая носит название «Так закалялась сталь» (альбом «Все идет по плану»). В этой песне советская история предстает как череда беззаконий, творившихся под руководством жестоких правителей с попустительством безответных граждан:

Предательского дядю повели на расстрел.

Слепые очевидцы говорили: «Судьба».

Уверенные папы продолжали поход,

Калеными клинками оставляя наказ:

Так закалялась сталь.

Заголовок поддерживается, а возможно, и определяется конечной строкой, звучащей четырехкратным рефреном в конце каждого куплета.

Название романа прочно закрепилось в языковом сознании русскоговорящих, и слово «сталь» часто вызывает реакцию синтагматического характера — «как закалялась». В связи с этим в газетных или журнальных публикациях, рассказывающих что-либо о металле вообще или непосредственно о стали, нередко заголовки, полностью повторяющие название романа или являющиеся результатом частичной трансформации этого названия: «Как закалялась сталь» — о холодном оружии ручной работы (*Автопилот, январь, 1998*); о введении США запретительных пошлин на сталь (*русская служба BBC, 6 марта 2002 г.*). «Где закалялась сталь» — о рынке кузовных элементов в Санкт-Петербурге (*78 RUS, № 5, 2002*).

Трансформация высказывания «Как закалялась сталь» происходит несколькими путями. Во-первых, в исходное выражение могут включаться отдельные языковые единицы, например: «Как не закалялась сталь» — название статьи о наборах инструментов невысокого качества (*Безэдер, 10 июля 2003 г.*). Во-вторых, это может быть измене-

ние цели высказывания и, следовательно интонационной оформленности предложения: «Как закалялась сталь?» — публикация, посвященная изготовлению холодного оружия (*рекламный текст Торгового дома «Дендра, 5 ноября 2002 г.*). В-третьих, возможна замена компонента прецедентного высказывания: «Здесь закаляется сталь», «Так закаляется сталь» (*заголовки статей на сайте военно-патриотического кадетского клуба «Чекан» в г. Елабуге*).

Совмещением двух возможных способов использования интересующей нас логозпистемы характеризуется заголовок «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» (*Московские новости, № 36, 2003*). На первый взгляд, форма заголовка предстает как неизменное название известного романа, но по прочтении статьи, рассказывающей о книге мемуаров Жермены де Сталь «Десять лет в изгнании», становится ясно, что конечное слово включено в языковую игру каламбурного характера, строящуюся на омонимии имени нарицательного и собственного, что становится возможным благодаря тому, что заголовок набран прописными буквами.

Выражение «Как закалялась сталь» выступает не только как заголовок, но и как элемент, включенный в основной текст. В этих случаях связь с текстом-прародителем более ощутима, так как часто сохраняются эмоциональные и смысловые обертоны этого словосочетания и угадывается отсылка к оригинальному тексту: «Как «закалить сталь» или хотя бы просто обеспечатить явку молодежи на избирательные участки» (*Со-общение, № 6-7, 2000*); «...после событий на Кавказе Росинформцентр не прекращает твердить о «единой позиции народа». Именно здесь закаляется сталь вождя национальной идеи» (*InoPressa, Die Zeit, 2 декабря 1999 г.*). В обоих контекстах реализуется значение логозпистемы, концептуально соотносимое с содержанием романа: непростой путь становления характера или идеи.

Очевидно, что прецедентный феномен «Как закалялась сталь» в современных текстах выступает как активный текстообразующий элемент — заголовок или внутритекстовый номинативный знак. При этом в ряде случаев генетическая связь с текстом-донором не нарушается и высказывание содержит в себе отсылку к произведению Н. Островского. В других случаях фраза «Как закалялась сталь» является лишь формой, механически используемой для выражения того или иного содержания, и вызывает ее к жизни лексическая единица либо повторяющаяся одно из слов высказывания, либо тематически ему близкая. При этом все слова выступают в прямом номинативном значении, а глубокий образный потенциал данной логозпистемы не реализуется.

Образ главного героя романа был написан столь выпукло и рельефно, что его послетекстовая жизнь оказалась не менее богатой, чем та, что была определена Н. Островским. Причем, по нашим наблюдениям, семантическое наполнение сочетания имени и фамилии Павка Корчагин в различных современных контекстах часто строится на основе не литературного, но кинематографического образа, а нередко Кор-

чагин отождествляется с автором романа. Например, в газетной публикации, посвященной Анатолию Жадану, сыгравшему роль Корчагина на сцене Костромского драматического театра, проводится параллель между актером и героем романа, но при этом подчеркивается, что у Жадана, в отличие от Павки, не было «провальных глаз фанатика» («Северная правда», 12 марта 2003 г.). То, что Корчагин был фанатиком революционной борьбы и социалистического строителя, вытекает из содержания книги. Однако такая внешняя характеристика, как «провальные» (ввалившиеся?) глаза, явно базируется не на словесном портрете Корчагина, а на известной фотографии Николая Островского.

Пожалуй, одна из немногих черт, действительно присущих литературному герою, и закрепившаяся за «Павкой Корчагиным» как прецедентным именем — это его революционная убежденность: «Это был настоящий ленинец, большевик, по революционной непримиримости не уступавший Павке Корчагину» — о швейцарце, верящем в дело Ленина (*Еженедельный журнал, № 109, 6.03. 2004*). Действительно святая вера в революционные идеи влечет за собой бескорыстное служение этой идее, что является еще одной составляющей семантики имени Павел Корчагин: «За идею пусть работает Павка Корчагин» (из форума в Интернете). Иногда в новых текстах на первый план выходит компонент «жизнь-бескорыстное служение», причем это служение совсем не обязательно имеет идеологическую подоплеку, а может проявляться в преданности человека своему делу, людям: «...Володя Яковлев, Владимир Михайлович, более всего походит на легендарного Павку Корчагина. Таким, наверно, и был бы в наши дни Павка, согреваемый идеей служения людям, преодолевающий искушения и искусства, которые непременно возникают на пути каждого, приходящего во власть» (*Учительская газета, 12 августа 2003 г.*).

Еще одной чертой, прочно связанной в сознании людей с именем Павла Корчагина, является способность преодолевать неизлечимую болезнь и продолжать жить и работать: «Павка Корчагин 21-го века живет в Н-ске» — письмо для участия в акции «Народный герой», объявленной в 2003 г. Народной партией России. В этом письме идет речь о жителе Академгородка Сергее Ларченко, вот уже 10 лет прикованном к постели, но, несмотря ни на что, продолжающем заниматься научно-философскими исследованиями (*26 июня 2003 г.*). Показательно, что в данном тексте нет никаких реляций с революционно-коммунистическими взглядами литературного героя, носившего имя Павел Корчагин, а важна сама идея преодоления.

Таким образом, Павка Корчагин — это прецедентное имя, за которым закреплен целый ряд характеристик, часть которых отражает восприятие читателями литературного образа, другая же является следствием более позднего переосмысления характеристик героя. Порой в своем посттекстовом существовании образ Павки Корчагина получает развитие, герою приписываются поступки, мысли, даже предпочтения в искусстве, чего, разумеется, не было в книге. Так, Валерия Ново-

дворянская выстраивает параллель между собой и Корчагиным, основываясь на посылке, не имеющей места в тексте романа, но, с ее точки зрения, логически вытекающей из особенностей характера литературного героя: «Только сейчас, десятилетия спустя, я поняла, что я из одного теста с Павкой Корчагиным, как я от него ни отрекаюсь... Я была законченной большевичкой, а так называемая застойная действительность — сытая, вялая, более частная, чем общественная, тяготела к Западу гораздо больше, чем я. <...> Я бы обрела судьбу из моей любимой (до сих пор!) песни: «Ты только прикажи, и я не струшу, товарищ Время, товарищ Время!». Уже одна только любимая песня выдает меня с головой. Павке Корчагину она бы пришлось по вкусу... И вкусы-то у нас одинаковые! (из книги «По ту стороны отчаяния», М.: «Новости», 1993 г.).

Активность функционирования и разнообразные способы включения в речь прецедентных феноменов, связанных с романом Н. Островского «Как закалялась сталь» свидетельствует о том, текст уже стал элементом когнитивной базы носителей русского языка, причем независимо от того, читали они книгу или нет и, следовательно, его и сейчас можно считать прецедентным.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. — М., 1987. С. 216.

² См. Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). — М.: Диалог-МГУ, 1998. С. 50 — 52.

³ Евтюгина А.А. Функционирование прецедентных феноменов в политическом дискурсе российских СМИ // Политический дискурс в России — 4. — М.: 2000. С. 7.

⁴ См. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — Волгоград, 1999. С. 28.

Н.М. Годенко,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка
и стилистики
Литературного института
им. А. М. Горького

СООТНОШЕНИЕ ОБРАЗОВ АВТОРА И РАССКАЗЧИКА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Будем вслед за В. В. Виноградовым рассматривать рассказчика как «речевое порождение писателя» и, соответственно, образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — как форму литературного артистизма писателя: «Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе»¹. Также в отличие от статичного понимания рассказчика формальной школой В. В. Виноградов рассматривает эту категорию в динамике. «Образ рассказчика, к которому прикрепляется литературное повествование, — пишет он, — колеблется, иногда расширяясь до пределов образа автора. Вместе с тем соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной литературной композиции. Динамика форм этого соотношения непрерывно меняет функции словесных сфер рассказа, делает их колеблющимися, семантически многоплановыми»². Эту же мысль повторяет и В. В. Одинцов: «Сфера автора-повествователя ориентирована на нормы литературного языка, сфера персонажа — диалог (прямая речь), свободно включающий разговорно-просторечные элементы. Сфера рассказчика располагается в этом диапазоне и может полностью или частично совпадать с одной из указанных выше»³.

Однако диапазон этот чрезвычайно широк и предполагает самые разные оттенки и степени субъективации повествования. Одна из ис-

следователниц этой проблемы Н. А. Кожевникова пишет: «В прозе конца 50-х и 70-х годов активно и последовательно развиваются две прямо противоположных тенденции. Во-первых, стремление к непосредственному выражению личности писателя, определившее обращение не только к таким традиционным жанрам, как мемуары, путевые записки, дневники, но и поиски синтеза разных жанров и форм повествования. Во-вторых, стремление к максимальному приближению к персонажу, рассказчику, нетождественному автору»⁴.

Эти же тенденции наблюдаются и в современной прозе. Для начала попытаемся на материале современной молодой прозы наметить крайние точки, так сказать, полюсы этих тенденций. Вот, к примеру, начала рассказов «Трескуча трава» Веры Галактионовой и «Дамская история» Нины Шуруповой :

«Щас люди какея пошли? Токо на свет народятся, уж в дело годятся. Ты Марью Ситягину возьми. Она, как радиво московско, всех умнея, и не запнется ни разу. Балясница»⁵.

«Одна дама, не поставившая еще крест на личном счастье, познакомилась с журналистом Геней. Как бы нам назвать эту даму — культурную, интеллигентную? Скажем, ассистентку режиссера. Наверное, Лиля или Неля. Да, Неля или Лиля, хорошо. А впрочем, нет, претенциозно как-то, да и Лиля где-то уже была, кажется, в «Гантенбайне», совсем другая Лиля. А в нашем рассказе Лилей назовем не главную героиню, а второстепенную»⁶.

В первом случае автор почти полностью скрывается за рассказчиком, который, в свою очередь, предстает уже не как характер, а как некий максимально обобщенный («народный» или — псевдонародный) тип. Вера Галактионова создает сверх-орнаментальный, звукоподражательный («какея люди», «радиво», «платьи», «любют» и т. д.), словом, *этнографический*, как у Бажова или Казака Луганского — Даля, сказ. У Нины же Шуруповой образ рассказчика предельно приближен к образу автора. Это — образ писателя, так сказать, застигнутого в момент творческого процесса. Такой профессиональный рассказчик рассказывает, в основном, не о героях, а о том, как он пишет, а вернее даже — он творит текст прямо на глазах у читателя, раскрывая попутно все «секреты мастерства».

«Сделанности» и искусственности» сказовой стилизации здесь противо— поставлена другая «сделанность», имитирующая максимальную открытость автора, не отделяющего себя от рассказчика (или — рассказчика, почти полностью совпадающего с автором). Причем сказовая стилизация (то есть — радикальное противопоставление рассказчика автору) выглядит в современной прозе несколько архаично, недаром под сказ Веры Галактионовой в № 1 журнала «Проза» выделена даже специальная рубрика «Сказ», мирно соседствующая с рубрикой «Рассказы». Рассказ же Нины Шуруповой в таком специальном жанро-

вом определении не нуждается и занимает в ее книге равноправное место среди произведений, исполненных в других повествовательных манерах.

В промежутке же между этими «крайностями» возможно множество переходных и комбинированных форм, сводимых, впрочем, к нескольким основным схемам. Условно можно выделять следующие главные композиционные типы повествования.

Первый — рассказчик не обозначен — образ рассказчика отсутствует — означает, что в тексте представлено так называемое «авторское повествование» от 3-го лица, которое называют нередко «объективным» или «объективированным».

Второй — рассказчик обозначен с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов или точки видения, но стилистически, с помощью характерологических языковых средств, не выделяется. В этом случае образ рассказчика сближается с образом автора.

Третий — рассказчик не обозначен с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов, но выделяется стилистически, с помощью просторечно-диалектных или, наоборот, «книжных» языковых средств. В этом случае в повествовании рассказчика возможны элементы всеведения.

И, наконец, четвертый — рассказчик обозначен и с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов, и с помощью характерологических языковых средств, и с помощью точки видения. Это наиболее рельефный и полный способ выражения образа рассказчика.

В современной русской прозе все эти типы широко представлены. Примером «авторского» объективированного повествования может служить роман Евгения Коротких «Охотник за девственностью»: «Чемяков вдруг больно ударился о дверь в метро. Он двоился. Один Чемяков уже хотел включить автопилот и приземлиться у дверей своей квартиры, другой Чемяков, вспомнив, что у него уже нет дома, спешил в театр. Был еще и третий Чемяков, который все порывался вернуться в старый-старый парк, где остались одни жмурики и их предводитель Филипп»⁷. Здесь повествование ведется от 3 лица, литературная норма соблюдена, и к тому же на первый план выступает авторское всеведение. Автор как бы постоянно проникает во внутренний мир своего героя, высвечивает его сознание.

Следующий композиционный тип ярко представлен в рассказе Михаила Попова «Дворец»: «Дорога оказалась короче, чем я предполагал, — автобус — полупустой, то есть никто не мешал мне оставаться наедине с моими мыслями, и, что самое удивительное, пейзаж за окном был столь любезен взору, что полностью соответствовал нараставшему у меня в душе предощущению чудесного приключения. Пейзаж был грустен, старомоден, изящен в лучах солнца, склонявшегося к закату. Мы (двое молодых лейтенантов, возвращающихся со сборов) вышли из автобуса на пустынной площади и огляделись. Наш поезд должен был отправиться завтра со станции, расположенной неподале-

ку, а сюда, в местечко под названием Дворец, мы прибыли по делу, не лишенному некоторой деликатности и забавности»⁸.

Здесь на присутствие рассказчика кроме 1 лица, от которого ведется повествование, пожалуй, больше ничего не указывает. Синтаксис в рассказе М. Попова вполне «книжный», о чем свидетельствует его не свойственная разговорной речи усложненность: наличие придаточных предложений («...что полностью соответствовало нараставшему у меня в душе предощущению чудесного приключения») и причастных оборотов («солнце, склонявшееся к закату»; «поезд должен был отправиться завтра со станции, расположенной неподалеку»; «прибыли по делу, не лишенному некоторой деликатности и забавности»). С лексической точки зрения речь рассказчика тоже изобилует книжными словами и оборотами («столь любезен взору»; «оставаться наедине с моими мыслями»; «предощущение»; «дело, не лишенное некоторой деликатности и забавности»). Словом, слог рассказчика так же ностальгически старомоден и изящен, как и пейзаж за окном автобуса. Единственное же вкрапление собственного речи военных оборота («прибыли по делу») дает речевую характеристику рассказчика — молодого лейтенанта, возвращающегося с летних сборов.

Иной композиционный тип можно проиллюстрировать отрывком из рассказа Петра Паламарчука «Спокойной ночи в 1937 году»: «25 сентября 1994 года два среднегодовых жителя Третьего Рима зело рано поутру, предварительно сговорясь, отправились по пиву. Подойдя к палатке, привольно раскинутой близ метрошной дыры, они были неприятно опешены отсутствием искомого. В ожидании неизбежного друзья удалились на ближние детские качели, на ту пору праздные. Один из них, в прошлом известный художник, сплюнул и закурил. Приятель его, не преверженный дымному поветрию правовед с филологическими наклонностями, а теперь, как и друг, безработный-безлошадный, с тоски пустился в раздумья»⁹.

Повествование у П. Паламарчука ведется не от первого лица, однако образ рассказчика присутствует именно как речевой, как характерологический образ. Перед нами — люди интеллектуальные, образованные, но в настоящее время — «безработные-безлошадные» люмпены. Это жизненное противоречие проявляется в речевом образе рассказчика и достигается столкновением, казалось бы, несовместимых словесных рядов. С одной стороны, в речи рассказчика присутствует утрированная, архаическая «книжность», намеренная архаизация речи: «жители Третьего Рима», «зело рано поутру», «отсутствие искомого», «качели, на ту пору праздные», «не преверженный дымному поветрию». С другой — самое что ни на есть просторечное просторечие: «отправились по пиву», «метрошная дыра», «сплюнул», «безработный-безлошадный».

И, наконец, примером последнего композиционного типа может служить рассказ Сергея Казначеева «Спрыгни первым в свежую могилу»: «Я ведь уже тогда, по дороге в Каратаевку поразился. Там сразу

бог знает что в голову полезло. А увидел-то всего лишь те могилки. Когда автобус на гору взобрался, стало видно: на городском кладбище, где кончались ряды крестов и памятников, накопано много-много свежих могил. Не для кого-нибудь, а просто так. Осень, грунт мягкий — вот их и нарыли, как говорится, заблаговременно. Придет зима — мерзлую землю долбить придется: поди попробуй, поковыряй, а тут в п е р е д запаслись и довольны. Ходит-бродит человек, живет — в ус не дует, а ему уже, оказывается, могилка приготовлена, ждет — не дождется»¹⁰.

У С. Казначеева повествование ведется от 1 лица, от «я», что само по себе уже сигнализирует о наличии образа рассказчика. Но он еще и активно использует элементы разговорной речи. Предложения в рассказе, как правило, простые, не отягощенные ни придаточными, ни обособлениями. Автор широко использует инверсию, смещая глагол-сказуемое в конец предложения, чем достигает «изустной», разговорной интонации. Частое употребление тире, обозначающего пропуск членов предложения — тоже весьма характерный для разговорной речи признак. С. Казначеев насыщает речь рассказчика фразеологизмами («в ус не дует») и сочетаниями, присущими исключительно разговорной речи («поди попробуй», «в голову полезло», «запаслись и довольны»). Характерны для устной речи и повторы («много-много», «ходит-бродит», «ждет — не дождется»). Лексика используется тоже просторечная («автобус на гору *взобрался*», «поковыряй»). Интересно, что единственное в приведенном отрывке «книжное» слово «заблаговременно» как бы защищено ремаркой «как говорится». Рассказчик словно извиняется за то, что включил в разговорную речь символ из другого словесного ряда.

Несколько особняком стоит в этом ряду «деревенская» проза И. Славина — рассказы «День рождения», «Тост» и «Сбруя», опубликованные в журнале «Литературная учеба». Эти короткие рассказы композиционно построены на столкновении двух речевых потоков: с одной стороны, это речь автора-горожанина Игоря, с другой — речь жителей украинского села Гриши Ужвы и Мирины Синеньки, которых тоже с полным основанием можно считать рассказчиками, поскольку автор вкладывает в их уста довольно пространственные вставные новеллы.

Речь автора подчеркнута литературна, даже можно сказать, поэтична: «Остановился, вслушался, оглянулся на лес, мне показалось, что он грустно, участливо смотрит на меня. Я снова вернулся на дорогу и только сейчас заметил легкий свет и свою тень на дороге — луна поднялась над лесом» («День рождения»). Или — «...Я вспоминаю старую кузницу, заросшую огромными лопухами выше человеческого роста, листья пыльные, изрешеченные насекомыми» («Тост»).

Для речи Игоря характерна спокойная повествовательная интонация, тонкая наблюдательность, благожелательность к людям, о которых он рассказывает, образность языка. Все это создает речевой портрет воспитанного, мягкого и тактичного человека. Правда, поскольку

события в рассказах И. Славина разворачиваются в украинской деревне, в авторскую речь изредка вкраплены «местные» обороты и выражения: «Помню, этой весной Борис Цезаревич, как обычно, встретил нас на вокзале в Виннице (*мы приехали сажать огород*) и повез в село на своем «Москвиче», который мы обновляли, каждый раз привозя запасные части» («Тост»). Или — «Я и сам был свидетелем того, как осаждали хату Ужвы *кацапы*. *Сажали ему по стеклам камнями*, слышались невнятно матерящиеся голоса, взвихряющиеся злобой» («Тост»).

В последнем примере «книжное» слово «взвихряющиеся» сталкивается с явно позаимствованными из словаря местных жителей «кацапами» и оборотом «сажали камнями». Иными словами, для передачи «местного колорита» автор нет-нет да и меняет точку видения, отступая от свойственной ему «литературной» манеры повествования.

Однако куда чаще автор использует несобственно-прямую речь, как бы цитируя своих героев и обозначая, как и положено, цитаты кавычками: «Но и после этого Ксения рассказывала, что иногда Ужва «совсем дурел»: ходил по селу «сбирал банцы и всяку другу заразу», Складывал все у магазина, а банки вешал на штaketник Сташки. Или как бегал ночью по селу «с дубиной чи колом» и завернул как-то к ней, Ксене, во двор» («Тост»). Любопытно, что здесь единственное малопонятное слово «банцы» тут же «переводится» автором, то есть существует в пределах одного предложения и в диалектном, и в литературном вариантах. Такое авторское «двуязычие» становится как бы мостиком, перекинутым от речи автора к речи персонажей-рассказчиков.

Речь же персонажей-рассказчиков существует по совсем иным законам — по законам устной, просторечной разговорной речи да еще в ее смешанном русско-украинском варианте: «Я прошу: «Хлопцы, помогите, ваши товарищи сдурели — хотят геть хату побить, спасу нет, угомоните»... А тот все смеется: «Шо, тетку, вы хотите, щоб СМУ на СМУ дрались. Я же вам кажу, наши все здесь, а то, наверное, гайсинские воюют» («Сбруя»).

Здесь мы видим такие очевидные признаки просторечия, как эллипсис, инверсия, насыщенность украинизмами, использование звательного падежа, передача особенностей произношения на письме и т. д. При этом по тону эта речь всегда эмоционально окрашена, всегда экспрессивна и как бы контрастирует с речью автора, в целом создавая богатую и разнообразную картину. И. Славин комбинирует типы повествования, играет ими, сталкивает далекое и достигает рельефности характеров.

Из приведенных примеров ясно, какой богатый потенциал заключают в себе повествовательные формы современной прозы. Ясно также, что молодая проза довольно успешно использует этот потенциал, приравливая его к своим целям и задачам.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Виноградов В. В. Указ. соч. С. 122.

² Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 191.

³ Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980. С. 187.

⁴ Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М., «Наука», 1972 г., с. 7

⁵ Проза. 1998. № 1. С. 167.

⁶ Шурупова Н. Любовь еще быть может... Рассказы. М., «Academia», 2000. С. 55.

⁷ Коротких Е. Охотник за девственностью. М., «Магазин искусства», 2000. С. 125.

⁸ Игра без обмана. Рассказы современных московских писателей. М., МО СП РФ, 1999. С. 254.

⁹ Игра без обмана. Рассказы современных московских писателей. М., МО СП РФ, 1999. С. 250.

¹⁰ Игра без обмана. Рассказы современных московских писателей. М., МО СП РФ, 1999. С. 167.

ТРАДИЦИИ «ГОТИЧЕСКОГО» РОМАНА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Популярность «готического» романа в Англии на рубеже XVIII-XIX веков не вызывает сомнения. Тайны и ужасы, порожденные воображением Хораса Уолпола, Анны Радклиф, Мэтью Грегори Льюиса, Чарльза Роберта Мэтьюрина и сотней-другой менее одаренных сочинителей, навсегда вошли в историю английской литературы. Но что стало с «готическим» романом в XIX и XX столетиях?

Некоторые исследователи полагают, что он продолжает существовать и по сей день. Странники этой точки зрения — пропагандист «готики» Монтегю Саммерс, Роберт Д. Хьюм, Дэвендра Варма, Дэвид Пантер, Элизабет Макэндрю, Линда Байер-Беренбаум [1]. Другие литературоведы считают «готику» явлением, давно отошедшим в историю [2]. Н.А.Соловьева в книге «У истоков английского романтизма» отмечает, что в 20-30-е годы XIX века «готического» романа уже не существует» [3]. Однако чуть позже в той же работе она утверждает, что «его развитие не прерывалось с 1762 г., когда был создан первый английский исторический роман Томаса Лиланда «Длинная шпага, или Граф Солсбери», по наше время» [4].

Противоречие? Совсем нет. Просто в рамках «готической школы» были выработаны определенные приемы повествования, помогающие создать атмосферу страха и тайны, — приемы настолько универсальные, что они продолжали появляться в произведениях различных писателей даже после того, как «готика» в чистом виде перестала существовать. По мнению Гэри Келли, «готический» роман «был не столько согласованным и аутентичным жанром, сколько набором тем и формальных элементов, которыми — частично или полностью — могли пользоваться и другие романисты» [5]. А Джудит Уилт совершенно справедливо сравнивает термин «готика» с огромным зонтом, под которым кто только

не находит себе прибежище [6]. Во многих романах XIX и XX вв. задействованы «механизмы» создания страха, «которые так и хочется назвать «готическими». [7]. Их можно найти в книгах Вальтера Скотта, Джейн Остен, Чарльза Диккенса, Шарлотты и Эмили Бронте, Джозефа Шеридана Ле Фаню, Роберта Луиса Стивенсона, Джозефа Конрада, Айрис Мердок, Джона Фаулза. И это еще далеко не полный список... Произведения перечисленных авторов существенно отличаются друг от друга, тем не менее, несомненным является наличие в них общих элементов, пришедших из романов «готической школы». По словам Дэвида Пантера — убежденного, что «готика» связана прежде всего со страхом (*terror*), — в созданных на протяжении двух последних столетий в Англии или Америке произведениях, «где мы находим этот страх, почти всегда можно обнаружить и следы «готики» [8].

На протяжении XIX века, по мнению Н.А.Соловьевой, «готическая традиция выступает в двух модификациях — прямом и пародийном смысле» [9]. Писатели-реалисты «всерьез» использовали «элементы «готического» романа для усиления напряженности повествования, драматизма действия» [10]. Благодаря романам Диккенса, Эмили и Шарлотты Бронте «готика» «прорвалась в мир повседневности» [11].

«Готический» роман оказал серьезное влияние на так называемую «сенсационную» литературу. Принадлежность к «готике» того или иного произведения этого направления довольно спорна, тем более, что «популярную литературу конца XIX века читатели того периода не отождествляли с «готикой», и критикам потребовалось время, чтобы проследить связь между «возрождением романа» и «готической» литературой» [12]. Однако переключки очевидны. По мнению Д.Вармы, «сенсационный роман викторианской эпохи, основанный прежде всего на обращении к страху... — это прямой наследник «готического» романа. «Готическую» манеру повествования в своих работах переняли по сути без изменений Бульвер-Литтон, Гаррисон Эйнсворт и более утонченные Ле Фаню, а также другие сочинители страшных историй» [13].

Впрочем, «готический» роман, превратившись в «сенсационный», все-таки претерпел некоторые изменения: в нем «события являются естественным следствием обстоятельств и характера персонажей, в отличие от зачастую неправдоподобных ужасов традиционной «готической» истории» [14]. Кроме того, если Хорас Уолпол и его последователи стремились увести роман от обыденности, вернуться к средневековым чудесам, то авторы «сенсационной» литературы придерживались мнения, что тайны и кошмары могут быть порождением не только средневековых суеверий и диких нравов, но и спокойной современной жизни, на первый взгляд — благопристойной и размеренной. Не все так благополучно, как кажется. И виной тому не только происки отдельных нехороших личностей, но и общественное устройство в целом, которое предоставляет им возможность оставаться безнаказанными. К примеру, в романе Уилки Коллинза «Женщина в белом» один из злодеев замечает: «Английское общество... столь же часто součas-

тник преступления, как и враг преступления» [15]. Люди просто не хотят видеть, какие злодейства — вполне обыденные — творятся рядом с ними, и «сенсационный» роман открывает им глаза на «реальные» ужасы (пусть и преувеличенные ради создания большего художественного эффекта).

Но все-таки в значительной степени «для литературы викторианского периода обращение к готическим элементам означало не прямое их использование, а продолжение пародийной линии их развития, начатой в XVIII в.» [16], причем «осмеяние готических ужасов и штампов осуществляется... в границах бытового, чаще всего реалистического романа» [17] (к примеру, у Джейн Остен в «Нортенгернском аббатстве» или у Томаса Лава Пикока в «Аббатстве кошмаров»). Читающая публика слишком долго «питалась духами, домовыми и скелетами» [18], чтобы по-прежнему серьезно воспринимать «готические» ужасы.

Постепенно ирония перерождается в гротеск. А гротеск превращается в философскую аллегория, притчу о месте Зла в человеческой жизни, но уже совершенно не с той точки зрения, с какой эту проблему рассматривали в конце XVIII века.

Изначально «готический» роман придерживался оптимистического взгляда на природу человека. «Произведения первых «готических» авторов основаны на беневолизме. Основная его идея заключается в том, что человек, несмотря на несомненность грехопадения, все еще обладает склонностью к Добру. Бесконечно милосердный Творец не обрек свое создание на неизбежную порочность; человек не появляется на свет злым от рождения, но по природе своей, при правильном воспитании, может жить в добродетели и быть счастливым» [19].

То есть зло в человеке — просто-напросто заблуждение, «результат необузданных страстей (в принципе, подвластных обузданию), а не изначальной греховности» [20].

При этом «арбитром» в суждениях о Добре и Зле является не разум, а чувство: «Всех людей Творец наделил нравственностью, врожденным умением мгновенно различать, что правильно, а что нет» [21].

В «готических» романах эта нравственность подвергается испытанию, искушению под воздействием неблагоприятных внешних обстоятельств, в том числе козней Зла как иррациональной силы (ведь если в произведениях реалистических зло выступает лишь «в совершенно конкретных, разумно постижимых формах» [22], то в «готическом» романе оно порой приобретает «таинственно безличный, стихийный, «сверхчеловеческий» характер» [23]). Здравый смысл бессилен перед ним, но добродетель, как правило, благополучно преодолевает все препятствия. Зло может одолеть человека из-за его слабости, но не по причине его изначальной склонности к пороку.

«Готический» сюжет представляет собой лабиринт, искусственно созданный злыми силами для искушения, испытания героев. Преодолеть его — значит вернуться к изначальному счастью. Итог страшного

путешествия — это очищение (как для персонажей романа, так и для читателей, которые испытывают катарсис под воздействием страха).

«Иррациональный и жуткий мир — лишь небольшой промежуток, временное затмение, страшный сон, когда герой вырван из начальной идиллии, из светлого и стабильного существования, к которому он в финале неизменно возвращается» [24]. При этом «герой... не унижен, не сломлен испытаниями, выпавшими на его долю» [25].

Обычно развязка показывает, что могущество Зла временно. Даже мрачные финалы (например, в романах «Монах», «Ватек» или «Мельмот-Скиталец») подтверждают, что Зло всегда бывает наказано, пусть даже при помощи того же Зла.

А все потому, что «в конце восемнадцатого века... назначением «готической» литературы, как и тесно связанного с ней сентиментального романа, было воспитание читательских чувств с помощью идентификации с чувствами персонажей, пробуждение «сочувствия», как того требовала эстетика сентиментализма, при помощи жалости и страха» [26]. Зло избржалось для того, чтобы человек научился избегать его, поскольку это вполне возможно.

У «викторианцев» четкая оппозиция Добро/Зло рушится. Более того, если раньше Зло по природе своей считалось противным правильному мировому устройству, то теперь оно становится чуть ли не его основой. И в первую очередь оно рассматривается как неотъемлемая часть человеческой души.

Вот что говорит в книге «Литература и Зло» Жорж Батай о «Грозном перевале» Эмили Бронте: «...Зло больше не является принципом, неизбежно обратным естественному порядку, царящему в пределах разумного. Можно сказать, что Зло, будучи одной из форм жизни, сущностью своей связано со смертью, но при этом странным образом является основой человека. Человек обречен на Зло...» [27] Словом, от былого оптимизма не остается и следа.

Именно поэтому в XIX столетии «гротеск... порождает монстров, каких в прежние времена, к счастью, никто себе и представить не мог» [28]. «Викторианская литература... полна тварей, созданных древними суевериями, — вампирами, к примеру, — ...и порождений литературы вроде двойников и оживших портретов» [29]. Но все они — отражение пугающих темных глубин в душе и разуме самого человека, их материальное воплощение.

Таким образом, «основное направление развития «готики» является психологическим» [30]: если прежде в «готическом» романе сверхъестественные явления были частью «картины мира», т.е. объективной силой, влияющей на судьбу человека «извне», то в XIX веке они стали отражением подсознательных и бессознательных влечений, одолеваящих его «изнутри». Реализм внес свой вклад в развитие «готического» романа, сделав больший акцент на жизни внутренней, на скитаниях души, а не тела.

У «викторианцев» «готический» сюжет становится путешествием по

темным глубинам собственного «я», сном, наваждением, кошмаром, исчадием разума. Человек сам создает себе искушения — и нередко их не выдерживает.

Если в ранних «готических» романах люди испытывали страх под воздействием внешних факторов, то теперь они начинают бояться сами себя. Даже изначально, казалось бы, хороший человек может стать чудовищем (к примеру, в «Дракуле» Брэма Стокера девица ангельской чистоты легко превращается в вампира, монстра, а у Артура Мэйчена в повести «Белые люди» наивность героини, вмешавшейся в дела оккультные, не искупает ее греха).

От сверхчеловеческого Зла «готика» переходит к Злу вполне человеческому, таящемуся внутри души, а не существующему вне ее — в качестве некой безликой силы. Пугающим образам «готического» романа, его «монстрам» придают форму наши собственные страхи. Причем форму вполне физическую, пусть и гротескную, преувеличенную, фантастическую. Перерождение души отражается в перевоплощении тела — и наоборот (самый яркий, но не единственный пример — Джекил и Хайд Стивенсона).

Писатели XX века, применявшие элементы «готики» в своих произведениях, также были чаще всего не склонны к оптимизму, но уже не испытывали панического страха перед властью подсознания, а поэтому, хоть гротеск никуда не исчезает, монстров в литературе становится намного меньше: они переселяются в совсем уж развлекательную беллетристику. Более того, «готический» роман в том виде, в каком он представлялся основателю традиции Хорасу Уолполу, то есть в изначальном варианте, до превращения в роман «тайны и ужаса», возродился... в форме фэнтези (это произведения лорда Дансейни, Мервина Пика, Дж.Р.Р.Толкиена). Общие черты налицо: место и время действия в литературе фэнтези — это, как правило, «идеальное» средневековое рыцарского романа со всеми положенными атрибутами (храбрые рыцари, прекрасные принцессы, всемогущие маги, драконы и так далее). Для Хораса Уолпола «готика» была прежде всего литературой средневекового волшебства, а его в фэнтези предостаточно. Фэнтези вполне подходит под определение «romanse», присвоенного «готическим» произведениям XVIII века: это книги «о том, чего не было, да и быть, скорее всего, не могло» [31].

Традиция реалистической «готики» была продолжена и в начале двадцатого века: «новеллы Саки (Х.Г.Монро), Грэма Грина и У. Соммерсета Мозма вводят ужасы в сцены светской жизни, показывая таким образом, что страхи, о которых идет речь, — это действительно часть повседневности» [32]. Писатели обрисовывают сверхъестественные и мрачные события на фоне вполне реалистической обстановки. Мистика окружена «обыденными прозаическими деталями» [33], и сверхъестественные события порой описаны с большой долей иронии. А иногда мистика может отсутствовать, замененная напряженной интригой психологического детектива, как в «Ребекке» Дафны Дюморье.

В послевоенные годы английские писатели «продолжали и продолжают поныне исследование и художественное воспроизведение глубин человеческой психики, перенося при этом акцент с изображения жизни человека в обществе на изображение внутренней жизни отдельных индивидов» [34]. А для того, «чтобы в постоянном самоисследовании обратить наше внимание на внутренний мир человека» [35], по-прежнему пускают в ход приемы, разработанные «готическими» авторами, но немного иначе, чем в XIX веке. Писатели нередко применяют «метод кукушки». Джон Фаулз «подкладывает яйца в гнездо хорошо известного и выработанного жанра массовой культуры, имитируя его правила и фактуры» [36], то же можно сказать о некоторых романах Айрис Мердок, хотя анализ ее поздних произведений «обнаруживает, что следование традициям «готического» романа носит у английской писательницы отчасти иронический, пародийный характер» [37] — это «вписывается в концепцию постмодернистской литературы, оказавшей определенное влияние на художественную манеру Мердок» [38]. В XX веке писатели используют «готическое» приемы как детали конструктора, выбирая их вполне сознательно для определенных целей — чаще всего, ради создания общей напряженной атмосферы, идеальной для выявления подлинных желаний и страхов «подопытных» персонажей.

Таким образом, можно выделить несколько витков эволюции «готического» романа — точнее, его элементов. В XIX веке это, во-первых, пародийная «готика». Приемы нагнетания страха в пародии используются ради насмешки над ним, а поэтому своим количеством и «клишированностью» дискредитируют сами себя. Во-вторых, для «готики» находят применение писатели-реалисты. Источник страха они ищут не в мистических, фантастических событиях, а в повседневной жизни, и «готические» элементы становятся средством усиления психологической драмы. В-третьих, в конце XIX века появляется так называемая декадентская «готика» [39]. В произведениях Стивенсона, Уайлда, Мэйчена подлинный ужас рождается в фантастических безднах человеческой души.

В XX веке «готические» мотивы появляются в литературе фэнтези, а также сохраняются в рамках реализма, но в постмодернистских философско-аллегорических «романах идей» становятся не столько отдельными мелкими вкраплениями в сюжет для усиления особенно напряженных моментов, сколько удобными масштабными декорациями для проведения психологического эксперимента, описанными с долей иронии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. Summers M. *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. — L.: Fortune Press, 1938; Hume R.D. *Gothic versus Romantic*. // PMLA. — 1969. — № 84. — P. 282-290; Varma D. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. — L.: Arthur Baker Ltd. and Harrison and Gibb Ltd., 1957; Punter D. *The Literature*

- of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day. — L.;N.Y.: Longman, 1980; McAndrew E. The Gothic Tradition in Fiction. — N.Y.: Columbia University Press, 1979; Bayer-Berenbaum L. The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art. — London, Toronto: Associated University Press, 1982.
- ² См. Napier E. The Failure of the Gothic. Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form. — Oxford, Oxford University Press, 1983.
- ³ Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. — М.: Издательство МГУ, 1988. — С. 6.
- ⁴ Там же. — С. 85.
- ⁵ Kelly G. English Fiction of the Romantic Period 1779-1830. — L.; N.Y.: Longman, 1988. — P. 49
- ⁶ См. Wilt J. Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot & Lawrence. — New Jersey: Princeton University Press, 1980. — P. 20.
- ⁷ Ibid. — P. 99.
- ⁸ Punter D. Op. cit. — P. 14-15.
- ⁹ Соловьева Н.А. Указ. соч. — С. 136.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Howells C.A. Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction. — L.: Athlone Press, 1978. — P. 159.
- ¹² Daly N. Modernism, Romance and the fin de siecle. Popular Fiction and British Culture, 1880-1914. — Cambridge: The Clarendon Press, 1990. — P. 14.
- ¹³ Varma D. Op. cit. — P. 208
- ¹⁴ Peterson A. Victorian Masters of Mystery: From Wilkie Collins to Conan Doyle. — N.Y.: Frederick Ungar Publishing Co., 1984. — P. 144.
- ¹⁵ Коллинз У. Женщина в белом. — Перевод Т.И.Лещенко-Сухомлиной. — М.: Центрполиграф, 1990. — С. 244.
- ¹⁶ Соловьева Н.А. Указ. соч. — С. 133.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Лав Пикок Т. Аббатство кошмаров. — Пер. Е.Суриц // Английская готическая проза. — М.: Терра, 1999. — С. 153.
- ¹⁹ McAndrew E. Op. cit. — P. 22.
- ²⁰ Атарова К.Н. Анна Рэдклифф и ее время // Рэдклифф А. Роман в лесу. — М.: Ладомир, 1999. — С. 10.
- ²¹ McAndrew E. Op. cit. — P. 23.
- ²² Елистратова А.А. Готический роман // История английской литературы. — М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1945. — Т. 1, вып. 2. — С. 590.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Атарова К.Н. Указ.соч. — С. 10.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ McAndrew E. Op. cit. — P. 3.
- ²⁷ Батай Ж. Литература и Зло. — М.: Издательство МГУ, 1994. — С. 28.
- ²⁸ McAndrew E. Op. cit. — P. 151.
- ²⁹ Ibid. — P. 156.
- ³⁰ Karl F.R. A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the 18th Century. — L.: Thames and Hudson, 1975. — P. 239. См. также: McAndrew E. Op. cit. — P. 152
- ³¹ Reeve C. The Progress of Romance. — N.Y.: The Facsimile Text Society, 1930. — P. 111.

- ³² Elizabeth McAndrew «The Gothic Tradition in Fiction». N.Y., 1924, p. 242-243
- ³³ Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // Лавкрафт Г.Ф. Азатот. — М.: Гудьял-Пресс, 2001. — С. 476.
- ³⁴ Ивашева В. Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977. — М.: Советский писатель, 1979. — С. 244.
- ³⁵ McAndrew E. Op. cit. — P. 247.
- ³⁶ Баткин Л. Автор, оказывается, не умер // «Иностранная литература. — 2002. — № 1. — С. 269.
- ³⁷ Толкачев С.П. «Готический» роман Айрис Мердок // Филологические науки. — 1999. — № 3. — С. 56.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ См. Punter D. Op. cit.

АНАЛИЗ РАССКАЗА А. КОНАН ДОЙЛА «ПЕСТРАЯ ЛЕНТА»

К постановке вопроса о генезисе классического детектива

Задача этой статьи — продемонстрировать парадоксальное, на первый взгляд, положение, которое сводится к следующему: в основе классического детективного рассказа, жанра, разрабатывавшегося А. Конан Дойлом, лежит отнюдь не метод дедукции или какой-либо иной метод интеллектуального познания ситуации, а на читателя воздействуют не процесс расследования и даже не восстановление картины совершенного преступления, а элементы, характерные для жанра «страшного рассказа», базирующегося на присущей каждому человеку тяге к ужасному и шокирующему, что столь эффектно запечатлено в детской мифологии с ее быличками, гаданиями, вызываниями, ужасными историями и т.д.

Так, создавая классический детективный рассказ и ориентируясь на творчество Э. По, английский писатель производил целенаправленные изменения, которые касались не логики повествования, а были направлены на создание особой атмосферы каждой новеллы. Убедительность деталей — что вовсе не равно их точности — производила огромный эффект, именно потому рассказы А. Конан Дойла имели столь грандиозный успех. Сама же точность, да и логика, как будет продемонстрировано ниже, в этих рассказах, по крайней мере, сомнительны.

Достаточно привести такой пример — манипуляция с деревьями в рассказе «Обряд дома Месгрейвов»¹ — отсылает к манипуляции с деревом в рассказе Э. По «Золотой жук» (те же веревочные отвесы и прочие атрибуты). О точности умозаключений Шерлока Холмса можно судить по такому пассажиру: «Дальнейшие мои вычисления были совсем уж несложны. Если палка высотой в 6 футов отбрасывает тень в 9

футов, то дерево высотой в 64 фута отбросит тень в 96 футов, и направление той и другой, разумеется, будет совпадать. Я отмерил это расстояние. Оно привело меня почти к самой стене дома, и я воткнул там колышек. Вообразите мое торжество, Уотсон, когда в 2 дюймах от колышка я увидел в земле конусообразное углубление! Я понял, что это была отметина, сделанная Брайтоном при его измерении, и что я продолжаю идти по его следам» (Doyle 1953, pp. 410-411). Иными словами, все многообразные измерения, во-первых, нужны только для того, чтобы идти по следам предполагаемого преступника, а во-вторых, не столь и верны, если отметины не совпадают. Малый размер несовпадения «два дюйма» — эта та психологически убедительная, снижающая деталь, которых так много у А. Конан Дойла и которыми околдован читатель, не замечающий, что его водят за нос. То, что Шерлок Холмс даже при таких, не слишком обязательных измерениях, потерял след, и направление поисков подсказал ему хозяин дома, по-слав по ступенькам — в подвал, свидетельствует и о фантомности самих поисков, и о том, для чего нужны автору убедительные детали. Не извиняет сыщика и то, что для него это едва ли не первое профессиональное дело. Даже сам дедуктивный метод представлен автором неявно иронически, А. Конан Дойл любит ненавязчиво подчеркнуть именно относительность, приблизительность рассуждений и вычислений знаменитого сыщика, так в повести «Собака Баскервилей» Холмс с неподражаемым апломбом утверждает, что он эксперт и относит рукопись, торчащую из кармана посетителя, к 1730 году, а в ответ на реплику собеседника: «Точная дата — 1742», ничуть не смутившись, адресует уже к Ватсону: «...присмотритесь к написанию длинной и короткой s. Это одна из тех особенностей, которые помогли мне установить дату документа» (Doyle 1954, p. 282-283).

А теперь чуть подробнее рассмотрим рассказ «Пестрая лента», давно ставший классикой жанра.

Рассказ назван так, что заглавие, в определенном смысле, содержит разгадку, которую ищет Шерлок Холмс, но при этом заглавие заключает в себе и возможность неверного толкования, «двойного прочтения» (Эйзенштейн 2003, с. 348), ложной оценки улики: «Speckled band» — это и «пестрая банда», если подставлять в детективное уравнение с неизвестными в качестве убийц цыган, которые получили приют в поместье доктора Ройлотта, это и «пестрая лента», если иметь в виду, что Джулия увидела змею, и не зная, что это, собственно, змея, либо, скорее всего, не зная ее названия (редкий вид индийской болотной гадюки, вряд ли был ей известен), крикнула первое, пришедшее на ум. Но здесь нужно учитывать также, что мистическая атмосфера рассказа вполне допускает, что несчастная девушка и впрямь увидела пеструю ленту, которая двигалась, ужас и шок, испытанные от вида самостоятельно движущейся вещи, вполне вероятно, могли заменить яд. Напомним, что отравление так и не было констатировано — следов яда не найдено, так же, как не отыскано и следов укуса (о чем упоминает

и Шерлок Холмс). Между тем, схожий случай использован в американской новеллистике. В новелле «Человек и змея» А. Бирса, человек, который знает, что по дому ползает ядовитая змея, умирает от того, что видит эту самую змею у себя в комнате под кроватью. После его смерти выясняется, что это была не настоящая змея, а чучело, причем очень неудачно сделанное, т.е. иными словами — вещь. Дверь комнаты была заперта, но человек боялся сделать резкое движение и отпереть ее, чтобы выйти (Бирс 1966, с. 137-144). Таким образом, А. Бирс в своей психологической новелле использует составляющие и новеллы мистической, и новеллы детективной (вещь, ядовитая змея, запертая комната). Кроме прочего, автор опирается на целый комплекс понятий и суеверий, характерных именно для мистики: смертоносный взгляд живого существа, парализующий взгляд змеи, аспид, плюющий ядом и попадающий при этом в глаза жертвы, а не кусающий ее, слабость психики, запечатленная в пословице «у страха глаза велики».

И здесь правомерно задать вопрос — о каких, собственно, мистических элементах идет речь? Взглянем на рассказ «Пестрая лента» с этих позиций.

За помощью к Шерлоку Холмсу обращается молодая женщина, которая чувствует, что ей грозит опасность. Она рассказывает о своей жизни в доме отчима — доктора Гримсби Ройлотта. Этот человек с необузданным нравом, окончив университет, отправился в Калькутту, где работал в качестве врача, но в припадке бешенства убил своего туземца-дворецкого. После долгих лет, проведенных в индийской тюрьме, доктор вернулся в Англию.

Еще находясь в Индии, доктор женился на молодой вдове, матери двух девочек-близнецов. Мать вскоре погибла в железнодорожной катастрофе. Согласно завещанию, при замужестве каждой из дочерей передавалась определенная сумма. Таким образом, выходило, что деньги, которыми распоряжался доктор Ройлотт, резко уменьшались. Когда Джулия, одна из сестер, решила наконец выйти замуж, отчим не возражал, но очень скоро Джулия умерла.

Из обстоятельств, связанных с ее таинственной смертью, сестра упоминала следующее. Незадолго до кончины Джулия спрашивала, слышит ли ее сестра свист по ночам. Хотя, вполне возможно, это свистели цыгане, которым потакал доктор Ройлотт, разрешая им разбивать шатры на территории своего поместья и даже иногда путешествуя с ними.

Кроме этого сестра, которая не могла уснуть в ту ночь, по вполне понятным причинам, о чем поведала Шерлоку Холмсу: «Смутное ощущение какого-то неотвратимого несчастья охватило меня. Моя сестра и я, если вы помните, близнецы, а вы знаете, какими тонкими узами связаны столь родственные души» (Doyle 1953, p. 180), слышала лязг металла, а затем крик Джулии: «Лента! Пестрая лента!» Столь непонятные слова («band» — это и «банда», и «лента») могли также относиться к цыганам, облаченным в пестрые лохмотья. На вопрос сыщика,

не стал ли причиной смерти Джулии какой-то яд, сестра ответила: «Врачи исследовали ее на этот предмет, но безуспешно» (Doyle 1953, p. 182). Но в таком случае совершенно не ясно, что или кто стал причиной смерти — комната, где находилась Джулия, полностью защищена, и проникнуть в нее никто не мог.

Итак, сестра Джулии, боявшаяся за собственную жизнь, — ведь она тоже вскоре собиралась выйти замуж — просила Шерлока Холмса выяснить, что же произошло в действительности, и защитить от возможных посягательств на ее жизнь. О том, кто является главной угрозой, не могло быть двух различных мнений. Вскоре после того, как посетительница ушла, появился отчим, выследивший ее: «...дверь внезапно широко распахнулась, дверной проем обрамлял мужчину огромного роста. <...> Он был так высок, что шляпой задевал верхнюю перекладину нашей двери, и так широк в плечах, что едва протискивался в дверь» (Doyle 1953, pp. 184-185).

Совершенно недвусмысленно прозвучали и слова доктора Ройлотта, недвусмысленно воспринимались и его действия: «— Я выйду только тогда, когда скажу, что должен. Не вздумайте лезть в мои дела. Я знаю, что мисс Стоунер была здесь, я следил за ней! Я опасен для тех, кто пытается сделать из меня дурака! Глядите!

Он сделал быстрый шаг вперед, взял кочергу и согнул ее своими огромными загорелыми руками.

— Смотрите не попадайтесь мне в лапы! — прорычал он, швырнул искривленную кочергу в камин и вышел из комнаты.

— Какой любезный господин! — смеясь, сказал Холмс. — Я не такой великан, но если бы он задержался, я мог бы показать ему, что моя хватка ничуть не слабее его.

С этими словами он поднял стальную кочергу и, внезапно напрягшись, распрямил ее» (Doyle 1982, pp. 185-186).

Шерлок Холмс, посетивший дом Ройлотта в его отсутствие, делится затем своими соображениями с доктором Ватсоном и получает ответ:

«— Вы говорите об опасности. Очевидно, вы видели в этих комнатах больше, чем смог увидеть я.

— Нет, я видел то же, что и вы, но мне кажется, я смог вывести из того, что видел немного больше» (Doyle 1953, p. 194).

Концовка рассказа, по нашему мнению, несколько скомканная, по крайней мере, темп ее ниже, чем общий темп повествования, кажется, раскрывает всю машинерию, использованную автором. Великий сыщик только намекает на истинного носителя смертоносной опасности: «Леди не могла передвинуть свою кровать, ее кровать всегда оставалась в одном и том же положении по отношению к вентилятору и шнуру. Этот звонок приходится называть просто шнуром, так как он не звонит», и доктор Ватсон, играющий в этой классической клоунской паре роль недалекого простака, уже обо всем догадывается, о чем тут же заявляет вслух: «Холмс! <...> Кажется, я начинаю понимать, на что вы намекаете. Значит, мы явились как раз вовремя, чтобы предотвратить хитроумно задуманное и ужасное преступление» (Doyle 1953, p. 195).

Тем не менее, ни доктор Ватсон, ни даже самый прозорливый читатель не смогли бы по предложенным уликам догадаться, что смерть несет специально для этой цели приспособленная болотная гадюка, которую прислал Ройлотту из Индии его знакомый. Но ведь невозможность интерпретировать имеющиеся улики и самостоятельно сложить из отдельных частиц мозаики картину — есть нарушение главного закона классической детективной истории.

Однако проблема и заключается в том, что перед читателем не детективная история, а совершенно иной жанр. В противном случае следует констатировать полнейшую некомпетентность А. Конан Дойла, граничащую с беспросветным невежеством.

Как известно, змеи не обладают слухом, а потому откликаться на свист доктора Ройлотта гадюка не могла.

Змеи также не способны ползать хвостом вперед, а именно таким образом гадюке пришлось бы взбираться по шнуру, чтобы спастись от ударов тростью (совершенно неподходящий для этого предмет), которыми осыпал ее Шерлок Холмс.

По меньшей мере, странно, что змею, даже самую ядовитую, держат в железном сейфе.

И, наконец, сама загадка, которую должен разрешить сыщик, славящийся своим необыкновенным мышлением и особым дедуктивным методом, минимизирована, обращена в недоговорку. Убийца известен, возможный способ убийства — отравление ядом — отмечено изначально (медики отрицают отравление), а потому толкование, что преступник прибегнул «к яду, который нельзя обнаружить химическим путем» (Doyle 1953, p. 200), условно, да и противоречит взглядам на экспериментальную науку самого Шерлока Холмса, дом которого, напомним, уставлен химическими колбами и прочими приспособлениями для опытов.

Между тем, рассказ «Пестрая лента» можно интерпретировать в пределах другого жанра, на что намекают некоторые, кажется, малообязательные, детали. Хотя доктор Ройлотт по внешнему виду напоминает сказочного гиганта, сведения о том, что «на прошлой неделе он швырнул в реку местного кузнеца» говорят не столько о его физической силе, сколько о силе инфернальной. Кузнец — сакральная фигура, признанный колдун и чародей (Элиаде 1998), специалист по колдовским делам. Таким образом, он показывает свое колдовское превосходство, поражая колдуна деревенского — кузнеца. И сцену заочного соревнования в силе между доктором Ройлоттом и Шерлоком Холмсом — сгибание и разгибание кочерги — следует рассматривать как сцену символическую, сцену состязания магов. Превращение жезла в змею (= согнутая, потерявшая прямизну кочерга), а затем змеи в жезл (= кочерга вновь выпрямленная) описано в известном библейском эпизоде, где Моисея наделяют особыми силами, чтобы тот мог противостоять врагам (Исх. 4; 1-4). Характерно и то, что Шерлок Холмс («маг более сильный») выпрямляет кочергу «одним движением» (действие, по законам физического мира невозможное).

Отсюда же ведет начало «эмблема второго порядка» — трость в руках Шерлока Холмса, которой он хлещет гадюку, мало подходит в качестве оружия, но как символ — весьма значима. Всю же сцену с кочергой следует рассматривать как «геральдическую конструкцию», помогающую интерпретировать текст рассказа.

Отнюдь не только и даже не столько реальное значение имеют и другие, казалось бы, случайные подробности. Так, гепард и павиан, свободно разгуливающие по усадьбе доктора, характерные животные символы, звонок (чаще — колокол, либо сам звон, звук колокольный) — одна из важнейших единиц текста с повышенным градусом мистичности.

Змея (в данном случае не животное, а некий предмет в чародейской игре), действительно может повиноваться свисту, если мы вспомним, что свист относится к категории наиболее сильных мистических действий, как указывает энциклопедическое издание, «звать кого-либо свистом значит иметь силу или власть над призываемым таким образом» (Библейская энциклопедия 1991, с. 358). В таком контексте «обратное» движение змеи (= вещи) является знаком инфернальности, о чем, применительно к прозе Н.В. Гоголя, писал Ю.Н. Тынянов, добавляя: «Движущаяся вещь демонична...» (Тынянов 1977, с. 203). И тогда вполне логично содержать (держат) змею (ценную вещь, наделенную магической силой) в сейфе.

Концовка рассказа, опять-таки, психологически сомнительная, если ее рассматривать в пределах жанра детективной новеллы, в пределах жанра мистической новеллы — вполне безупречна (допустима). Сцену, где разъяренная змея кусает своего хозяина, следует понимать, как возвращение магической вещи, посланной со злым умыслом, но не отыскавшей необходимый объект, назад к пославшему ее (это действие интерпретируется при помощи учения о даре, разработанном М. Моссом).

Некоторые штрихи и детали, прочитываемые сейчас, как этнографические подробности, в период написания рассказа имели вполне мистический ореол. Так блюдечко с молоком, предназначенное для змеи, — это не столько пища или лакомство, сколько магический дар, жертвоприношение (ср., например, (Киплинг 2000, с. 226). Индия ощущалась еще страной мистики, сверхвозможностей, таинства и колдовства.

Рискну высказать радикальное мнение, — «детективные рассказы» А. Конан Дойла, на самом деле, не эталонные произведения жанра, а отклонение от него, потому-то произведения эти и стоят особняком: у них нет ни удачливых наследников, ни более-менее талантливых противников-пародистов.

Непредвзятому наблюдателю сразу бросается в глаза, что рассказы А. Конан Дойла тяготеют к литературе мистической, вопреки установившемуся взгляду на них. Вспомним хотя бы атрибуты этих рассказов и повестей — таинственные пятна, меняющие свое положение («Вто-

рое пятно»), рыжие люди, издревле рассматривавшиеся как носители угрозы и чуждости, что даже вошло в детскую дразнилку: «Рыжий, красный — человек опасный», («Союз рыжих»), чудовищная собака («Собака Баскервилей»).

То есть, здесь есть различные «странности» и «раритеты», но отсутствует собственно логика. Имеется в виду, конечно же, не логика художественная, которой и живут эти произведения, она-то по-своему безупречна. И не учитывая ее, читатель рискует не понять, чего, собственно, добивался автор, сэр Артур Конан Дойл, председатель общества спиритов и прочая, и прочая, и прочая.

Список использованной литературы

Библейская энциклопедия 1991 — Библейская энциклопедия. Т. 2. М., NB-press, Центурион, АПС, 1991.

Бирс 1966 — Амброз Бирс «Словарь Сатаны и рассказы». М., «Художественная литература», 1966.

Дойл 1982 — Артур Конан Дойл. Рассказы. М., «Художественная литература», 1982.

Киплинг 2000 — Р. Киплинг. Книги джунглей. Стихотворения и баллады. М., «Олимп», ООО «Издательство АСТ», 2000.

Тынянов 1977 — Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977.

Эйзенштейн 2003 — Сергей Михайлович Эйзенштейн. Метод. Том второй. М., Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2003.

Элиаде 1998 — Мирча Элиаде. Азиатская алхимия. М., Янус-К, 1998.

Doyle 1953 — Doyle Arthur Conan. Sherlock Holmes: The Complete Short Stories. His Adventures, Memoirs, Return, His Last Bow&Casebook. Lnd, Murray. 1953.

Doyle 1954 — Doyle Arthur Conan. Sherlock Holmes: The Complete Long Stories. Lnd. Murray. 1954.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Все цитаты из произведений А. Конан Дойла приводятся по изданию (Дойл 1982) с уточнением, где это требуется, по английским источникам (Doyle 1953) и (Doyle 1954). Уточнения особо не оговариваются.

**ХРОНИКА ЗАСЕДАНИЙ ОБЩЕСТВА ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ДРЕВНЕЙ РУСИ
В ЛИТЕРАТУРНОМ ИНСТИТУТЕ (ДОКЛАДЫ №№ 556-576)**

556-е заседание. 20 марта 2002 г.

А.В. Кузьмин

**Андрей Ослябя, Александр Пересвет и их потомки
в конце XIV — первой половине XVI века**

В конце XIV в. на Руси произошло несколько знаменательных событий. Они вызвали повышенный интерес не только у их участников и очевидцев, но и современных исследователей — посылка в Константинополь на постановление в митрополиты бывшего печатника великого князя Дмитрия Ивановича Михаила (Митяя), сражение объединенной рати князей против войск хана Орды Тюляка и темника Мамаю на берегах Непрядвы, нашествие Тохтамышя, деятельность Киприана во главе русской митрополии. В данном случае речь пойдет о тех людях, которые принимали во всех этих событиях самое непосредственное участие.

В летописной «Повести о Митяе» среди митрополичьих бояр, отправившихся в Константинополь, фигурируют в 1379-1382 гг. пять человек. Это — «Феодоръ Шелоховъ, Иванъ Артемиевнчъ Коробьннъ, Андреи братъ его, Неверъ Барминъ, Степанъ Илиинъ Кловыня» [51. Сто.129. Л.327 об.]. В поездке они подчинялись великокняжескому представителю, «большему боярину» Юрию Васильевичу Кочевнну-Олешинскому. Во время поездки все они нарушили наказ Дмитрия Ивановича, После умершего Митяя, вопреки воле великого князя, они «яшася за Пумина» и вписали имя последнего в данную им грамоту. Узнав об этом, Дмитрий еще до возвращения посольства связался с Киприаном, который в начале мая 1381 г. «на Вознесеневъ день прииде <...> на Москву» [54. С.206. Л.285; Подробнее см.: 30. С.87]. Поэтому неудивительно, что при возвращении Пимена на Русь, как отмечает источник, в зиму 1381-1382 гг. «князь же великий не въехоте его приати, бывшу Пумену на Коломне, тогда снята съ него клобукъ белый съ главы его и розведоша около его дружину его и думци его (выделено мной — А.К.)» [51. Стб.130-131. Л.328-329]. В связи с этим Никоновс-

кая летопись отмечает, что Дмитрий Иванович «на своего боярина Юрья Васильевича Кочевина Олешеньскаго гневашесья» [50. С.41]. О судьбе других участников посольства древнерусские источники молчат.

Эту лакуну восполняет соборное определение, сделанное в Константинополе в феврале 1389 г. Сопровождавшие Пимена лица из окружения константинопольского патриарха указали, что великий князь Дмитрий «Пимена, какъ сделавшагося митрополитомъ противъ его желанія и виовнаго въ злоумышлени и обмане, заключаешъ подъ стражу; послов же, которые ему содействовали, одних лишает имущества, других наказывает ссылкой, некоторых — темницею и ударами, а иных подвергает тяжчайшей казни — предает смерти (выделено мной — А.К.у)» [57. № 33. Сто.209-210]. Таким образом, нет сомнений, что бояре митрополита после возвращения в страну подверглись серьезным репрессиям и бесчестью.

Впрочем, эта опала могла длиться менее года. Уже после Тохтамышевой рати, где-то между 7 октября и 24 декабря митрополит Киприан выехал в Киев. Его союз с Москвой был разорван. Поэтому «тое же осени князь великий

Дмитрий Иванович послалъ по Пумина по митрополита и приведе его нзъ заточения къ себе на Москву и приа его съ честию и съ любовию на митрополию» [51. Стб.147, Л.339]. Политическая реабилитация Пимена должна была привести к амнистии и его сторонников, пострадавших в зиму 1381-1382 гг. Некоторые из них даже получили более высокие должности, чем они исполняли ранее.

На такой вывод косвенно указывает сравнение лиц, с которыми Пимен путешествовал в Константинополь в 1379-1381 и 1389 л. Из записок Игнатия Смольнянина выясняется, что в начале июня 1389 г. вместе с митрополитом «фрязи» за долги 1380 г. «емше, сковаша, и Ивана протопопа, и Григорья протодьякона, и Германа архидиакона, и Михаила дьяка: длѣжни бо суть имъ» [50. С.97]. Последний из них в событиях десятилетней давности ни разу не упоминается, Вероятно, он входил в группу лиц, названных в «Повести о Митяе», как «люди дворные, и слугы пошлые митрополичи» [51. Стб.129. Л.327 об.]. Очевидно, что важную должность митрополичьего дьяка за оказанные ранее услуги Михаил мог занять не ранее конца декабря 1382 — начала 1383 г., т.е. после снятия опалы со сторонников Пимена. Кроме того, как и в 1379 г., спустя десять лет, в числе сопровождавших митрополита лиц называется (уже в качестве архимандрита) и Сергий Азаков. С территории турецкого султаната вместе с Пименом и епископом Михаилом Смоленским перед выездом он «отпусти <...> своего черньца» в Константинополь [50. С.99].

Церковное правление митрополита Пимена на Руси фактически окончилось 1 мая 1389 г., когда он со своими спутниками сел на струги на р. Дон [68. С.96]. 11 сентября сего года Пимен умер в Константинополе. Как только весть об этом дошла до Москвы, имение его «разъя-

ша<...> инии» [51. Стб.157. Л.345]. Эта, казалось бы незначительная, деталь прямо указывает, какое отношение вызывал этот митрополит у разных слоев населения. Показательна и пассивность великокняжеской власти во время грабежа его имущества. Пимен и его сторонники не вызывали доверия, а, следовательно, не пользовались авторитетом у Василия I. Причиной тому было два обстоятельства. Во-первых, еще «Дмитрей Иванович понегодоваше на митрополита о семь, яко безъ его съвета поиде, бе бо и распря некаа промежь ихъ» [50. С.95]. Во-вторых, наследник великого князя еще в 1386 г. получил возможность близко познакомиться с Киприаном. Как отмечает независимый от московского летописания тверской источник, после бегства из Орды и возвращения Василия на Русь, в Москву «с нимъ ис Киева прииха митрополитъ Ки-прианъ». По-видимому, в этот момент между ними могли возникнуть доверительные отношения. Правда, поддержка княжичем Киприана в 1386 г. не оказала влияние на решение Дмитрия Ивановича. Он в очередной раз «не приаль его»

[51. Стб.444]. Киевскому митрополиту пришлось ждать еще три года, пока наследник великого князя не занял место отца.

На этом фоне судьба сторонников и слуг Пимена, а также их имущества мало кого волновала. Часть из них, по-видимому, его даже лишилась. Так, благодаря тексту первой духовной грамоты, известно, что среди «примыслов» Василия I, наряду с «куплями» и конфискованными селами боярина Федора Андреевича Свибла, было «и на Москва село Буиловское и с Олексъвскою деревнею» [19. № 20. С.56]. По названию первого топонима можно понять, что ранее оно принадлежало Буилу. Человек с таким именем в качестве второго толмача участвовал в поездке Михаила (Митяя) в Константинополь. Поэтому нет сомнений, что он был лично знаком с Пименом [51. Стб.129. Л.327об.].

После вторичного возвращения Киприана в Москву между ним и Василием I была произведена мена волостей. Великий князь за город Алексин на р. Оке отдал митрополиту слободку Святославль-Караш «с всем», находившуюся в Ростовской земле. Свидетелями этой крупной сделки были бояре. Интересы Василия I представляли Дмитрий Александрович Всеволож, Семен Васильевич Акатьев, Иван Федорович Собака Фоминский (или Воронцов), два Федора Андреевича — Свибло и Кошка, а также Даниил Феофанович. С митрополичьей стороны присутствовали чернец Андрей Ослебятя, Дмитрий Афинеевич, брат Даниила Бяконтова — Степан, Демьян Райкович и Михаил Рай [3. № 1. С.23-24. Л.14-15]1. Как установил В.А. Кучкин, обмен землей состоялся не ранее 6 марта 1390 г., но и не позже 13 февраля 1392 г., когда умер один из участников сделки — Д.Ф. Бяконтов [44. С.441; О датировке см.; 28, С.273-274; 29. С. 107]. Кроме того, уставная грамота Киприана Царево-Константиновскому монастырю от 21 октября 1391 г., упоминает еще двух его бояр, наместников во Владимире на Клязьме — Михаила Биреева и Юрия Протопопика [3. № 201. С. 180. Л.241]. Известен также еще и митрополичий стольник Климентий. Его в 1397 г.

Киприан посылал в Новгород Великий звать в Москву архиепископа Ивана [46. С.389-390. Л.235-235 об.].

Итак, источники в сумме называют 7 бояр и одного стольника, служивших в 90-е гг. XIV в. у Киприана. Повидимому, они составляли основной состав его думцев². Как видно по упоминаниям, никто из видных участников посольств в Константинополь в 1379-1381 и 1389 гг. не смог сохранить своего положения. Поэтому нет сомнений в том, что смерть Пимена привела к радикальному изменению состава двора митрополита, в котором были заинтересованы как великий князь, так и Киприан [9. С.415-416, 418-419].

Первым из митрополичьих бояр после Андрея Ослебяти, (о котором речь пойдет ниже) упоминается Дмитрий Афинеевич³. Он происходил из среды старинных вотчинников Владимирского ополья. В 30-е гг. XIV в. его отец продан Ивану Калите часть своих родовых земель. Тогда среди великокняжеских владений во второй духовной грамоте появилось село «на Масе, что еемь ку-пиль оу Афиней». Вместе с селами «Петровское, и Олек-синьское, Вседобрич(ь)., и Павловское на Масе» оно отошло по завещанию деду Василию Дмитриевича — Ивану Красному. Половину этуо села Павловского Иван 1 «есмь купиль, а пол(о)вину есмь сменил с митрополитом (Феогностом?)» [19. № 1 (б). С.10]. Таким образом, оказывается, что владения Афиней в это время находились по соседству с митрополичьими землями. Позднее «сел(о) Афиньевское [да се]лце оу Павловского села» были завещаны Иваном Красным своему младшему сыну Ивану [Там же. № 4 (а). С. 16, № 4 (б). С.19]. Последний умер в 1364 г. бездетным. Владения Ивана Малого отошли к его наследнику старшему брату Дмитрию. Кроме того, известны село Афинеево в Сорогошине стану Юрьевского уезда, которое еще до середины XV отошло в ведение митрополичьего дома [16. Приложения. № II, № 5. С. 15], а также «старое Финеево селище», находившееся к югу от г. Киржач, на правом берегу одноименной реки [36. № 49. С.35]. По наблюдениям Сб. Веселовского, «на ют от Москвы, на Десне (притоке Пахры) находится с. Финеево (современное село Афинеево — А.К.)». Кроме того, «селение с таким же названием существует и в быв. Покровском уезде Владимирской губ.». Все указанные топонимы — производные от мужского имени Афиней. Они находятся довольно близко друг от друга. Поскольку источники не знают другого Афиней, кроме московского, т.е. все основания полагать, что ранее эти села входили в состав его родовых владений [9. С.418].

Сын Афиней — Дмитрий — впервые упоминается в источниках в связи с меной земель между Киприаном и Василием I. Впрочем, Сб. Веселовский не исключал возможности, что ранее он «служил великому князю или был во дворе митрополита Алексея» [Там же]. В 1393 г., выполняя важную дипломатическую миссию, Дмитрию пришлось проехать несколько тысяч километров. Сначала в качестве митрополичьего посла он был отправлен в Константинополь с жалобой на новгород-

цев, отказывавшихся признавать право Киприана на суд на своей территории [57. № 38. Сто.253-254, 255-256, № 39. Сто.265-268 (Приложение), № 6. Сто.426 (Дополнения)]. Кроме того, благодаря грамоте митрополита «всая Руси» к архиепископу Евфросину Суздальскому, составленной ранее 29 октября сего года, можно выяснить, что боярин добиваясь у патриарха решения не только по Новгороду Великому, но и Нижнему, а также Городцу на Волге [Там же. № 41. Стб.277-278 (Приложения)]. В греческих текстах Дмитрий Афинеевич упоминается как апокриспаний. Так назывался «церковный чиновник для особых поручений» [30. С.82].

Летописи отмечают, что в 1393 г, послу Дмитрию (Дмитроку) «даша Новгородци полчетверта ста рублевъ» зато, «что благословиль митрополить архиепископа их (Ивана— А.К.) и весь Новъгород» [55. С.221. Л.308 об.; См. также: 47. С.375. Л.247 об.; 56. С. 133. Л.233]. Комментируя данное известие источников, А.Е. Пресняков справедливо заметил, что ранее «новгородские послы задождали в Константинополе, а уплачивают долг митрополичью боярину Дмитроку, тому самому Дмитрию Афинянину или Афинеевичу, который ездил судиться с ними к патриарху» [43. С.452. Прим. 115.].

Среди послухов в духовной грамоте Василия I, составленной между маем 1406 г., но до 7 июня 1407 г.5, имя Дмитрия Афинеевича стоит третьим — после князя Юрия Ивановича (Козельского) и Константина Дмитриевича Шеи (из рода зерновых) [19. № 20. С. 57]. По наблюдениям Сб. Веселовского, «со смертью в 1406 г. митрополита Киффияна митрополичья кафедра до 1410 г. была вакантной». Поэтому, как полагает исследователь, «Дмитрий Афинеевич мог перейти на службу к великому князю, а следовательно, быть свидетелем его первой духовной» [10. С. 433]. С данным выводом следует согласиться. Однако все же укажем, что некоторую настороженность вызывает первая дата, которую приводит Сб. Веселовский. Как мне представляется, довольно высокое положение Дмитрия Афинеевича при дворе Василия I, как и само включение в состав послухов, свидетельствует о том, что его переход на новую службу, скорее всего, мог произойти и несколько раньше, чем в 1406 г. Позднее в источниках Дмитрий не упоминается.

Следующий за Дмитрием Афинеевичем Степан Феофанович происходил из боярского рода Бяконтовых. Он был племянником митрополита Алексия. Младший брат Степана Даниил стал служить Василию Дмитриевичу, когда он еще не был великим князем. В 1383 г. Д.Ф. Бяконтоа вошел в число «боярь етарейших» [51. Сто. 148. Л.339 об.], которых Дмитрий Иванович отпустил вместе с сыном в Орду к хану Тохтамышу. Здесь он в течение трех лет переносил все тяготы пребывания своего князя в Орде, бегстве оттуда в степь и путешествие по странам Восточной Европы. В 1386 г. на пути из Киева в Москву Д.Ф. Бяконтов вместе с князем Василием имел возможность близко общаться с Киприаном. На похоронах этого боярина в 1392 г. присутствовал великий князь. Летописец уделил Даниилу специальный некролог. Покой-

ный, «нареченный въ мнишескомъ чину Давидъ», был «истинный боаринь великого князя и правый доброхотъ», служаше бо государю безо лъсти въ орде й на Руси паче всехъ, и голову свою складаше почюжимъ странамъ, по ее-знаемымъ и по неведомымъ иестоиъ, многы труды понесь и [многи] истомы прет ер пе». Он был похоронен в Чудовом монастыре около своего дяди [49. С.62-63]7

Характеристика Д.Ф. Бяконтова, как опытного дипломата, по-видимому, является косвенным указанием на то, что именно он был упомянут в июньской грамоте 1370 г. константинопольского патриарха. Великому князю Дмитрию Ивановичу Филофей писал, что «грамотатвоего благородия дошла сюда<...> вместе съ твоимъ человекомъ Данииломъ» [57. Сто.99-100 (Приложения)]. В родословной Плещеевых, находящейся в Тверской летописи, говорится: «Данило Феофановичъ былъ у великого князя Дмитрея Ивановича и у великого князя у Василия былъ в боярехъ у Дмитриевича» [51. Стб.438]. Поэтому нет никаких сомнений, что при дворе великого князя младший сын Ф.Ф. Бякоятова Даниил занимал выдающееся положение. Оно было достигнуто не столько из-за близкого родства с митрополитом Алексием, сколько, благодаря длительной служебной деятельности и личным отношениям с Василием I.

Очевидно, и старший брат Даниила — Степан — играл не менее значительную роль при дворе Дмитрия Донского и Василия I. К сожалению, о первом периоде его службы пока ничего неизвестно. Родословцы лишь отмечают, что «Степанадал князь великий Василей Дмитриевич Кипреяну митрополиту в бояре» [58. С. 123. Л.76; 10. С.248-249]. Данное событие могло произойти не ранее марта 1390 г.

О названных в документе после С.Ф. Бяконтова Демьяне Райковиче и Михаиле Рае, кроме их упоминания в начале 90-х гг. XIV в., источники молчат. Сб. Веселовский считал, что «Демьян Райкович и Михаил Рай были соотечественниками Киприана, приехавшими в Москву, вероятно, с ним. Позже, после Киприана, ни они сами, ни их потомки нигде не упоминаются. Можно думать, что после смерти Киприана они уехали на родину» [9. С.416]. Однако с таким выводом трудно согласиться. Источники ничего не знают о болгарском происхождении этих двух бояр. Более того, с одним из них и его потомками можно связать, по крайней мере, три топонима. Первый из них (с. Раево) в настоящее время расположен к югу от Звенигорода на одном из притоков р. Нахавня (правом притоке р. Москвы). Согласно писцовым материалам 1558-1560 гг. оно относилось к Городскому стану и располагалось «на речке на Плотке». Эта вотчина принадлежала боярину князю И.М. Шуйскому. Его «середняя» земля составляла 160 чети, «сенадватцать копен, кустарю пашенного пятьдесят четьре чети». К с. Раево тянули деревни Ельник и Раево и пустошь Борисково. Крестьянских земель здесь было на 180 чети, а сена на 30 копен [33. С.18. Л.7 об.]. В первой половине XV в. к северо-востоку от с. Раево появляются митрополичьи земли. Они состояли из сел Юрьевское и Аксиньинское с деревнями [9. С.358-359], Третий топоним — д. Раево — в конце XVI

в. входила в состав Шухомашской волости Черного стана Костромского уезда [38. С.904]. Из одной разъезжей грамоты 1523/24 г. можно узнать, что в Верхнедубенском стане Переяславского уезда находились «деревни Пятого Раева» [1. Nk 226. С.228]. Более определенно по данному вопросу пока сказать нечего.

Нет никаких дополнительных данных и об упоминающемся 21 октября 1391 г. боярине Михаиле Бирееве. Вряд ли допустимо предполагать его тождество с Михаилом Раем.

На этом фоне с точки зрения генеалогии более перспективной выглядит фигура второго боярина из Владимира— Юрия Протопопина. «Житие Сергия Радонежского» отмечает, что вместе с боярином Кириллом из Ростова в Радонеж переселилась значительная группа представителей местной знати. «От них же, — как отмечает Епифаний Премудрый, — есть **Георгий, сынъ протопопов, с родом си** (выделено мной — **А.К.**), Иоаннь и Феодоръ, Тормосовъ род, Дюдень, зять его, с родом си, Онисим, дядя его...» [5. Т.VI. С.284]. Издатели данного древнерусского текста М.Ф. Антонова и Д.М. Буланин переводят указанный выше фрагмент так, будто Юрий был сыном простого протопопа [Там же. С.285]. Безусловно, это ошибка. Сам характер записи, первенствующее место, которое среди переселенцев он занимал, указание на его род, ближайших соседей и родственников выдают в Юрии Протопопове важную фигуру. Не был ли упоминаемый в 1391 г. Юрий Протопопин его сыном?

Такое предположение допустимо. Как известно, и Сергей Радонежский, и его племянник Федор Симоновский в 1378 г. были важными адресатами посланий митрополита Киприана. С последним их объединяло неприятие великокняжеского выдвигенца на пост главы русской православной церкви Митяя [45. С. 195-202 № I-III (Приложения)]. Сергей и Федор пользовались большим авторитетом в Москве. Они были духовниками великого князя. Вполне, возможно, что кто-то из них мог рекомендовать Дмитрию Донскому назначить в бояре к Киприану надежного человека — своего земляка Юрия Протопопина. Кроме того, обращает на себя внимание и еще один факт. Это — данная грамота 1390-1406 гг. некоего Юрия Юрьевича митрополиту Киприану на два починка — Березники и Трегизова — в Карашской волости Ростовского уезда. Если предполагаемое тождество верно, тогда можно говорить о том, что во всех случаях в источниках упоминался один и тот же человек. Ведь вероятность сохранения владений в Ростовской земле наследниками Юрия Протопопова весьма велика. Следует учитывать, что в период, когда происходило его переселение в Радонеж Ивану I Калите уже досталось не только «княжение великое», но и «купно же и досталось княжение ростовское к Москве» [5. С.284]. Следовательно, переселение с территории одного княжества в другое, находившихся под властью одного правителя, вряд ли должно было повлечь за собой потерю бывшими ростовцами родовых земель в верхнем Поволжье.

Итак, не остается сомнений, что новые митрополичьи бояре, вошедшие в состав думцев Киприана, были в своем большинстве людьми хорошо известными и влиятельными в Северо-Восточной Руси, на которых в своей политике как Василий I, так и церковные иерархи страны могли положиться.

Список митрополичьих бояр в меновой грамоте 1390-1392 гг. возглавлял один из участников битвы на Дону — чернец Андрей Ослебятя. Источник, в котором он упоминается, позднее был хорошо известен в Руси. Список упоминаемых в грамоте бояр вошел в сборник родословных материалов конца XV — начала XVI в., размещенных позднее в Синодальном списке Типографской летописи [53. С.233. Л.335-335 об]. Маркирование данного хронологического рубежа очень важно. Оно позволяет установить, что распространенное в источниках конца XV в. упоминание о монашестве и имени Ослебяти появилось ранее, чем все известные на сегодняшний момент редакции «Сказания о Мамаевом побоище». Поэтому не исключено, что именно список митрополичьих бояр из грамоты 1390-1392 гг. мог использоваться в качестве источника автором указанного выше произведения. По-видимому, из «Сказания» известие о монашестве боярина Ослебяти позднее попало в пространную редакцию «Задонщины», где он также называется «чернцом» [См. например: 39. С.13; 62. С.7; 5. Т.VL СЛ12; 35. С.101 (Синодальный список), 116 (список В.М. Ундольского), 129 (список из Музейного собрания ГИМ)]. Дополнительно связь между сборником родословных росписей и материалов конца XV — начала XVI в. и «Сказанием» можно подтвердить и наличием обоих источников в ряде летописных сборников (см., например, так называемую Ростовскую (Архивскую) летопись, в основе которой лежит Новгородский свод 1539 г. [56. Л.846 об.]). Между тем, в краткой редакции «Задонщины» по Кмрилло-Велозерскому списку, относящемуся к 70-м — началу 80-м гг. XV в., упоминания о монашестве и имени Ослебяти нет [35. С.91]. Данный факт позволил В.А. Кучкину прийти к обоснованному выводу, что «причисление Осляби и Пересвета к чернецам — результат позднего (конца XV — начала XVI в.) редактирования «Задонщички», а не черта первоначальной редакции памятника» [29. С.107] 9.

Это наблюдение исследователя дополнительно можно подтвердить еще двумя аргументами. Во-первых, — данный список «Задонщины» наиболее близко отстоит от времени создания протографа произведения. Его написание, очевидно, произошло еще до включения списка митрополичьих бояр 1390-1392 гг. в комплекс родословных материалов. О последнем следует сказать следующее. Жалованная тарханно-несудимая грамота с привилегиями великого князя Василия I была пересказана и подтверждена его внуком Иваном III 17 марта 1483 г. [3. № I. С.23-24. Л.14-15]. Создание наиболее раннего из известных редакций текста «Сказания о Мамаевом побоище» относится к первой трети XVI в. Очевидно, именно тогда в связи с началом ведения разрядов и местнических дел такой источник, как список княжеских я митрополичьих бояр конца

XIV в., мог привлечь к себе повышенное внимание. Во-вторых, — упоминание в Коломенском уезде села «ОслебАтевьское» которое в 1389 г. великий князь завещал своей жене Евдокие Дмитриевне [19. № 12. С.35]. Данные факты заставляют утвердительно говорить о том, что Ослебя до 1380 г. не только был светским лицом, но и служил в это время непосредственно Дмитрию Ивановичу. Иначе весьма сложно объяснить, каким образом на территории его домениальных владений могла появиться вотчина выходца из Брянского княжества.

Происхождение и генеалогия рода Ослебяти в настоящее время до конца еще не выяснена, так как есть ряд спорных интерпретаций сообщений источников [Ср.: 9. С.416-417; 20. С.177-183; 29. С.106-108; 63. С.86-87; 35. С.94. № 19 (Комментарий Б.М. Клосса), 108. № 22 (Комментарий В.А. Кучкина) и др.]. Поэтому следующей целью исследования становится установление круга его потомков и родственных связей.

В «Задонщине» наряду с Ослебей действует его сын Яков. Согласно тексту источника, Ослебя сам предсказывает гибель «брату своему Пересвету» и «чаду Иякову» [35. С.91]. Последний является действующим лицом повествования и в «Сказании». Так, в некоторых списках Основной редакции памятника отмечается, что великий князь Дмитрий Иванович перед выступлением из Москвы решил «сторожу твердо уготовати в поле». Сюда он «посла на сторожу избранных своих крепких оружннкъ»; Родиона Ржевского, Андрея Волосатого, Василия Тупика, Якова Ослебятёва и «иных с ними крепких юношь». Они должны были «наТихой Сосне сторожу деяти» [62. С.29]. Однако это известие подтверждается далеко не всеми списками «Сказания». Имя Я.А. Ослебятёва отсутствует в перечне участников данной сторожи в списке В.М. Уидольского и Ермолаевском списке Основной редакции, в редакциях Летописца князя И.Ф. Хворостинина, Синописца 1680 г. и редакции 1681 г. ПантелеймонаКохановского [35. С. 147 (30-е гг. XVI в.), 230 (конец XVII — начало XVIII в.), 259 (середина XVII в.), 317, 351]. Это дает основание говорить о вставочном характере его упоминания в некоторых списках «Сказания». Очевидно, что в этот памятник Я.А. Ослебятёв попал из «Задонщины».

Еще один представитель рода фигурирует в летописях под 1398 г. Великий князь Василий I и Киприан посылают значительную сумму денег в Константинополь, остро нуждавшийся в помощи в связи с длительной войной с турками. Собранные средства, как отмечает Троицкая летопись 1408/09 г., за море повез «Родионъ чернецъ Ослебя. **бывши предке бояричь Любутьскый**» [44. С.448]. Известие такого авторитетного источника очень ценно, так как в более поздних летописях отмечается, будто Родион «быль бояринъ», а не «бояричь» [48. С. 130]. Несомненно, этот человек, как заметил еще С\Б. Веселовский, состоял в родственных отношениях с боярином Андреем Ослебей [9. С.417]¹¹, который сам был родом из этого города. Данный вывод весьма важен, ибо без источниковедческого и текстологического анализа данного сообщения летописей Северо-Восточной Руси, а также

актового материала ряд исследователей ошибочно отождествляют указанных выше лиц, полагая, что Андрей — мирское, а Родион — монашеское имя Ослеби, которое он по одной версии принял в начале 70-х [20. С.178] или до 1380 [9. С.417], а по другой — между 1393 и 1398 гг. [34. С.265 и др.]. Конечно, приведенных свидетельств недостаточно, чтобы определить конкретную степень родства Андрея и Родиона, однако все же выскажем свое мнение.

Прежде всего, обращает внимание слово «болярич», которым Троицкая летопись наградила Родиона. Его, безусловно, следует понимать так, что Родион был сыном боярина из г. Любутска. Старший сын Ослеби — Яков погиб, судя по всему молодым, поскольку вряд ли случайным было обращение к нему отца в «Задонщине» не иначе как к «своему чаду». Поэтому видеть в нем отца Родиона представляется маловероятным. Иное дело сам боярин Андрей. В конце XIV в. у него могли быть дети. По крайней мере, еще одного сына Ослеби источники называют дважды.

Из текста уставной грамоты Киприана Владимирскому Царево-Константиновскому монастырю от 21 октября 1391 г. можно узнать, что митрополит посылал в Москве к бывшему игумену данной обители Царьку своего служилого человека. Акинфа [3. № 201. С.179-180, Л.241]. Еще один раз он упоминается в связи событиями 1425 г. Тогда после смерти 27 февраля великого князя Василия I Дмитриевича митрополит Фотий «тоя же ночи посла по князя Юрия, брата его, въ Звенигородъ, **своего боярина Акинфа Ослебятева**» [49. С.92; См. также: 48. С.142; 64. Т.V. С.232 и др.].

Выбор данного лица в качестве дипломата в весьма непростом деле не был случаен. Во-первых, к реальному наследнику Дмитрия Ивановича приезжал сын героя битвы на Дону, о котором князь наверняка мог знать кое-что лично. Такой человек, конечно, не мог не вызывать должного уважения и симпатии. Во-вторых, Акинф не был чужим человеком ни для Юрия Дмитриевича, ни для слуг его двора. Возможно, даже, что у них мог быть какой-то общий круг общения. Ведь обращение к источникам показывает, что нар. Корегга в Корегской волости Галицкого уезда была деревня Ослябьево» [42. С.5, 7]. Между тем, хорошо известно, что с 1389 г. город Галич «со всеми волостями» был вотчиной князя Юрия [19. № 12. С.34]. Указанный выше топоним образован от прозвища Ослебя. Это дает основание предполагать, что владельцем этой деревни мог быть либо сам Андрей, либо кто-то из его детей (например, Акинф?). Посылка к удельным князьям представителей местных землевладельцев, служивших, однако, великим князьям, в XV в. было явлением весьма распространенным. В качестве примера можно вспомнить случай, произошедший в 1479 г. с Ю.Ф. Шестаком (из рода Кутузовых). Иван III направил его в родной Волок Дамский к местному князю Борису Васильевичу, чтобы забрать в Москву у последнего неожиданно перешедшего на его службу князя И.В. Лыко Оболенского [52. С.336].

Таким образом, можно прийти к выводу, что, кроме Якова, у чернеца и митрополичьего боярина Андрея Ослебяти в конце XIV — первой четверти XV в. предположительно было еще два сына— Акинф и Родион. Первый из них избрал светскую карьеру. Как и отец, он стал митрополичьим боярином. Вероятно, это произошло во время приезда на Русь Фотия. Другой сын Ослебяти предпочел духовную карьеру, став монахом.

Приведенные выше биографические данные можно свести в следующую родословную таблицу:

Андрей Ослебяти		
п.у. 1390—1392		
Яков	Акинф	Родион
8.09. 1380	п.у. 1425	у. 1398

К сожалению, пока не удастся точно установить, иноками какого монастыря были Андрей Ослебя и его сын Родион. В.Л. Егоров отмечает, что в одном из рукописных месящесловов XVII в., данные которого восходят, по его мнению, «к XV — началу XVI в.», говорится, будто Ослебяти и Пересвет были похоронены в церкви Рождества Богородицы, находившейся на месте старого Симонова монастыря [20. С.182]. О погребении Александра Пересвега именно в Симонове монастыре в последнее время писали В.Т. Пашуто и

Р.Г. Скрынников [37. С.86; 62. С.87]. Это наблюдение дополнительно можно подтвердить записью в синодике 1662 г. данного монастыря. Здесь на листе № 22 после архиепископов Феодора, Вассиана и Киприана поминались схимонахи (!) «Пересвьть» и «Ослеба». После имени последнего из них, как отмечает Н.А. Попов, «совсем поздней рукой приписано: «во иноцъхъ Адрианъ»[41.№11]12.

Между тем, следует различать Успенский Симонов монастырь от Богородице-Рождественского монастыря на Старом Симонове, которые до второй половины XV в. в административном положении были независимы друг от друга. Более того, первый из них «через несколько лет после возникновения <.;> получил право Патриаршей ставропигии» [17. С.7-8]. При этом весьма влиятельный при дворе Дмитрия Донского настоятель монастыря Феодор, племянник Сергия Радонежского, в 1383г. стал архимандритом [5. Т.VII. С.141]. Этот монастырь находился на великокняжеской земле и его скорейшее отделение из-под митрополичьей опеки показывает, насколько сильно московский князь был заинтересован в укреплении значения Успенской обители. Однако в 80-е гг. XIV в. не здесь, а на Старом Симонове Ослебяти, очевидно, постригся в монахи и получил имя Андрей. Таким образом, его тесная духовная связь с семьей Сергия Радонежского не подтверждается. Поступок Ослебяти, возможно, был вызван гибелью сына в кровопролитной битве на Дону. Дальнейшая карьера инока Андрея, по-видимому, изменилась лишь в связи с неожиданной смертью Пиме-

на, которого в Москве заменил Киприан. Последний после двух изгнаний в 1378 и 1382 гг. требовал постоянного надзора со стороны великого князя. Поэтому к нему в бояре были назначены такие надежные слуги Дмитрия Ивановича Донского, как Андрей Ослебятя, Дмитрий Афинеевич и Степан Феофанович Бяконтов.

Не может не вызывать интереса для исследования и личность Пересвета. Его имя впервые упоминается в краткой летописной редакции о битве на Дону. Так, например, Московский свод конца XV в. отмечает, что 8 сентября 1380 г. «на гомь побоище убьень бысть на съступе» и «Александръ Переветъ, бывъ преже бояринъ Дьбряньскыи и инии мнози». Отмечая авторитетность данного известия летописец особо подчеркивает, что имена погибших **«написана суть въ книгах животных»**, т.е. синодиках¹³. Он «же не всех избитых» написал **«имена, но токмо князей, бояр нарочитых и воевод** (выделено мной — А.К), а прочих боярь и слуг о стаз их имена, множества их ради, мнози бо избьени быша на брани той» [54. С.204. Л.282-282 об.]. Таким образом, выясняется, что Александр Пересвет после выезда в Москву вошел в число привилегированных слуг двора великого князя. Однако когда же это произошло?

Мнения исследователей по данному вопросу различны. Так, например, А.Л. Никитин без каких-либо веских аргументов считает, что выезд Ослеби и Пересвета произошел в 1379 г. В них он видит бояр бывшего брянского и трубчевского князя Дмитрия Ольгердовича [34. С.265-266] 14. В.Л. Егоров полагает, что свой боевой опыт Ослебятя и Пересвет получили в результате кампаний «против литовцев конца 60-х — начала 70-х годов XIV века». «Крупные военные силы великого князя, — как отмечает исследователь, — действовали тогда именно под Брянском и Любутском, так что в исходе борьбы Пересвет и Ослябья были кровно заинтересованы. Отсутствие ощутимых для них результатов в противоборстве с Ольгердом могло послужить одной из причин или поводов ухода в монастырь» [20. С.178].

В.А. Кучкин проблему установления времени выезда не стал разбирать. Однако он затронул период их пребывания в Москве до событий 1380 г., рассмотрел возможный правовой статус и степень родства этих бояр. По мнению исследователя: ««Задонщина» свидетельствует, что Ослябья и Пересвет были братьями. Возможно, они были братьями неродными, а двоюродными или даже троюродными. Но если они были родственниками, а род Ослебятевых принадлежал к числу митрополичьих бояр, то можно думать, что и Ослябья, и Пересвет были митрополичьими боярами, одной из обязанностей которых было участие в военных походах московского князя. Этим объясняется, почему в Куликовской битве Ослябья сражался вместе с сыном» [29. С.107-108].

Очевидно, что при решении этой проблемы исследователи, к сожалению, совершенно упустили из виду актовый материал и данные топонимики — самые надежные источники для реконструкции землевладения Ослебятя и Пересвета. Наличие у первого из них владений в пределах

Коломенского и Галичского уездов, т.е. за пределами митрополичьих земель конца XIV в. [11. С.82-87], но внутри территории принадлежавшей великому князю, естественно, свидетельствует в пользу того, что, по крайней мере, Ослебятя до 1380 г. служил Дмитрию Ивановичу, а не митрополиту Алексию. Поскольку в Галиче до 1363 г. сидел представитель местной династии князей, то можно предположить, что получение вотчины в этом княжестве не могло произойти ранее данной даты. Однако наделение землей должно было состояться и не позднее 1372-1374 гг., когда Дмитрий Иванович передал Галич и Дмитров своему двоюродному брату Владимиру Андреевичу [19. № 7. С.23; 26. С.ПО; 27. С.87-88]. Поэтому более предпочтительным выглядит предположение В.Л. Егорова о том, что выезд Ослебяти и Пересвета в Москву мог произойти в эпоху первой или второй Литовщины. Скорее всего, это произошло в 1370-1371 гг. Данное наблюдение косвенно подтверждается сообщением ряда источников.

Прежде всего, отметим известие о действии нагубника Василия в 1370 г. Как установил В.А. Кучкин, в нем «следует видеть брянского наместника» [27. С.78. Прим. 236]. В конце своей грамоты к патриарху Филофею с жалобами на митрополита Алексея великий князь Ольгерд Гедиминович Литовский в 1371 г. вспоминал: «Нагубникъ Василий целоваль крестъ при епископе, и епископъ былъ за него поручителемъ, и онъ выдалъ епископа въ поруке, я бежалъ, и митрополить снялъ съ него крестное целование. **И многие другие бежали, и онъ всѣхъ ихъ разрешаетъ отъ клятвы, то есть отъ крестнаго целования** (выделено мной — А.К.)» [57. № 24. Стб.139-140 (Приложения)]. В числе таких беглецов и могли оказаться Ослебя и Пересвет.

Протекция митрополита, по-видимому, помогла Ослеби и Пересвету занять видное место при дворе великого князя Дмитрия. При оценке степени влияния Алексея на юго-восточные земли Руси надо учитывать происхождение, родовые связи и службу его семьи. Ведь отец митрополита «Федоръ Бяконтъ пришлоль изъ Чернигова къ великому князю Ивану Даниловичю, да былъ у него бояринъ, и Москва за нимъ была» [59. С.98]. В конце XIV в. Алексей был самым могущественным и авторитетным феодалом из Черниговской земли, который, в отличие от многочисленных местных князей, реально препятствовал распространению здесь власти Литвы.

Летописи наглядно показывают, как постепенно усиливалось влияние Москвы в данном стратегически важном регионе Руси. После удачных походов на земли ВКЛ в 1371 г. «митрополитъ же Алексий проводи великого князя Дмитрея до Оки и благослови въ его отпусти, и всехъ сущихъ с нимъ благослови» на пути в Мамаеву Орду. По-видимому, он мог сопровождать своего воспитанника до г. Алексин, где у митрополичьего дома были свои земли. Спустя два года 12 июля вблизи Любутска Дмитрий Иванович разгромил сторожевой полк литовско-тверской рати великих князей Ольгерда Гедиминовича и Михаила Александровича, а затем добился заключения выгодного для себя мира [54. С.186.

Л.252, 188-139. Л.255 об.-256]. В июне 1387 г. «Татарове изгономъ безвестно приидоша на Рязань и повоеваша ю, да и Любутескъ повоеваша, а Олга князя мало не яша». В 1394 г. рязанский князь сам напал на Любутск и «со многимъ полономъ возвратися въ свояси» [50. С.93. 156]. Спустя два года Олег вновь повторил набег, «горожане же затворишася и бьются с ним з города». Впрочем, осада литовского города закончилась весьма быстро, так как Василий I «посла к нему и отведе его от Любутьска». В 1401 г. рязанский князь послал своего сына Родослава «ратью на Брянскъ». У Любутска он был встречен и разбит ратью подоспевших литовских князей из соседних княжеств [54. С.227. Л.317 сб., 231. Л.324].

По-видимому, вскоре, возможно по dokonчанию (?), этот город на некоторое время перешел к московским князьям. В духовной грамоте Владимира Андреевича Храброго, составленной до июня 1406 г., отмечается: «А бл(а)г(о)с(лови)ль есмь с(ы)на, кн(А)зА Ивана, дал есмь ем кн(А)за великог(о) дела Васил(ь)гъ Дмитреевич(а) Козелеекъ со всьми пошлинами, Гогол(ь), Влексин, к`плю, Лисин. А wt(ь)иметсА какими д`лы Козелескъ, и в Козелска м`сто, с(ы)н ,кн(А)зю Иван#, Люб`тескъ с волостми. А от(ь)имется wt с(ы)на, wt кн(А)за Ивана, Люб`тескъ и Козелескъ, и с(ы)н#, кн(А)зю Иван#, Рожалово да. Божонка» [19. № 17. С.47]. В реальности пожалование Любутска и Козельска князю Ивану Владимировичу не состоялись, nsjs) лсюм 1406 I. (Литваже, въступль же глубле въ страну Московскую, градъ Воротынескъ взята, и въ Козелсте посадит а посадники своа, и близь Мужайску воеваша» [51. Сто.472]. Неустойчивое положение обеих сторон конфликта было зафиксировано в dokonчании великих князей Василия I и ВитовтаКейстутьевича, составленного в Вязьме 4 сентября 1407 г. Согласно документу: «А которы места порубежны потяггл будутъ ко моему великому княжеству, а подати будутъ давати к Литвѣ или ко моему княжеству» [69. С.52. № 1 (Приложения)].

Такая нестабильная обстановка в регионе заставила местную элиту вновь обратиться в сторону Москвы. Ее кульминацией стало их поступление 26 июля 1408 г. на службу к Василию I, когда вместе с Свидригайлом Ольгердовичем и другими русско-литовскими князьями из ВКЛ выехали «бояря Черниговъские и Дебряньскыи и **Любутъскыи** и Рославъскыи» [54. С.237. Л.332]. Таким образом, говорить о Любутске на основе источников конца XV в., будто его население в XIV — начале XV в. «**придерживалось антимосковской позиции** (выделено мной — А.К.)» [См., например, в ст.: 6. С.25], совершенно некорректно.

До сего дня сохранились некоторые сведения о землевладении не только бывшего любутского боярина Ослеби, но и Александра Пересвета, Обращение к dokonчанию великого князя Василия Дмитриевича с боровско-серпуховским князем Владимиром Андреевичем показывает, что между июнем 1389 и 1406 гг. в число владений первого из них ранее входили не только ряд городов Поочья (Козельск, Гоголь, Олексин и Лисин), но и «**Пересвътовы купли**» [19. № 16. С.43]. Последние,

как показывают княжеские dokonчания середины XV в., в административном значении составляли целую волость Козельского уезда [Там же. № 41. С.122, № 45. С. 130, 132, 135, 138, № 48. С. 147, № 58. С. 180, 183]. Как установил М.К. Любавский, они находились вблизи митрополичьей волости Алексин на левой стороне р. Оки. По мнению исследователя, боярин Пересвет приобрел эти земли у тарусских князей [32. С.79]. С последним выводом трудно согласиться, ибо Козельск на правах удела входил в состав не Тарусского, а Карачевского княжества. Однако несомненен тот факт, что соседство владений Александра Пересвета с землями Алексея, а также последующий переход такой значительной вотчины (до 1406 г.) в руки Василия I свидетельствуют о весьма доверительных отношениях, которые сложились между ними.

Вотчины Пересветовых в конце XV — середине XVI в. по актам можно найти уже только к северу от Москвы. По синодикам известно, что среди детей боярских двора великого князя Василия II, которые пострадали «оу града оу Суздаля за вѣру, христіанскую» «вѣчнаА памАть» отмечалась в том числе и «Никифору Пересвѣтову» [25. С. 104. Л.58 об.-60]. Согласно актам, последний имел, по крайней мере, двух детей. Так, в меновой грамоте 1489-1503 гг. архиепископского дьяка В.Я. Михайлова на деревни Яковлевскую и Скоково, находившиеся в Лутском стане Ростовского уезда, выменные владыке Тихону за его домовые деревни у Дмитрия Русина Федорова и сына последнего Григория отмечалось: «А меняли есма тѣми землАми впрок без розмѣны. А в придатке са есма положили на Федора на Данилова сына Ильина да на Якова Микифорова сына Пересвѣтова. Что , тѣ взмолвАт, имнѣ Василью, во вшподарА своего мѣсто архиепискуПАтихона, Дмитрею и его сыну Григорью то придати» [2. № 542. С.421]. Более узко — около 1495-1497 гг. эту сделку датировал А.А. Зимин [21. С.303]. Таким образом, оказывается, что потомки Александра Пересвета в конце XV в. владели вотчинами на родине преподобного Сергия Радонежского.

Еще А.А. Титов указывал на тесную связь Пересветовых с Ростовым. В синодиках XVII-XVIII вв. местного Успенского собора сохранились поминальные записи рода «Дмитрія Пересвѣтова», «Пересвѣтовѣ», «митрополичья сына боярского Афонасія Пересвѣтова» и «Александра Пересвѣтова». Полного перечня имен он не приводит [65. С.24 (Л. 195 об.), 34 (Л.42 об.), 40 (Л.85 об.), 42 (Л.97 об.), 43 (Л. 104 об.) 57 (Л.45)]. О ростовской ветви Пересветовых упоминает и А.А. Зимин. Однако, как показывает проверка его выводов о родстве Пересветовых, исследователь явно ошибся, когда сделал Якова отцом своего родного брата Ивана [21. С.303, 305].

Иван Никифорович Пересветов — землевладелец Повельского стана Дмитровского уезда. Этот город, как и Галич, между 1372-1374 гг. Дмитрий Иванович уступил своему брату Владимиру. Таким образом, как и в случае с Ослебятем, остается весьма узкий промежуток времени, когда Александр

Пересвет мог получить здесь из рук великого князя земли за выезд на службу. Его правнук И.Н. Пересветов умер до 1516/17 г., оставив жену Настасью с четырьмя детьми — Василием, Елизаром, Никитой и Иваном. Вместе они разделили «вотчину отца своего село Константиновское з деревнями: деревню Синцово, да Олексино, да полдеревни Мануиловской, прикуп матери <...>, да и люди отца нашего полные». В качестве послухов выступили: «Афонасей Игнатъев сынъ Татищева, да Данило Матвѣев сынъ Матов Пересвѣтов, да

Костянтин да Нехаи Васильевы дѣти Бекѣтова, да поддяичей Иван Окулов, да поддяичем Михаило Жук Васильев сынъ» [1. № 139. С.135-136].

Размер вотчины И.Н. Пересветова был небольшой. Общая ее стоимость равнялась 60 рублям. Раздел земли между его детьми был неполный. С.Б. Ве-селовский обратил внимание на то, что Пересветовым «различные угодья пришлось оставить в общем владении». Поэтому «в деловой записи подробно определены и описаны участки леса, пожен и других угодий, которые остались не в разделе». Однако, как замечает исследователь, «при такой небольшой вотчине у братьев оказалось большое количество холопов, поделить которых было легче, чем хозяйство отца». Между собой Пересветовы разделили 37 человек [9. С.52].

Из всех упоминаемых выше топонимов на современной карте Московской области удалось отыскать только топоним Синьково. Он находится приблизительно в 10 км к западу от центра современного г. Дмитров. Интересно отметить, что Синьково (Синцово) окружено такими «феодално говорящими» топонимами как Карпово, Нестерове, Арбузове, Хвостово, Миси-ново, Телешове, Малое Телешове, Ащерино и др. В 6 км к северу от Дмитрова находится хорошо известное по актам село Татищево «на реке на Истре, а в селе церковь Рождество пресвятей Богородицы» (иногда— Васильевское Татищева) — бывшая вотчина предков послуха А.И. Татищева в Берендееве стане, В начале XVI в. с. Татищево распоряжался Симонов монастырь [4. № 128. С.140. Л.1]. В 4 км к востоку от него, т.е. в 6 км к северо-востоку от центра г. Дмитрова находится село Пересветово. По-видимому, ранее оно принадлежало роду Александра Пересвета. Таким образом, выясняется, что к началу XVI в. Пересветовы и Симонов монастырь стали соседями.

Упоминаемый в акте Д.М. Матов Пересветов возможно имел сына Федора (умер после 1569) и дочь, вышедшую замуж за Афанасия, сына известного воеводы Ивана III — Бориса Леонтьевича Слепца Тютчева [31. № XII. С.36-38]. Потомки Даниила, как выяснил А.А. Зимин, во второй половине XVI в. были тесно связаны службой с ростовским архиепископским домом. Невзор Федорович упоминается в 1571 г. как дьяк, а его сын Алексей — в списке 1591-1592 гг. детей боярских ростовского митрополита [21. С.305].

В синодиках ростовского Успенского собора можно отыскать не-

сколько глав, где записаны Пересветовы. Так, например, в одной из них — «Рвд Мамырев» (здесь и далее выделено киноварью — А.К) отмечен Даниил Пересветов [14. Л.54; 13. Л. 128-128 об.]. Вероятно, это тот самый Д.М. Матов, который был послухом в акте 1516/17 г. Впрочем, не исключено, что в данном случае указан не он, а его дальний родственник — ростовский владычный боярин Даниил, сын Якова-Никифоровича¹⁵. Скудность источников пока не позволяет сделать более конкретный вывод. Тем не менее, эта поминальная запись раскрывает ряд генеалогических связей Пересветовых в конце XV — первой половине XVI в.

Прежде всего, стоит отметить, что Мамыревы — старинные вотчинники Ростовского княжества. Еще до его окончательной ликвидации они перешли на службу к великим князьям владимирским и московским. На службе у Ивана III по источникам хорошо известна деятельность дьяков Василия и Даниила Киприанова Мамыревых. Каждый из них со своими родственниками, представителями разных ветвей рода, был занесен в придворный синодик Успенского собора Московского Кремля [12. С.316]. Даниил Пересветов, как явствует из записи ростовского синодика, благодаря браку на Ульяне Мамыреной, стал дальним родственником двух дворян — Митрофана Тимерева и Стефана (Степана) Морозова [14. Л.54; 13. Л.128 об.]. Последний из них происходил из известного рода старомосковского боярства, он — сын Семена Борисовича, который был правнуком Игнатия Михайловича [58. С.61. Л.618; 59. С. 108]. Последний, как известно, вместе с двоюродным братом Семеном Федоровичем служил в боярах у галицкого и звенигородского князя Юрия Дмитриевича (умер в 1434)¹⁶.

Однако наиболее значимым для Даниила Пересветова стало родство с Григорием Юрьевичем. В нем не без основания следует видеть четвертого сына боярина Ю.З. Кошкина. По наблюдениям С.Б. Веселовского: «Григорий упоминается в разрядах как воевода с 7040 [1531/32] по 7063 [1554/55] г. В 7055 [1546/47] г. он был пожалован в бояре и показан в Шереметевском списке умершим в 7064 [1555/56] г. Повидимому, если здесь нет ошибки, в 7064 [1555/56] г. он вышел в отставку, а умер позже, в 7065 [1556/57] или, вероятнее, в 7066 [1557/58] г.» [10. С.153]. Впрочем, для изучения ряда памятников древнерусской литературы более интересен не он, а один из его старших братьев. Ведь «именно к Михаилу Юрьевичу как специалисту по артиллерии («наряду») обратился в конце 1538 — начале 1539 г. выходец из Литвы Иван Семенович Пересветов с предложением организовать мастерскую по производству особого рода гусарских щитов» [23. С.187]. Быть может, его надежду на поддержку подкрепляли не только знания и военный опыт этого боярина, но и дальнейшее родство с самим М.Ю. Захарыным-Кошкиным?

В ростовском синодике Успенского собора представляют интерес еще три записи. Прежде всего, это глава «Рвд Пересвѣтовъ», где поминали «Ивана, інока Іону, Гликѣр[ь]ю, Никиту, Ивана, Евдокью» [13.

Л. 136]. Очевидно, что здесь указан И.Н. Пересветов и трое его сыновей. По-видимому, под именем инока Ионы скрывается его сын Елизар. Впрочем, то, что следующие за ним Никита и Иван — младшие дети Ивана Никифоровича — сомнений нет.

Во второй записи синодика упомянут «Рвд старицы Марем{ь}Аны Пересвѣтovy: АвксентіА, Матроноу, Логина, ОуліАнѣю» [Там же. Л. 162 об.]. Данные лица по другим источникам неизвестны. Можно предположить, что сама Маремьяна, скорее всего, была замужем за одним из Пересветовых.

Третья запись, в какой-то мере, является продолжением главы «Рвд Пересвѣтов». Здесь названы те представители фамилии, которые происходят от {нока схимника} Ионы. В главе «Рвд Дмитр{А} Пересвѣтова», кроме указанного ранее сына Ивана Никифоровича, поминали «Алесіа, Ивана, Марію»

[Там же. Л. 195]. Боярская книга 1591-1592 гг. сообщает, что 54-55 места в перечне дворовых детей боярских «митрополита ростовского» занимали «Иван да Дмитърей Пересветовы» [66. С.241. Л. 173]. Это помогает установить степень родства упомянутых в синодике лиц. Поэтому нет сомнений, что инициатором данной записи в источнике в конце XVI или начале XVII в. выступил младший из сыновей Алексея — Дмитрий.

В старшей рукописи синодика ростовского Успенского синодика перечень глав и имен лиц из семьи Пересветовых несколько отличается. Полностью идентичными оказались записи «рода» старицы Маремьяны и боярского сына Дмитрия [Ср.; 14. Л.75 об., 104 об.]. Здесь в главе «Рвд Пересвѣтов» над первым из упоминавшихся, Иваном, киноварью записано: «Огнев» [Там же. Л.42 об.]. Кроме того, другим почерком в двух местах рукописи был внесен «Род митрополич{ь}А сына боярского АфонасьА Пересвѣтова: АфонасіА, схим{ницы} Евпразіи, Настасіи, Понаріи, Алезандры, АфонасіА оуб{иеннаго}» [Там же. Л.85 об., 97 об.]. Его родство с рассмотренными ранее членами семьи Пересветовых пока неясно.

К ветви И.Н. Пересветова относятся еще два поминания. Они находятся в синодике ростовского Борисоглебского монастыря, что на Устье, который согласно поздним преданиям был создан при участии Сергия Радонежского [30. С.88-89]. Первая запись краткая. Она включает всего пять лиц: «Род Пересвѣтовых». Монаха Ионы, Гликеріи, Иоанна, Стефана, монаха Германа» [15.

Л.149]. Очевидно, что это ближайšie родственники указанных выше И.А. и Д.А. Пересветовых. Вторая, наоборот, более пространная. Она дает более полную возможность судить о светских и монашеских именах представителей фамилии в XVI — первой половине XVII в.: «Рвд Ивана Алексеѣва сына

Пересвѣтова. Монаха Ионы дважды, монаха Сергіа, Алексіа, Евдокіи, Дмитріа, Иоанна, Фаддея, Никиты, Матфеа, Андреа, Стефана, Тита, монаха Феодосіа, монаха Алезандра, монахини Феоны, монаха Антоніа, Анисіи, монахини Алезаньдры, Никифора— млад[енца], Иосифа— младенца, Гмилиана-млад[енца],

Марфы — младенца, Анны — младенца, Пелагии — младенца, Михаила — младенца, Ко[н]драта — оуб[иенного] Иоанна [Там же. Л. 175 об.].

При чтении данного текста сразу бросается в глаза сохранение семейной традиции пострижения в монахи на исходе своей жизни, использование знако-вого имени Александр в семье Пересветовых, а также весьма высокая детская смертность. Не стала ли она в конце концов причиной того, что этот род вымер к XVIII в.?

Не прервалась в XVI в. и дмитровская ветвь рода. У Василия Ивановича (умер после 1533) от брака с Ириной Андреевной Тишковой остались два сына — известные по источникам за 1561 г. Тимофей и Иван. У брата В.И. Пересветова — Ивана, записанного для поминовения в синодик ростовского Успенского собора, также было двое детей — Серко и Михаил.

Кроме того, А.А. Зимину удалось установить, что «Семен Смирного Пересветова по завещанию своего отца в 1610 г. получил вотчину в Бохове стану Московского уезда». В 1632-1634 гг. он числился жильцом, имея вотчины и поместья в Москве и Галиче¹⁸. К сожалению, позднее упоминание о них не дает возможности судить о времени их появления в составе владений Пересветовых. Конечно, соблазнительно было бы сдвинуть нижнюю границу на конец XIV в. Однако пока источники на сей счет молчат.

Анализ письменных источников конца XIV-XVI вв. не оставляет сомнений в достоверности существования известных, прежде всего, по «Задонщине» и «Сказанию о Мамаевом побоище» участников Куликовской битвы — Андрея Ослебяги и Александра Пересвета. Степень их прямого родства дополнительно подтвердить не удается. Известно, что И.С. Пересветов считал их своими предками и называл Ослябю и Пересвета родными братьями [21. С.302]. Однако кет никакой уверенности, что сведения об этом он почерпнул из семейных преданий, а не из чтения «Задонщины» или «Сказания о Мамаевом побоище». Поэтому данный вопрос пока следует считать открытым.

Занявшие в начале 90-х гг. XIV в. более привилегированное положение при дворе московского митрополита, Ослебятевы неожиданно исчезают из источников в первой четверти XV в. Между тем, Пересветовы, наоборот, лишь с середины XV в. начинают активно упоминаться в источниках. Светская служба при дворе великого князя в XVI в. постепенно уступает место духовной карьере и службе у ростовских архиепископов и митрополитов. Часть выявленных в рукописном собрании Государственного Музея «Ростовский Кремль» поминальных записей представителей данной фамилии дает представление о персональном составе ростовских ветвей рода в конце XV — начале XVII в. Однако не исключено, что для воссоздания полной генеалогии данной фамилии потребуется более скрупулезное исследование и других видов источников (например, писцовых описаний начала XVII в.), а также изучение материалов рукописных собраний Ростовского и Дмитровского музеев.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Акты Русского государства 1505-1526 годов / Сост. СБ. Веселовский и др. М., 1975.
2. Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV начала XVI века / Сост. С.Б. Веселовский; Отв. ред. В.Д. Греков. М., 1952 Т.1.
3. Акты феодального землевладения и хозяйства XIV-XVI веков. Подг. к печати Л.В. Черепнин. М. 1951. Ч.1.
4. Акты феодального землевладения и хозяйства: Акты Московского Симонова монастыря (1506-1613 гг.) / Сост. Л.И. Ивина Л., 1983.
5. Библиотека литературы древней Руси / Под ред. Д.С. Лихачева Л. А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. СПб., 1999. Т.VI, VII.
6. Болдин И.В. Археологическое исследование городища летописного Любутска (По материалам раскопок 2000 г.) // Дмитрий Донской и эпоха возрождения Руси: События, памятники, традиции; Сборник научных статей / Отв. ред. А.Н. Наумов. Тула. 2001.
7. Бычкова М.Е. Состав класса феодалов России в XVI и.: Историко-генеалогическое исследование. М., 1986.
8. Введенский С.Н. Откуда произошло имя «Офеней». Владимир, 1908,
9. Веселовский СБ. Феодальное землевладение в Северо-Восточной Руси. М, 1947. Т.1. Ч. I-II.
10. Веселовский С.Б. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969.
11. Веселовский С.Б. Переход митрополичьей кафедры из Киева в Москву // Религия и церковь в истории России (Советские историки о православной церкви в России) / Общ. Ред. и предисл. А.М. Сахарова М., 1975.
12. Веселовский С.Б. Дьяки и подьячие XV-XVII вв. М., 1975.
13. ГМЗ «Ростовский Кремль». Р-225. Синодик Ростовского Успенского собора [рукопись 2-й половины XVII в.].
14. ГМЗ «Ростовский Кремль». Р-226, Синодик Ростовского Успенского собора [рукопись 2-й четверти XVII в.].
15. ГМЗ «Ростовский Кремль». Р-1097. Синодик Ростовского Борисоглебского монастыря, что на Устье [рукопись конца XVII в.].
16. Горчаков М.И. О земельных владениях российских митрополитов, патриархов и св. Синода (988-1738). СПб., 1871.
17. Давиденко Д.Г. Московский Симонов монастырь: Комплексное историко-краеведческое исследование: Автореферат диссертации <...> канд. ист. наук. М 2000.
18. Данилевский И.Н. Русские земли глазами современников и потомков (XII-XIV вв.): Курс лекций. М., 2000.
19. Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV-XVI веков / Подг. к печати Л.В. Черепнин; Отв. ред. С.В. Бахрушин. М.; Л., 1950.
20. Егоров В. Л. Ослябя и Пересвет // Вопросы истории. 1985. № 9.
21. Зимин А.А. И.С. Пересветов и его современники: Очерки по истории русской общественно-политической мысли середины XVI в. М., 1958.
22. Зимин А. А. Источники по истории местничества в XV — первой трети XVI века / Археографический ежегодник за 1968 г. М., 1970.

23. Зимин А.А. Формирование боярской аристократии в России во второй половине XV — первой трети XVI века. М., 1988.
24. Клосс Б.М. Об авторе и времени создания «Сказания о Мамаевом побоище» // In memoriam: Сборник статей памяти Я.С. Лурье, СПб., 1997.
25. Конев С.В. Синодология. Ч.П: Ростовский соборный синодик // Историческая генеалогия. Вып. VI. Екатеринбург; Нью Йорк, 1995.
26. Кучкин В.А. Сподвижник Дмитрия Донского // Вопросы истории. 1979. № 8.
27. Кучкин В.А. Русские княжества и земли перед Куликовской битвой // Куликовская битва: Сборник статей / Отв. ред. Л.Г. Бескровный. М., 1980.
28. Формирование государственной территории Северо-Восточной Руси в X-XIV вв. М, 1984.
29. Кучкин В.А. Дмитрий Донской и Сергей Радонежский в канун Куликовской битвы // Церковь, общество и государство в феодальной России: Сборник статей / Отв. ред. АИ. Клибанов. М., 1990.
30. Кучкин В.А. Сергей Радонежский // Вопросы истории, 1992. № 10.
31. Лихачев Н.П. Сборник актов, собранных в архивах и библиотеках. Вып. I: Духовные и сговорные грамоты. СПб., 1895.
32. Любавский М.К. Образование основной государственной территории великорусской народности. Л., 1929.
33. Материалы для истории Звенигородского края. Вып. 1: Приправочный список с писцовых книг Звенигородского уезда 1558-1560 годов / Сост. С.Н. Кистерев, Л.А. Тимошина; Отв. ред. М.П. Лукичев. М., 1992.
34. Никитин А. Л. Подвиг Александра Пересвета // Герменевтика древнерусской литературы. X-XVI в. в.: Сборник 3. М, 1992.
35. Памятники Куликовской битвы / Главн. Ред. Б.А. Рыбаков; Ред.. В.А. Кучкин. СПб., 1998.
36. Памятники социально-экономической истории Московского государства XIV-XVI веков / Под ред. СБ. Веселовского и А.И. Яковлева. М, 1929.
37. Пашуто В.Т. «И въскипе земля Руская...» // История СССР. 1980. № 4.
38. Писцовые книги Московского государства, Ч.1. Отд. I: Писцовые книги XVI века. Изд. под ред. Н.В. Калачова. СПб., 1872.
39. Повести о Куликовской битве. Изд. подг. М.Н. Тихомиров, В.Ф. Ржига, Л.А. Дмитриев. М., 1959.
40. Погодин М. [П.] Свидетельства о местничестве задолго до Иоанна Ш, прив. к. московском Василие Димитриевиче и Дмитрие Донском // Москвитянин. 1843. № 1. Ч. 1.
41. Попов Н.А. Рукописи Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки. Вып. II: Симоновское собрание. М., [1910].
42. Преображенский И.Д. Материалы для Костромской губернии. Кострома, 1905.
43. Пресняков А.Е. Образование Великорусского государства. М., 1998.
44. Приселков М.Д. Троицкая летопись: Реконструкция текста М.; Л., 1950.
45. Прохоров Г.М. Повесть о Митяе: Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. Л, 1978.
46. ПСРЛ. Т.Ш. М., 2000.
47. ПСРЛ. Т. IV. Ч. I. М., 2000.

48. ПСРЛ. Т. VI СПб., 1853.
49. ПСРЛ. Т. VIII М., 2000.
50. ПСРЛ. Т. XI. М., 2000.
51. ПСРЛ. Т. XV. Вып. 1. М., 2000.
52. ПСРЛ. Т. XX. Ч. 1 СПб., 1910.
53. ПСРЛ. Т. XXIV. М., 2000.
54. ПСРЛ. Т. XXV. М; Л., 1949.
55. ПСРЛ. Т. XXXIX. М., 1994.
56. РГАДА. Ф. 181. Рукописное собрание библиотеки МГАМИД. № 20/25 [рукопись конца XVII — начала XVIII в.].
57. РИБ. Т. VI. Памятники древнерусского канонического права. Ч. 1; Памятники XI-XV вв. Изд. 2-е. СПб., 1908.
58. Редкие источники по истории России. Вып. 2 / Сост. М.Е. Бычкова М., 1977.
59. Родословная книга, по трем спискам // Временник имп. МОИДР. 1851. Кн. X: Материалы.
60. Саввин Сторожевский монастырь в документах XVI века (Из собрания РГАДА). М., 1992.
61. Семенченко Г.В. Митрополичья кафедра в борьбе за землю (об одной под-делке 1460-1490-х годов) // Церковь, общество и государство в феодальной России.
62. Сказания и повести о Куликовской битве. Изд. под ред. Л.А. Дмитриева и О.П. Лихачевой. Л., 1982.
63. Скрынников Р.Г. Государство и церковь на Руси XIV-XVI вв.: Подвижники русской церкви. Новосибирск, 1991.
64. Татищев В.Н. История Российская. М.; Л., 1964. Т. V.
65. Титов А.А. Синодики XVII и XVIII веков Ростовского Успенского собора Ростов Великий, 1903.
66. Тысячная книга 1550 г. и Дворовая тетрадь 50-х гг. XVI в. Подг. к печати А.А. Зимин. М; Л., 1950.
67. Фетищев С.А. К истории договорных грамот между князьями московского дома конца XIV — начала XV века // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XXV. СПб., 1994.
- 68/ Хорошкевич А. Л. О месте Куликовской битвы // История СССР. 1980. № 4.
- 69/ Хорошкевич А. Л. Документы начала XV в. о русско-литовских отношениях // Культурные связи России и Польши XI-XX вв.: Сборник статей / Ред. колл.: Я.Н. Щапов и др. М, 1998.
70. Черепнин Л.В. Русские феодальные архивы XIV-XV веков. М.; Л., 1948. Ч. 1.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ М.Е. Бычкова, не обращаясь к тексту грамоты, тем не менее считает, что запись указанных выше лиц в местнических делах свидетельствует «об обмене боярами между великим князем Василием Дмитриевичем и митрополитом Киприаном» [7. С.81]. Однако, как показывает анализ источника, это неверно.

² По наблюдениям СБ. Веселовского: «Впоследствии у митрополитов обыкно-

венно бывало человека три а боярах, дворецкий и казначей. Поэтому можно думать, что в меновой показан весь состав высших чинов двора Киприана» [9. С.41 б].

³ Версии о происхождении Имени его отца см. в работах: [8. -7 с; 9. С.4-17-418].

⁴ В 2 км к востоку от этого Афннеева на р, Десна находится село Милюкове По-видимому, во второй половине XIV в. оно могло принадлежать участнику Куликовской битвы — Семену Мешку (или Милюку).

⁵ Датировка М.П. Погодина и АА Зимина — около 1406 г. [4-0. С.231; 22. С. 112]. Л.В. Черепнин более осторожно предлагал данную грамоту «датиловать временем со второй лолозины сентября 1406 г. по начало нюня 1407 г.» [70. С.86]. С.А Фетнщев считает, что первая духовная Василия I написана «не позднее 7 июня 1407 г.», так как <ш числе владений великого князя не названы волости Рожалово и Беженка, которые, по рассмотренном-/ докончанию, должны были быть переданы князю Владимиру в случае утраты им Козельска:» [67. С.68-69].

⁶ Мнение С.Б. Веселовского и М.Е. Бычковой о тождестве московских бояр — Дмитрия Афинеевича и Дмитрия Васильевича мне представляется неубедительным. Оно ничем не аргументировано. Источники об этом ни прямо, ни косвенно не говорят [10. С.69, 433; 7. С.85].

⁷ В Ростовской (Архвскон) летописи словосочетание «без лести» выделено кнновзрью [56. Л.406-406 ок]. Несомненно, что данный некролог восходит к своду 1405709 г., отразившемуся в Троицкой и сходной с ней летописях XV в. Это могло получиться только при личной инициативе Кнпрнана [44. С.441; 51. Стб.438].

⁸ За передачу данных земель в распоряжение митрополита Кнпрнана Юрий Юрьевич просил его «напнеати въ вечное поминание и у святого Васнлья священникомъ напишеть мене поминати и мою жену н мои дети вовекъ» [3. №10. С.28].

Недавно Г.В. Семенченко высказал предположение о подложности данного акта, находящегося в одной из книг митрополичьей кафедры 1520-х гг. Безусловно, признавая наличие в нем поздней интерполяции -включения упоминания митрополита Алексия «чудотворцем», тем не менее, все же заметам, что приводимых исследователем аргументов (весьма, кстати, косвенных) в пользу подложности документа явно недостаточно. Отсутствие анализа формуляра данной грамоты делает его вывод весьма шатким [61. С. 164-167].

⁹ К данному выводу пришли и другие исследователи [См., например: 18. С.291].

¹⁰ Это произведение, согласно мнению Б.М. Клосса, создано между 1513-1518гг. коломенским епископом Митрофаном [24. С.253-262].

¹¹ Данный вывод поддержан в историографии [29. С. 107, 124. Прим. 19; 63. С.87 и др.].

¹² Исследовавший данную рукопись, Д.Г. Давиденко предположил, что «при составлении рукописи использовались более ранние списки аналогичного назначения» [17. С.6]. Таким образом, данный источник опровергает ошибочное мнение АЛ. Никитина, который без каких-либо серьезных аргументов заявлял, будто до присоединения Брянска Александра Пересвета «поминали за пределами тогдашнего Московского государства» [34. С. 266].

- ¹³ АЛ. Никитин в своей работе об этом прямом указании источника на синодик умалчивает [34. С. 265],
- ¹⁴ Нужно отметить, что, как это, так и другие весьма произвольные построения АЛ. Никитина о судьбе Александра Пересвета не находят ни одного прямого подтверждения в источниках [См. об этом в кн.: 18. С.291-294].
- ¹⁵ На такую возможность мне указал С.В. Стрельников, за что выражаю ему искреннюю благодарность.
- ¹⁶ Родной дядя С.Ф. и И..М. Морозовых — Лев Иванович — погиб в сражении с татарами на Куликовом поле.
- ¹⁷ Близкий родственник Ирины — Иван Клементьевич Третьяк Тишков — в начале XVI в. был дьяком дмитровского князя Юрия Ивановича (Саввин Сторожевский монастырь в документах XVI века [60. № 2. С.8].
- ¹⁸ Известен также еще ряд представителей фамилии, служивших в первой половине XVII в. в Москве [Подробнее см. в кн.: 21. С.306], где, возможно, еще удастся найти новые сведения о других ветвях рода Пересветовых, представители которых встречаются в актах конца XV-XVI в.

557-е заседание. 27 марта 2002 г.

А.А. Турилов

К истории Стишного пролога на Руси в XV — первой четверти XVI в.

Хотя стишной (метрической) редакции Пролога в русской рукописной традиции за последнюю четверть века было посвящено известное количество работ разных авторов (О.Г. Злыгостьева, Л.П. Жуковская, А.А. Турилов, М.В. Чистякова и др.), тему эту трудно признать не только исчерпанной, но даже основательно изученной. Особенно это заметно на фоне появления большого исследования болгарского филолога Г. Петкова (*Пешков Г. Стишният Пролог в старата българска, сръбска и руска литература (XIV — XV в.): Археография, текстология и издание на проложни стихове*). Пловдив, 2000). Работа снабжена росписью некалендарных статей (повестей и поучений), помещаемых в ранних списках памятника, как южнославянских, так и русских. И если для болгарских и сербских списков сюжет по существу факультативен, поскольку они включают лишь повести, содержащиеся, по всей видимости, уже в греческом оригинале сборника, то на русском материале явственно вырисовывается вполне самостоятельная тема — история и особенности формирования этой части Стишного пролога. Попутно становится ясно, сколь условна классификация редакций памятника, основанная на одном или малой группе признаков (набор южнославянских памятней у автора этих строк, избранные (достаточно произвольно) тексты у Л.П. Жуковской).

Известно, что Стишной пролог буквально сразу после появления на Руси стал (по аналогии с широко распространенным здесь Прологом Константина Мокисийского) дополняться некалендарными статьями — их содержит под некоторыми числами уже древнейший пергаменный список конца XIV или рубежа XIV-XV вв. (ГИМ, Чуд. 17, март-август);

на сентябрьскую половину года аналогом ему является рукопись первой трети XVI в. — НБ МГУ, Верещагинск. 818. Списки XV в., начиная с Троицкого комплекта 1429 г. (РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 715, 717, 720) содержат учительные дополнения уже на большинство дней в году. Роспись этих дополнительных статей, опубликованная Г. Петковым по спискам троицкому и новгородского Спасо-Хутынского монастыря 1479 г.

(совпадающим по составу со Стишным прологом в Великих минеях четьих митрополита Макария), наглядно свидетельствует о их независимом друг от друга происхождении. Обращение к другим ранним спискам памятника еще больше усложняет картину. Самостоятельный набор статей (не сопадающий ни между собою, ни с указанными выше списками) содержат том на декабрь-февраль, переписанный в Кирилло-Белозерском монастыре в 1452 г. (РНБ, Кир.-Бел. 1/1240) и комплект 1477-1478 г., созданный для вологодского Спасо-Каменного монастыря (РГИА, ф. 834 (собр. Архива Синода), оп. 2, № 1261, 1264, 1267, 1278); особая редакция сборника, возникшая около середины XV в. и бытовавшая в Западной Руси (см.: Турилов А. А. Южнославянские памятники в литературе и книжности Литовской и Московской Руси XV — первой половины XVI в.: парадоксы истории и географии культурных связей // Славянский альманах 2000. М., 2001. С. 254-258, 275-279), имеет состав учительных статей близкий, но не идентичный новгородским рукописям. Особый интерес представляет состав учительных статей троицкого комплекта, куда вошли не только традиционные для дополнительной части Пролога памятники, помещенные здесь под другими числами (патериковые повести, рассказы из жития Андрея Юродивого и Повести о Варлааме и Иоасафе, и др.), но и целый ряд аскетических сочинений, пришедших на Русь со «вторым южнославянским влиянием» (в частности, например, такой не самый популярный текст, как «Беседы преподобного Зосимы о ярости»).

Но компилированием и комбинациями в учительной части Стишного пролога творчество русских книжников применительно к этому сборнику не ограничивается. В промежутке между 1478 г. и 1510-ми гг. по всей вероятности в Пскове возникает самостоятельная редакция памятника, связанная с переведенным на Балканах в XIV в. лишь типологически, но не генетически. Редакция сделана из нестишного Пролога, жития которого были снабжены специально написанными по этому случаю стихами, и известна в настоящее время в единственном (и достаточно дефектном) списке первой четверти XVI в. — Рим, библиотека Папского Восточного института, Slavo, 5. (подробнее о памятнике и уникальном комплексе житий русских святых в нем см.: Турилов А. А. Рец.: Джурова А, Станчев К. Описание славянских рукописей Папского восточного института в Риме. Roma, 1997 // Славяноведение. 2002. № 4. С. 119-121).

О русском происхождении некоторых чудес в древнейшем житии Николая Мирликийского*

С середины XIX столетия проблема русского происхождения некоторых из сказаний о посмертных чудесах св. Николая Мирликийского, относящихся еще к начальному — Киевскому — периоду развития русской литературы, не раз обращала на себя внимание исследователей. Однако и на сегодняшний день она остается открытой, поскольку все предлагаемые ее решения представляют собой лишь предположительные замечания.

Переводное житие св. Николая Мирликийского, сопровождаемое корпусом сказаний о посмертных чудесах святого, появляется на Руси уже в XI в. Причем, один из типов греческого жития св. Николая написан в VI в., а другой в X в. Изучение же содержания русских сказаний показало, что в четырех из них (*Чудо о детище*, *Чудо о половчине*, *Чудо о ковре*, *Чудо о Епифании*) события относятся к концу XI в., а одного сказания (*Чудо о трех иконах*) к VIII в. Из этого следует, что по крайней мере четыре сказания не находились первоначально в корпусе греческих сказаний о чудесах святого, а были добавлены к нему позднее, т. е. написаны не раньше XI в. Другой вопрос — были ли они написаны греком или созданы русским автором при переводе греческого корпуса сказаний?

То, что два сказания: *Чудо о детище* и *Чудо о половчине* русского происхождения не вызывает никаких сомнений, так как они не только описывают события, происходящие на Руси, но и отражают реалии русской жизни. В двух других (*Чудо о ковре* и *Чудо о Епифании*) мною были лишь отмечены те их особенности¹, опираясь на которые, в дальнейшем можно будет определить, действительно ли они созданы русским автором или нет.

Кроме того, интересно отметить то, что для всех четырех текстов характерно риторическое обрамление, отсутствующее в других сказаниях (похвала Руси, русским людям и св. Николаю в *Чуде о детище* и *Чуде о половчине*, риторическое отступление автора сказаний в *Чуде о ковре* и *Чуде о Епифании*)². Это может служить еще одним дополнительным аргументом в пользу того, что автором *Чуда о ковре* и *Чуда о Епифании* мог быть русский, так как появление риторических отступлений вероятнее всего связано с тем, что в византийской литературе житийный жанр к концу XI века уже полностью сформировался,

* Сокращенный вариант. Подробнее см.: Устинова О.А. К вопросу о русском происхождении ряда древнейших сказаний о чудесах св. Николая Мирликийского // Образ св. Николая Чудотворца в культуре Древней Руси. Материалы научной конференции 22 мая 2000 года. СПб., 2001. С. 4–22.

тогда как на Руси он только начал складываться в оригинальной литературе. По всей видимости, русский автор приравнивается к агиографическому канону, стараясь соблюдать все его требования.

Что касается *Чуда о трех иконах*, события которого относятся к VIII в., то, с моей точки зрения, его текст по своей тематике направлен на установление равночестия Бога, Богородицы и св. Николая³, что не противоречит тому, как складывался культ св. Николая на Руси⁴, и может также свидетельствовать в пользу его русского происхождения.

Представленные мною доказательства в ходе дальнейших исследований, и в частности, текстологического анализа всех списков сказаний о «русских» чудесах св. Николая, безусловно, могут быть значительно расширены, что, возможно, приведет к корректировке окончательных выводов, однако на основании вышеизложенного я полагаю, что все пять текстов, а не только два, были созданы русским автором. Их появление логичнее всего связать с установлением на Руси праздника в честь перенесения мощей св. Николая, так как для Византийской империи праздник вешнего Николы не имел того значения, какое он имел для Руси. И не представляется возможным определить цель, с которой были бы дописаны к греческому корпусу сказаний о посмертных чудесах одного из многочисленных греческих святых еще три текста, в то время как для Руси, только что вставшей на путь христианства, цель написания ряда дополнительных сказаний вполне ясна.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Чередование древнерусского и греческого названия византийской столицы : Царьград и Константинополь (оба сказания); указание на празднование двух праздников св. Николаю: 6 декабря и 9 мая (*Чудо о ковре*), упоминание в тексте о русских купцах (*Чудо о Епифании*).

² Этот момент не был отмечен никем из исследователей.

³ Подобная тема отчасти звучит в тексте *Чуда о Епифании*, в котором слуга обращается за помощью сначала к Богу и Богородице, а затем к св. Николаю.

⁴ Об этом см.: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 6 — 14.

559-е заседание. 10 апреля 2002 г.

Н.П. Гордеев

«Летописная книга» о Дмитрии Самозванце и испанские документы о лжесебастьянах

Доклад посвящен сопоставлению Дмитрия Самозванца с португальским королём Себастьяном и лжесебастьянами. Обращают на себя внимание совпадения в описаниях внешности Самозванца и Себастьяна. О сходстве их судеб уже заговорили их современники.

Получив первое известие о претенденте на московский престол, римский папа написал на полях: «Не будет ли он другим португальским

королем Себастьяном?». После известия о неожиданной гибели Дмитрия венецианский дипломат написал Сенату, что это похоже на внезапное исчезновение Себастьяна. Разница была лишь в том, что португалец погиб в сражении, а русский был убит накануне похода против крымского хана. Не было никакой уверенности в опознании тела португальского монарха, и среди солдат и офицеров ходили разные слухи, ставшие поэтической легендой, напоминающей слух о чудесном спасении царевича Дмитрия и мифы о прочих «избавителях».

560-е заседание. 17 апреля 2002 г.

Л.Н. Коробейникова

Первый перевод «Жития Галактиона и Епистимии» и его редакция

Картина бытования «Жития Галактиона и Епистимии»¹, читаемого во всех рукописных и печатных источниках под 5 ноября, в средневековой Руси вполне традиционна, но имеет свои особенности. Известны две греческие редакции ЖГЕ: древнейшая — так называемая Евтоломиева, по имени персонажа, представленного в тексте свидетелем и рассказчиком событий, — была создана, скорее всего, в первые века Христианства², вторая принадлежит перу Симеона Метафраста³. ЖГЕ, по-видимому, имело распространение в некоторых странах Европы, и не только Юго-Восточной⁴, и, возможно, еще с домонгольского периода обрело свою жизнь на Руси, что, однако, еще требует доказательства⁵.

Благодаря обнаруженным нами спискам, история текста «Жития» на Руси в период позднего Средневековья начинает приобретать зримые черты⁶. ЖГЕ не было столь популярно, как «Житие Евстафия Плакиды», «Житие Марии Египетской» и некоторые другие, и обнаруживается далеко не во всех рукописных Четьи-Минеех за ноябрь месяц, еще реже встречается в сборниках. Однако на протяжении нескольких веков к нему сохранялся устойчивый интерес в различных регионах средневековой Руси. Временной диапазон обнаруженных списков — конец XIV — XVIII вв. (самые ранние: Чуд.23 — к. XIV в., Кир.-Бел. 44/1121 — XV в.; самые поздние: Увар.524, Сар. 283 — XVIII в.; большая часть списков — XVI в. и несколько — XVII в.); входят они в такие известные рукописные собрания, которые хранятся в различных архивах Москвы и Санкт-Петербурга, как, например, Чудовского монастыря, графа А.С.Уварова, Троице-Сергиевой Лавры, Софийское, Кирилло-Белозерское, и некоторые другие. Кроме того, ЖГЕ входит в состав опубликованных Археографической Комиссией ВМЧ и Четий-Миней Дмитрия Ростовского(к. XVII в.)⁷.

Текстологический анализ разысканных списков и опубликованных текстов ЖГЕ позволил распределить их на первый и второй переводы двух греческих редакций ЖГЕ (соответственно, Евтоломиевой и Симеона Метафраста) и две самостоятельные редакции. При этом, если текст первого перевода имеет две разновидности (А и Б) и распрост-

ранен в подавляющем большинстве списков и в составе ВМЧ, то текст второго перевода представлен лишь одним списком XVI в. (Кир.-Бел. 30/1107). Одна из двух самостоятельных редакций является редакцией Димитрия Ростовского⁸, вторая же, заключенная в позднем списке XVIII в. (Увар.524), представляет собой особую редакцию. Ее текст — это сложная контаминация практически всех известных нам типов минейного текста «Жития», а также проложного и службы⁹.

К первому переводу относятся следующие списки: Обол.53; Увар. 324; Увар. 79; Чуд. 23; Син. 799 (Милютинская Четья-Миней); Тр. 304; Соф.1319 (ВМЧ); Соф. 1459; Соф.1337; Соф., 1359; Кир.-Бел. 44/121, а также текст в составе опубликованных Археографической Комиссией ВМЧ. Сравнительно большое их количество является отражением максимального распространения на Руси именно этого типа текста ЖГЕ (во всяком случае в натеящий момент — факт налицо: из 16 списков и опубликованных текстов ЖГЕ, разысканных нами, 12, в том числе и текст в составе ВМЧ, принадлежат к этой группе). Этот тип текста считаем переводом редакции Евтоломиоса (возможно, это текст близок архетипу первого славяно-русского перевода ЖГЕ), во-первых, опираясь на авторитетность утверждения архим. Сергия¹⁰, во-вторых, на результаты текстологического анализа, а также на выборочный перевод фрагментов греческой редакции Евтоломиоса¹¹, о чем речь пойдет специально.

Хотя списки, которые мы относим к первому переводу, отличает максимальная близость, как на содержательном, так и языковом уровне, однако уже во вступлении в них обнаруживается немало весьма характерных разночтений, в основном языкового характера, однако не только, что позволяет выделить две разновидности этого перевода, обозначенные нами Чудовской (по самому древнему списку — Чуд.23), или А, и ВМЧ (по тексту в его составе), или Б. При этом к разновидности Б относится лишь один список: Увар. 324¹², помимо собственно текста в составе ВМЧ. Остальные списки: Обол.53; Увар. 79; Чуд. 23; Син. 799 (Милютинская Четья-Миней); Тр. 304; Соф.1319 (ВМЧ); Соф. 1459; Соф. 1337; Соф. 1359; Кир.-Бел. 44/121 — к разновидности А, всего их 10.

Сравним две группы примеров, в которых содержатся наиболее характерные разночтения. Первая из них (таблица № 1) взята из вступления Евтоломиоса¹³:

Таблица № 1

Разновидность А (Чуд.23)

1. азъ бо хѣжнй етолимиосъ.
иже сию
оуспѣшнѹ дши
повѣсть пр(ед)ложивъ.

Разновидность Б (ВМЧ)

И азъ ѹбо смиренный
Евтоломиосъ иже
дѹшеполезнѹ сѹю и оуспешнѹю
повѣсть предложивъ

(стб. 149)

2. словесе моего в хѹдости
не зрите. (л. 137, стб.2)
3. тако не противѹ неоѹдобренѹ
зрите словѣ (л. 137об., стб.1)

не зрите хѹдаго моего и
ненаученнаго словесе
тако не зрите противѹ
неѹдобренному словеси
(стб.150)

Характерным является уже первый пример. В нем наблюдаются и фонетические (Ѣтолиминосѣ — Ѣвтоломіосѣ); и лексические (хѹжии — смиренный); и синтаксические (иже сию оѹспѣшнѹю дши повѣсть — иже дѹшеполѹзнѹю сію и ѹспешнѹю повесть) оппозиции, а также и по умолчанию в разновидности А, типичная для нее (словеси моего в хѹдости (А) — хѹдаго моего и ненаученнаго словесе (Б) -

Нередкими являются оппозиции в построениях предложений, при этом, как правило, отличается и порядок слов, и морфология отдельных лексем с одинаковым корнем. Так, во втором примере оппозиция в построении грамматической основы (соответственно, А и Б: словесе... не зрите. — не зрите ... словесе) осложняется морфологической коррекцией однокоренных лексем — и это несколько меняет смысловые акценты (ср.: словесе моего в хѹдости не зрите — не зрите хѹдаго моего и ненаученнаго словесе).

Частотны случаи, когда достаточно серьезными чтениями являются лишь лексико-морфологические отличия (А: неоѹдобренѹ словѣ — Б: неѹдобренному словеси).

Рассмотренные примеры отражают важнейшие особенности различий в текстах данных разновидностей. Эти особенности свидетельствуют о том, что отличие текстов в целом носит ярко выраженный языковой характер, при этом касается буквально всех лингвистических уровней: и лексического, и морфологического, и синтаксического, и др.

Следующая группа примеров (таблица № 2) взята из второй части «Жития» (экспозиционной).

Таблица № 2

Разновидность А (Чуд.23)

1. Ѡ ни(х) же чернецъ нѣкто именеѹ анѣфрини.
2. овѣсивъ внѣоудѹ бѣлы рѹбы сшиваны
3. и бѣ овхода Ѡ мѣста на мѣсто. и Ѡ хлѣвинѹ в хлѣвинѹ. тако оѹбогъ просѹ оѹкрѹха. иже Ѡ таково жи(т)іа. донде и въ г(осподи)на моего до(м). (л. 137 об., стб. 2)

Разновидность Б (ВМЧ)

Отъ них же мнихъ нѣкто именеѹ Анѣфрїе
внѣудѹ же бѣлыми
искропаными рѹбы овѣсився
И вѣше овходя от мѣста на
мѣсто и отъ храмини в
храминѹ, тако ѹбогъ просѹ
ѹломка хлѣвнаго, иже отъ
таковаго житїа и в домъ
моего господина прїнде.
(стб. 150)

В данных примерах проявляется и такая особенность различий, как устойчивые лексико-синонимические параллели. Так, начиная со второй, экспозиционной, части текста и до конца его слову «чёрнец» в разновидности А устойчиво соответствует слово «мнихъ» в разновидности Б.

Предварительные итоги сравнительного текстологического анализа разновидностей А и Б первого перевода ЖГЕ, в целом, сводятся к следующему:

1) В ходе анализа было установлено несколько устойчивых различий этих разновидностей. К ним относятся, во-первых, особенности в названии жития: для А — как правило, типичен такой вариант, как в списке Чуд. 23:

житѣе и мѹ(чѣ)нѣе с(вѣ)стою мѹ(чѣ)н(н)кѹ галактиона. єнопистимна

В «Житии» в составе ВМЧ (Б) в названии появляется дополнение, та же картина и в единственном пока списке этой разновидности — Увар. 324:

Житіє и мѹченіє святыхъ и великихъ мѹченикъ Галактїона и Єпис- тимїи.

Во-вторых, — лексико-синонимические параллели (см. таблицу № 3).

Таблица № 3

Разновидность А (Чуд.23)

- 1.чѣрнец
- 2.хлѣвина
- 3.просѧ оукрѹха
- 4.хѹжи
- 5.проныривын рабъ
- 6.доброродѣн
- 7.кѹмирожрецъ

Разновидность Б (ВМЧ)

- мнихъ
храмина
просѧ ѹломка хлѣвнаго
смирєный
лѹкавын рабъ
благородѣн
идолопоклонникъ

Оппозиция чёрнец — мнихъ является сквозной и встречается более 10 раз.

2) Подавляющее большинство различий в разновидностях А и Б первого перевода носит, как уже упоминалось, языковой характер, что практически не отражается даже на общем стиле обоих текстов и сказывается лишь на определенной языковой трансформации.

3) Однако эта трансформация настолько красноречива и устойчива, что позволяет разглядеть в разновидности А (Чуд.23) большую архаичность. Об этом свидетельствуют оппозиции в синтаксических конструкциях: в тексте А (Чуд.23) такие конструкции, как правило, менее понятны, но более лаконичны, чем параллельные им в тексте Б (ВМЧ) (см. первую группу примеров). В частности, в разновидности А чаще встречаются различия по умолчанию. Ср.:

А: Исповѣданье... иже єсть потребно дшмъ нашим (л.137, стб.2)

Б: **Исповѣданіе... еже полезно есть и потребно зѣло душамъ нашимъ...**
(стб.149)

А: ... хошю сказати житіе и мученіе... (л.137, стб.2)

Б: ...хошѣ сказати вам ж(ит)іе дивно и м(ү)ч(ен)үе преславно...
(стб.149)

О том, что текст разновидности А (Чуд.23) древнее и ближе к архетипу первого перевода греческого оригинала, свидетельствует и выборочный перевод греческого текста редакции Евтоломиоса. Так, в тексте ВМЧ по сравнению со списками разновидности А было несколько изменено написание следующих имен, в котором отразилась отличная от греческой огласовка. **Етолимиосъ; Клитофонъ; Левкипиѧ** в текстах разновидности А (Чуд.23), более соответствующие греческим вариантам (ср.: *Ευτολμιος, Κλειτοφον, Γλευκιπη*), в ВМЧ выглядят как **Евтоломиосъ; Клитофонъ, Елевкипи**. 1 0 Разночтение в названии, отмеченное выше, также показательно. Обратимся к сравнению оппозиции в названии А и Б с названием греческой редакции Евтоломиоса (Аа SS 64) (см. таблица № 4). Напомним, кроме того, что к разновидности А относятся наиболее древние списки (Чуд. 23 — к.ХІV в.; Кир.-Бел. 44/1121 — к.ХV в.).

Таблица 4

Аа SS 64	(Чуд.23)	Б (ВМЧ)
Βίος και μαρτυρίων	житіе и мү(че)нѣ	Житіе и мѣченіе
τῶν ἀγίων	с(вѧ)тою мү(че)никү	свѧтыхү и великихү
οἱ σιομαρτυρῶν	галактиона еписитимиа	мѣченикѣ Галактіона
Γαλακτιῶνος και	(л.137, стб.1)	и Еписитиміи
Επιστηης.		(стб.149)
(л. 35)		

4)В свете всего этого, разновидность Б (ВМЧ) представляется нам результатом намеренной правки текста, который отражен в А (Чуд.23) и близок архетипу первого перевода. Так, например, могли, с одной стороны, возникнуть «мнихъ» и «храмина» — более адекватные греческому тексту, с другой — синтаксически более близкие древнерусскому языку и, значит, более понятные читателю, как бы проясненные конструкции (см. примеры выше). И, кроме того, в целом, не стремясь нарушать архаическую стройность и лаконичность текста-предшественника, редактор, видимо, позволял себе время от времени лишь несколько «расцвечивать» его, благодаря включению некоторых лексических деталей (например, соответственно А и Б: ж(ит)іе и мученіе — житіе дивно и мученіе преславно), а также этикетных формул, (например, соответственно, в А и Б: аз же вземъ ѧ (л.142, стб.2) — азъ же съ страхомъ великимъ вземъ нхъ (стб.160); съ с(вѧ)т(ы)мъ

дѹ(хѹ)м (п.142, стб.2) — съ пресвѣтѹмъ и благѹм и животворѣщѹмъ Ёго Дѹхѹмъ (стб.160), что безусловно было направлено на усиление религиозной патетики.

Сравнительный текстологический анализ списков разновидности А (Чуд.23) и разновидности Б (ВМЧ), показал, что языковая коррекция была последовательной и привела к такому видоизменению первого перевода «Жития», которое можно считать языковой редакцией.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В дальнейшем — иногда «Житие», ЖГЕ.

² Время написания ЖГЕ не установлено. Архим.Сергий называет эпоху Диоклециана (конец III— начало IV века) предположительным временем кончины святых — см.: Сергий, архим. Полный месяцеслов Востока. М., 1997. Т.III (репринт).С.456. Установление времени написания ЖГЕ — одна из проблем комплексного исследования ЖГЕ, над чем мы работаем в настоящее время. Подробнее об этом см.: Коробейникова Л.Н. К вопросу о сюжетосложении «Жития Галактиона и Епистимии» // Герменевтика древнерусской литературы. Сб.11. (в печати).

³ Греческие редакции «Жития» входят в состав опубликованных Acta SS и PG Migne. При этом в Acta SS представлены обе греческие редакции ЖГЕ, а в PG Migne — только редакция С.Метафраста, см.: Acta SS. Nov.III. Т.64. (1910).С.35-45; PG Migne P. Т.116. Paris, 1864. С.93-108.

⁴ Не имея достаточной информации по поводу распространения минейного ЖГЕ в европейских странах, можем, однако, это предполагать.Об этом косвенно свидетельствуют, во-первых, обнаруженные нами в рукописных болгарских и сербских Прологах списки проложных и стишных ЖГЕ. К примеру, проложное ЖГЕ входит в состав опубликованного Станиславова Пролога. см.:: Станиславов (Лесновски) Пролог от 1330/Румяна Павлова (Увод и научно разчитане на текста), Веселка Желязкова (Научно разчитане на текста. Календар). Велико Търново, 1999.С.73-74 (Память свв. Галактиона и Епистимии).Кроме того, известно, что ЖГЕ входило в состав Четий-Миней Сурия, о чем см.: Державин А.М. Четии-Миней Святителя Димитрия, митрополита Ростовского, как церковно-исторический и литературный памятник. М., 1953. Машинопись с авторской правкой. (РГБ, ф. 218. 1402.1.). С.10.

⁵ Белоброва О.А. Житие Галактиона и Епистимии // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л.1987.Вып.1. С.143-144.

⁶ Отметим, что ранее на материале списков ЖГЕ, разысканных в РГАДА и ГИМ, нами уже были выявлены некоторые текстологические особенности «Жития», которые, в целом, подтвердились и обогатились новыми наблюдениями. Результаты вышеназванных разысканий содержатся в: Коробейникова Л.Н. Житие Галактиона и Епистимии в древлехранилищах РГАДА и ГИМ // Культ раннехристианских святых Центральной и Юго-Восточной Европы. Софийский университет им. «Св.Климента Охридского».София, 1999 г. (в печати).

⁷ По древлехранилищам списки распределились следующим образом: РГАДА Ф.357 (собр.Саровской пустыни), оп.1, № 283 (лл.7об.-22), XVIII в. Ф.201 (собр.М.А.Оболенского, № 53 (лл.62 об. — 68 об.), XVII в. ГИМ собрание графа Уварова, оп.архим.Леонида:

№ 324, Четьи-Минеи, ноябрь, XVI в. (лл.137-151);

№ 524-1, Четьи-Минеи, ноябрь, XVIII в. (лл.54 об.-67 об.);

№ 79, Четьи-Минеи, ноябрь, XVII в. (лл.81 — 88 об.);

собрание Чудовского монастыря, оп.рукописей Чудовского собрания (составитель Т.Н.Протасьева):

№ 23, сборник к.XIV в. (лл.137-142);

собрание Московской Синодальной типографии, оп.А.В.Горского,К.Н. Невоструева:

№ 799 (П-810), Четья-Миния И.Милютина, ноябрь, сер. XVII в. (лл.179 — 192).

РГБ (Типографское отделение рукописей)

Ф.304, собрание Троице-Сергиевой Лавры, оп. 304 (I)

№ 670. Миния -Четья, ноябрь, XVI в. (лл.109-117).

РНБ

собрание Софийской библиотеки, оп. Д.И.Абрамовича:

№ 1319, Великая Миния Четья, ноябрь, XVI в. (лл.49с-51д);

№1459, Соборник патристический, XVI— XVII вв. (лл.42-57);

№1337, Четьи-Минеи, ноябрь, XVI в. (лл.9а-44с);

№1359, Сборник житий святых, XVI в. (лл.54-59);

собрание Библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря, оп.Библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря, Л.,1985.т.И.:

№44/1121, сборник патристический и агиографический, XV в. (лл.53-56);

№30/1107, сборник агиографический, XVI в. (лл.82-94).

Текст Жития Галактиона и Епистимии в составе опубликованных Археографической Комиссией ВМЧ цит. по: Великие Минеи-Четии, собранные митрополитом Макарием: Ноябрь, дни 1-12. Спб., 1897. Стб. 149-160 (Житие Галактиона и Епистимии);

[Св.Димитрий Ростовский] Книга житий святых [...]. На три месяца первья, септември, октоврий и ноември. Киев, типография Киево-Печерской Лавры, 1689. Лл.: Шш об. — Щщ об. (внизу) (Житие Галактиона и Епистимии).

⁸ Анализу редакции ЖГЕ Димитрия Ростовского посвящено специальное исследование, см.: Коробейникова Л.Н. Житие Галактиона и Епистимии в составе Четий-Миней Димитрия Ростовского / V Научные чтения памяти И.П.Болотцевой. Сб.статей. Ярославль, 2001.С.122-137. Об этом также: Она же.

История текста «Житие Галактиона и Епистимии»: предварительные наблюдения //Герменевтика древнерусской литературы. Сб.11. М.(в печати).

⁹ Подробнее об этом см.: Коробейникова Л.Н.Указ.соч. И.В.Ягич.Службные Минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095-1097 г.СПб.,1886.Стр.300-304 (Служба свв. Галактиону и Епистимии).

¹⁰ Архим.Сергий. указывал: «...Евтолмиево сказание находится в Макарьевской четей минее...», см.: Сергий, архим.Указ.соч.С.455. Подробнее о распределении по переводам и редакциям, в частности об определении первого перевода см.: Коробейникова Л.Н.Указ.соч.

¹¹ Сравнение славяно-русского перевода редакции Евтоломиоса с его греческим оригиналом — тема отдельного нашего исследования.

¹² Считаю чрезвычайно важным разыскание списка Увар.324 XVI в., идентичного тексту в составе опубликованных Археографической Комиссией ВМЧ,

так как данный факт свидетельствует о том, что текст в ВМЧ — подлинный текст XVI в., а не его позднейшая переделка, что теоретически было возможно, см. об этом: Вайер Э. Введение // Великие Минеи Четы митрополита Макария. Успенский список. 1-11 марта. W.-F. и Исторический музей (Москва), 1997. С. XXXIII-LXIV. Вопросам истории редакции ВМЧ посвящено отдельное исследование, см.: Коробейникова Л.Н. К вопросу о редакции «Жития Галактиона и Епистими» в составе Великих Минеи Четий митрополита Макария // Макарьевские чтения. Материалы X Российской научной конференции, посвященной Памяти Святителя Макария. Вып. X. Можайск, 2002. (в печати).

¹³ В данной статье используется упрощенная передача славянского текста, главным образом, это касается раскрытия титулов и сокращенных слов без них.

561-е заседание. 24 апреля 2002 г.

И.Г. Добродомов, Р.Н. Кривко

Какие русьская писмена нашел св. Константин в Херсонесе?*

Сюжет о находке Кириллом Философом в Херсонесе (Корсун) загадочных Евангелия и Псалтири, написанных «русскими письменами» признается самым темным местом всего Жития¹: «Обрзте же тоУ еЗаггел1е и блалтирь роУськыъми писменьъ писаноб и чловэка Эбрэты глаголюща тоу бесэдоуб и бесэдова с нимыб и силоУ рэчи пр1имыб своеи бесэдэ прикладаа различнаа писменаб гласнаа и сыгласнааб и кы богоУ молитвоУ творяб выскорэ начаты чести и сказати (VIII глава)»². Уже к 1934 г. толкования этого текста составили настолько значительную часть научной кирилло-мефодианы, что Г.А. Ильинский посвятил им специальный раздел в своей Библиографии³. Указанные там работы, равно как и многие другие, неоднократно становились предметом критического рассмотрения⁴, при этом существующие интерпретации этого текста сводятся к нескольким основным. Анализ осложняется тем, что сейчас известно 48 полных списков Жития св. Константина, в 43-х из них говорится о книгах, написанных *роусскими писмены*, в трёх — *росьскы*, а в двух — *роушкы^м писмене^м*.

На сегодняшний день почти исчезли некогда популярные, но сейчас уже отвергнутые соображения, впервые высказанные П.И. Шафариком, о связи русских писмен с готскими на основе сближения

* Авторы выражают благодарность своим оппонентам — А.А. Турилову, Е.М. Верещагину, А.А. Гиппиусу и Т.Л. Вилкул — за конструктивные возражения против изложенной ниже гипотезы. Приведенный оппонентами фактический материал учтен в нашей работе. Выражаем также глубокую признательность С.А. Беляеву за консультации по истории и археологии средневековой Таврики, которые заставили нас существенно уточнить наблюдения, изложенные ранее в виде тезисов: Добродомов И.Г., Кривко Р.Н. «Русские письмена» в Житии св. Константина // Восточная Европа в древности и средневековье. XIV чтения памяти В.Т. Пашуто. М., 2002. С. 67-68.

варяжской руси и германцев-готов в русле норманской этимологии слова *русь*⁵.

По поводу *русских писмен* в XX в. целым рядом исследователей высказывалась также точка зрения, что это выражение относится к славянской докирилловской письменности. Наиболее радикальную форму эта гипотеза приобрела под пером И.И. Огиенки: «Під словом «руський» розумію східнослов'янський, а властиво — полянський, кипівський, чи теперішньою термінологією — давньоукраїнський»⁶. Критику этой точки зрения Д.С. Лихачёв считал неосновательной: «Некоторые исследователи пытались доказывать, что «руськии <так! — И.Д., Р.К.> писмена» в этом Житии не являлись на самом деле русскими, но безуспешно»⁷.

Будучи не в состоянии объяснить имеющийся текст, ученые стали прибегать к его конъектурам. В.В. Макушев в 1878 г. предположил, что чтение роУськыми отражает изначальное *роумьскими, то есть греческими⁸. Г.А. Ильинский, опираясь на чтение рушкы^м писмене^м, считал, что в рукописной традиции произошел ряд ошибок, которые вызвали изменение исконного текста *фряжьскими* → **проушскими* → *роушскими* (следовательно, имелась в виду Библия на латинском языке)⁹. И. Гошев полагал, что первоначальное чтение этого место было *оузкыими, имея в виду внешний облик неизвестного письма¹⁰.

А.С. Львов видел во всем разбираемом нами отрывке позднейшую вставку, поскольку употребленные в рассказе о загадочной находке лингвистические термины гласнаа и сыгласнаа не встречаются в памятниках ранее XVII в.¹¹ Однако соображения А.С. Львова потеряли актуальность после наблюдений Д. Дзиффера над югозападной группой русских списков Жития Константина, в которых слова *гласнаа* совсем нет, а лексема *сыгласнаа* не имеет отношения к лингвистической терминологии: «В первой юго-западнорусской группе данное место читается: обрѣтъ <..> и силоу рѣчи приимъ своеи бесѣде прикладая разлоучи писмена несъгласная и съгла(с)наа оучини и к б(о)гоу въ м(оли)твѣ прилежа <и т.д.>. Здесь Константин <..> устраняет из Евангелия и Псалтири те части, которые не соответствуют ортодоксальному христианскому учению, и одновременно приводит в порядок те части этих книг, которые, напротив, не противоречат этому учению»¹². Таким образом, А.С. Львов отредактированный текст принял за интерполяцию.

Наибольшую популярность обрела конъектура, которую в 1935 г. предложил А. Вайан, считая, что в первоначальном тексте речь шла о *сурьскихъ писменьхъ. Гипотезу А. Вайана поддержал Р.О. Якобсон, она была развита многими уважаемыми исследователями¹³ и получила признание как самая убедительная¹⁴. Её даже называют «наиболее вероятной (если не бесспорной)»¹⁵.

Однако сомнения по поводу ее относительной достоверности остались: «Хотя в настоящее время имеется немало защитников этого предположения, <..> и оно, конечно, не более, чем гипотеза; для его серьезного обоснования необходим основательный историко-культур-

ный комментарий. <...> Следует признать, что вопрос о роских письменах в Житии Константина до сих пор остается нерешенным»¹⁶.

Эти сомнения выглядят весьма основательно на фоне известных 48 полных списков Жития Константина, ни один из которых не содержит предполагаемого чтения *сУрьскыѣи, вследствие чего вероятность конъектуры существенно понижается. Тем не менее авторитет А. Вайана и особенно Р.О. Якобсона и широкое признание их гипотезы заставляют подробно рассмотреть факты, свидетельствующие в ее пользу.

Гипотеза опирается на чтение в перечне народов, воздающих хвалу Богу каждый на своём языке, в речи Константина на венецианском диспуте (XVI глава Жития), где представлена мена этнонима сури на руси, однако из сорока восьми списков Жития эта мена осуществлена только в двух списках Макариевской редакции¹⁷.

Историко-культурный контекст создания Макариевского свода хорошо объясняет такую правку, которая относится к явлению того же ряда, что и мена в XVII главе слова словенскыѣимь (языкомь) на роУскыѣ в восьми списках Жития; в их числе — те же два представителя макариевской редакции¹⁸, где сури изменено на руси. Это выглядит как осознанная и целенаправленная, закономерная для эпохи становления национальной идеологии замена. Однако было бы неверно проводить аналогию между существующими в нескольких списках исправленными поздними чтениями и чтением роУскыѣми писменьь, которое восходит к восточнославянскому архетипу всех изученных редакций и поэтому содержится почти во всех их известных списках¹⁹, кроме пяти: в трех²⁰ читается росыскыѣ писмень, и в двух, написанных Владиславом Грамматиком, — роУшбкыѣм писменем; о последних из них речь пойдёт дальше.

Замены соур(ь)скыи (сир(ь)скыи) на роу(с)скыи (и наоборот) известны в восточнославянской письменности. Такая описка есть и в русской переработке Сказания о письменах Черноризца Храбра. В южнославянском тексте содержится восходящий к Феодориту Киррскому рассказ о сирийском языке как о первоначальном, на котором говорил Адам: *всѣ по радѡу бываѣ ѿ ба. а не иногдаж. нѣсть бо бѣ створиѣл жидовска жзыка прѣж(д)е. ни римска. ни еллинска. нѣ сирскыи. ни же и адамѣ гла. и ѿ адама до потопа и ѿ потопа. дондеже бѣ раздѣли жзыкы при стлѣптвореніи*²¹. В русской переработке Сказания, известной в единственном списке XVI в., текст искажен: *нѣ(с) бо бѣ створи(л) жидо(в)ска едино(г) <о> прѣ(ж) ни ели(н)ска. ни роу(м)ска. ни роу(с)ска. но ада(м) гла прѣ(ж) <е> всѣ(х) да(л) вгх грамотѣ снѣѣ прѣ(ж) <е> всѣ(х) грамота вы(ла) жи(до)вскаа. пото(м) ели(н)скаа снята с тое. пото(м) ри(м)скаа. а дроуѣи мнози грамоты. по мнози(х) лѣте(х). роу(с)скаа*²². Написание роу(с)ска здесь, как и в предыдущем примере, не осознанное изменение, а явная ошибка, соседствующая с опиской ни вместо нѣ (но) и лишним но перед адамѣ. Ошибочное роу(с)ка далее исправлено писцом, который добавил, что роу(с)скаа грамота создана после древнееврейской, греческой и латинской по мнози(х) лѣте(х)²³.

В примерах мены букв в корнях роу҃с- — соу҃р- — (сир-) чтение, отличающееся от первоначального, всё-таки существует параллельно с исконным в других списках или редакциях. Однако такого параллелизма нет в случае почти сплошного употребления русьскими письмены в VIII главе Жития св. Константина.

Гипотеза А. Вайана стимулировала исследовательский интерес к сирийскому языку средневековой славянской письменности²⁴. В работах Р.О. Якобсона и Б.А. Успенского был убедительно показан его высокий культурный статус, во многом обусловленный борьбой с триязычниками. Наиболее ярко внимание солунских братьев к сирийскому языку, «имже и адамъ гла», проявился в «Сказании о письменах», с которым были знакомы восточнославянские книжники. На этом фоне сплошная замена предполагаемого первоначального чтения *соу҃рьскыи на роу҃сьскыи в Житии Константина представляется еще менее вероятной²⁵.

Наконец, трудно принять как аргумент в пользу «сирийской гипотезы» тезис о том, что Константин, готовясь к полемике с хазарами, изучал специально семитские языки. Нужны очень убедительные доказательства для того, чтобы подтвердить актуальность и значимость представлений о генетической классификации языков для кругозора средневекового образованного человека. В преддверии конфессионального спора Константина должны были интересовать не столько филологические вопросы, сколько религиозные, поэтому изучение самаритянского языка было мотивировано желанием познакомиться не специально с семитским языком, но с особым ответвлением иудаизма. Изучение же загадочных «русских» Евангелия и Псалтири объясняется интересом Константина к опыту перевода Писания на языки варварских народов, населявших северную окраину Империи.

Эти соображения хорошо подтверждаются данными Македонского кириллического листка, где ни слова не сказано о сирийском языке, но обосновывается правомерность обращения к сочинениям еретиков, от которых, по мнению автора, можно почерпнуть пользу: «И еже сътъ положили... мѣжи съказаник. аште и неправовѣрьнь... наказаник съ ними то обаче добръ сътъ... иже ксть не отъметати съказаниѣ нух... куриль александрыскъ еулогию попоу. не въсе елико глаголѣтъ зьловѣрьнии отъвѣгати ксть лѣпо и отъметати. много бо исповѣдають. такоже и мы исповедакъ»²⁶.

Необходимость в конъектуре возникает тогда, когда исчерпаны возможности прочтения неисправленного текста. Для их полной реализации нужно рассматривать не форму «роу҃сьскыи», а ее древнюю южнославянскую параллель роу҃шкыи (роу҃шьскыи), сохранившуюся всего в двух датированных южнославянских списках, Загребском, 1469 г., и Рьльском, 1479 г. Оба списка принадлежат руке Владислава Грамматика²⁷. Эти формы в Житии св. Константина оставлены без внимания исследователей, кроме Г.А. Ильинского и А.М. Селищева, первый из них применил конъектуру именно для объяснения именно чтения роу҃шкыи²⁸,

а второй, пересказывая трактуемый нами корсунский эпизод, обратил внимание как раз на таинственную форму рушьскыи, и, представляя её как самую существенную, сохранил загадочность сведений²⁹.

Хотя в исследовательской традиции ничего не известно о древнейшем южнославянском этапе развития текстологической традиции Жития (сохранившиеся южнославянские списки вторичны по отношению к древнерусским), ни у кого не вызывает сомнений то, что пространное Житие Константина написано на юге славянского ареала. Южнославянская параллель корня роус— известна в форме роуш-, которая представлена в двух южнославянских списках Жития, отредактированных Владиславом Грамматиком. Эти списки представляют собой позднейший этап в истории текста, однако форма роуш-, использованная южнославянским книжником, отражает преемственность не текстологическую, но языковую.

Древнейший пример аналогичного употребления формы роуш— отмечен в южнославянской проложной редакции жития княгини Ольги (пергаменный список XIII-XIV в.): *въ тѣжѣ днь. прѣставленник стык црце роушьскнк. ольги прѣматерь всѣхъ црен роушьскихъ*³⁰. Там же встречаем написание *въ роУшьстѣи земли*³¹. На сегодняшний день известно 5 южнославянских списков проложного жития кн. Ольги: 2 сербских (Румянцевский XIII-XIV вв. (РГБ, ф. 256 (собр. Востокова), № 319) и Хлудовский XIV в. (ГИМ, Хлуд. 189)) и 3 болгарских (Станиславов (Лесновский) 1330 г. (САНУ, Бр. 53), Тырновский 1339 г. (ГПБ, собр. Погод., ф. 58), Софийский XIV в. (Библиот. Болг. Акад. наук, № 73)). Чтения с корнем роУш— отмечены во всех списках, кроме Тырновского, где встречаем корень рус-³². Те же формы есть и в проложных житиях Бориса и Глеба (по списку ГИМ, Хлуд. 189; XIV в.): *роушьскоую, роушьскыѣ, роушьскаго, роушьскоу* и других текстах³³.

Написания с корнем роУш— остаются неясными в рамках славянского диалектного материала. На юге славянского ареала только южнославянским говорам Далмации известны явления перехода шипящих *č, š, ž* в свистящие (а не наоборот!), что является результатом воздействия со стороны венецианского диалекта итальянского языка. Соканье развивается в Далмации не ранее XVII в., когда проявляется первые его примеры в памятниках хорватской письменности (период венецианской власти в Далмации относится к XV-XVIII в.)³⁴.

В подтверждение диалектного характера формы роуш— П.А. Лавровым приводились сербские топонимы *Рась* и *Расина*, однокоренные прилагательные к которым выглядят как *рашькыи, Рашька*³⁵. Этимология этих топонимов П.А. Лавровым не приведена, что позволяет усомниться, что в случае с *рашькыи, Рашька* имеет место позиционное изменение. Единственный неясный пример из сербской топонимии выглядит явно недостаточным для доказательства диалектного характера формы роУш-, распространенной как в сербских, так и в болгарских рукописях. Наконец, если бы форма роУш— была результатом диалектного позиционного изменения, то переход *с* (в том числе из *z*) в *ль*

перед суффиксом (ь)sk должен был отразиться и в других формах, например, **Нишкыи (т. е. Григорий Низский) или **небеш(ь)кыи (т. е. небес(ь)скыи, небесный), однако такие написания в источниках отсутствуют. Неслучайно А.М. Селищев упоминает «евангелие и псалтирь, «рушкым писменем» писанные»: у исследователя, таким образом, не возникало сомнений, что южнославянская форма роУш— является исконной для данного текста, хотя и непонятной на славянском языковом материале.

Вследствие своей полной необъяснённости форма роУш— по сравнению с реальным роус-, а тем более гипотетическим *соУр— представляет собой более трудное чтение, а в согласии с принципом классической текстологии *lectio difficilior praeualet*. Получившие почти исключительное распространение чтения с корнем рус-рос— в нужно признать вторичными, возникшими на основе паронимического сближения первоначального непонятного варианта с хорошо известным этнонимом русь.

Корень роуш— хорошо объясняется на иранском материале, входящем к праформе, которую В.И. Абаев реконструирует как *rauχšna— «светлый» (ср. осетинские *rūxs* (иронск., фонетически — *rūxš*), *roxš* (дигорск.) «свет, светлый»; перс. *ruχš* «сияние, блеск», *ruχšīdan* «сиять, блестеть», *rušan* «светлый»; пехлевийск. *rōšan*, *rōšnak* «светлый» и др.³⁶). Восстановление иранской праформы с фрикативным заднеязычным представляется несколько успешным на фоне индоевропейских параллелей с взрывным (λευκός, lux). На взрывной заднеязычный указывает отражение иранского этнонимики аланского происхождения, называющей роксалан, или «светлых» алан (определение указывает на географическую ориентацию), в греческой и латинской письменных традициях: JReukanaloiv, JReuxinaloiv, JRwxolanoiv, JRoxonakaioiv; Roxolani³⁷. По закону Педерсена, сочетание ks на славянской почве должно было измениться в с. Рассматривая эти и другие формы (например, Roga-stadzans у Иордана), О.Н. Трубачев задавал прамочный вопрос: «Почему *ruks— не дало на славянской почве закономерное *руч-?»³⁸ Широко распространенный в южнославянских рукописях корень роУш— демонстрирует фонетически закономерное развитие иранской праформы: исконная группа согласных *-ks-/ *-кль— на славянской почве упрощается в *ч, а перед адъективным суффиксом -ьsk (руч + бsk) *ч переходило в ль: иранск. *rau(ч/к)ль— ? слав. *руч + бsk ? роУшьск(ы)³⁹. Здесь уместно вспомнить наблюдение П.А. Лаврова, который в подтверждение своей мысли о специфически славянском диалектном характере корня роУш— привел сербское *сашькыи* «саксонский», в котором на самом деле имеет место тот же переход исконного сочетания заднеязычный + свистящий в ч и далее в шипящий перед утраченным гласным переднего ряда ь⁴⁰.

О средневековых переводах Священного Писания на аланский язык ничего не известно⁴¹. Для решения вопроса о *рушских писменах* нужно учитывать распространенные в средневековой письменности пере-

носы этнонима одного народа на другой, которые осуществлялись либо под влиянием литературной традиции, либо по признаку общности места проживания⁴². Аланы были не единственным иранским этносом в Северном Причерноморье. Названия города Судак, др.-рус. Сурожь, греч. Sougdaiva, арабск. Sūdīq, Sūrdīq «тесно связаны с племенным названием сугди, содержащимся в 16 гл. паннонского Жития Кирилла»⁴³. То, что в XVI главе Жития речь идет именно о таврических согдийцах, косвенно подтверждается парным расположением этнонимов в перечне народов, причем согдийцы-сурожане упомянуты рядом с крымскими готами: армэни, перси; авазги, ивери; соУгди, гот'ыгь; обри, турси; козари, аравляне, егюптыгь (в некоторых списках добавлено сУри)⁴⁴. Согдийцы также названы в древнерусской редакции Слова о похвале Богородице перед кавказскими народами: «л8 и египтане лав соУряне лв8 еламита лг8 блатани лд8 сурожане лв8 Эбжежане лй8 черькесове лз8 Ясове лив арапи. и инии мнози языцьци»⁴⁵.

Сохранившаяся до наших дней христианская письменность на согдийском языке включает в себя не только эпиграфику, но и агиографию, гомилетiku, а также отрывки Псалтири и значительные по объему евангельские зачала⁴⁶. Христианская согдийская литература создавалась сирийским письмом эстрангело, в которое были внесены специальные буквы для звуков *f*, *ч*, \square , а согдийские библейские переводы сделаны несторианами с сирийского языка.

В свете всего сказанного еЗаггел1е и блалтирь роУшькьъмь писменемь писано Жития св. Константина можно соотнести с согдийской письменностью, возникшей на базе сирийской, однако это положение не говорит ничего в пользу гипотезы А. Вайана — Р.О. Якобсона.

В то же время данное разыскание отмежёвывается от основанных на идеях антинорманиста С.А. Гедеонова суждений Д.И. Иловайского, считавшего «русские письма» Жития св. Константина принадлежавшими роксоланам, которые якобы образовывали со славянами единую этническую общность⁴⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Това е наистина най-неясното и загадъчно място в цялото житие» (Ангелов Б.С., Кодов Х. Коментар към Кириловото Житие // Климент Охридски. Събрани съчинания. Т. III. София, 1973. С. 150).

² Лавров П.А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. Л., 1930. С. 12 (текст пространной редакции Жития опубликован П.А. Лавровым по древнейшей восточнославянской рукописи: РГБ, ф. 173/1 (собр. МДА), № 19; XV в.).

³ Ильинский Г.А. Опыт систематической кирилло-мефодиевской библиографии. София, 1934. С. 66 и след.

⁴ Лавров П.А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. Л., 1930. С. VII-XVII. Gerhardt D. Goten, Slaven oder Syrer im Alten Cherson? // Beitrđge zur Nammenforschung. 1953. № 4. S. 78-88. Чешмеджиев Д. За «руските букви» в Пространното Житие на Константин-Кирил Философ // Кирило-Методиевски студии. Кн. 10. София, 1995. С. 116-137.

- ⁵ См.: Лавров П.А. Материалы по истории возникновения славянской письменности. С. XI-XVII.
- ⁶ Огієнко І. Повстання азбуки й літературної мови в слов'ян. Жовква, 1938. С. 57. Ср.: Георгиев Е. Славянская письменность до Кирилла и Мефодия. София, 1952. С. 66-69. Черных П.Я. Язык и письмо // История культуры древней Руси. М.-Л., 1951. Т. 2. С. 131. Avenarius A. Rusky pismena v *□ivote* Koplъtantinovom: pokus o reinterpretaciu // Historickэ iasopis. 1979. Roi. 27. Nislo 1. S. 43-47.
- ⁷ Лихачёв Д.С., [Романов Б.А.] Комментарии // Повесть временных лет. Изд. 2-е, исправленное. С. 412.
- ⁸ Макушев В.В. История болгар в труде К.О. Иречка. Иречек К. История Булгар. Перевод с немецкого под редакцией В.А. Яковлева. Выпуск I — II. Варшава. 1877 // Журнал Министерства народного просвещения. 1878. Ч. СХСVII. Май. Отд. II. С. 99.
- ⁹ Ильинский Г.А. Один эпизод из корсунского периода жизни Константина Философа // *Slavia*. 1924. Roi. III. Сель. 1. С. 64.
- ¹⁰ Гошев И. С какво писмо са били написани двете книги, които създателят на славянското писмо намерил в Херсон // Език и литература. 1958. (XIII). № 4. С. 249.
- ¹¹ Об интерполяциях в пространном Житии Константина, как их видел А.С. Львов, см.: Львов А.С. 1) Някои въпроси от кирило-методиевската проблематика // Български език. 1960. № 4. С. 297-319; 2) К истокам старославянской письменности // *Slavia*. 1975. Roi. XLIV. Сель. 3-4. С. 274-283. См. отклики: Hauptova Z. Konstantinova misnjn iinnost a prameny slovanskijho pisma // *Slavia*. 1969. Roi. XXXVIII. Сель. 4. S. 568-569. Логачев К.И. К вопросу о том, кто был изобретателем первоначального славянского алфавита // Советское славяноведение. 1976. № 4. С. 92-94. Несколькo лет назад к этой гипотезе вернулся Д. Чешмеджиев: Чешмеджиев Д. За «русские буквы» в Пространното Житие на Константин-Кирил Философ // Кирило-Методиевски студии. Кн. 10. София, 1995. С. 116-137.
- ¹² Дзиффер Д. Новые данные о традиции и тексте пространного Жития Константина // Славяноведение. 1994. № 1. С. 65.
- ¹³ Vaillant A. Les «lettres russes» de la Vie de Constantin // *Rivue des йtudes slaves*. 1935. Т. 15. P. 75-79; Jakobson R.O. Saint Constantin et la langue surpaque // *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*. 1939-1944. Т. 7. P. 181-186. Иванова Т.А. Еще раз о «русских письменах»: К 1100-летию со дня смерти Константина-Кирилла // Советское славяноведение. 1969. № 4. С. 72-75. Dvornik F. Byzantine Missions among the Slavs: SS. Constantine-Cyril and Methodius. New Brunswick, New Jersey; 1970. P. 66.
- ¹⁴ Флоря Б.Н. Комментарий к Житию Константина // Сказания о начале славянской письменности. М., 1981. С. 115-117.
- ¹⁵ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т.1. Первый век христианства на Руси. М., 1995. С. 205.
- ¹⁶ Бернштейн С.Б. Константин-Философ и Мефодий: Начальные главы из истории славянской письменности. М., 1984. С. 65-66. Обращает на себя внимание опора на необъяснённое редкое чтение *роская писмена*, чем подчёркивается неясность анализируемого нами места в Житии св. Константина.
- ¹⁷ Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. 3. Пространни Жития на Кирил и Методи. София, 1973. С. 118.

- ¹⁸ Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. 3. С. 119 (см. об этих списках на стр. 35, 36, 38-40, 42, 43).
- ¹⁹ *Дзиффер Д.* Новые данные о традиции и тексте пространного Жития Константина. С. 65-66 (литература).
- ²⁰ Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. 3. Пространни Жития на Кирил и Методии. С. 37, 39, 44.
- ²¹ Среднеболгарский Лаврентьевский список 1348 г. цит. по: *Куев К.* Черноризец Храбър. София, 1967. С. 189-190.
- ²² *Куев К.* Черноризец Храбър. С. 225.
- ²³ Более ранний пример обратной замены отмечен в Синодальном списке Новгородской первой летописи, где в статье 6612 г. упомянут «Никифоръ, митрополить сурьскыи», тогда как в трех других списках он правильно определен словом *рускыи*. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под ред. А.Н. Насонова. (Полное собрание русских летописей. Т. III). М., 2000. С. 19.
- ²⁴ *Jakobson R.O.* Saint Constantin et la langue syrnaque. P. 181-186. *Успенский Б.А.* Вопрос о сирийском языке в славянской письменности: почему дьявол может говорить по-сирийски? // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 54-63.
- ²⁵ Мы оставляем в стороне вопрос, об отношении пространного Жития св. Константина и «Сказания о русской грамоте», считая, что это «Сказание...» вторично по отношению к Житию и упоминание эпизода о находке *русских писмен* в «Сказании...» представляет собой первую попытку культурно-исторической интерпретации неясного места Жития. См. об этом: *Живов В.М.* *Slavia Christiana* и историко-культурный контекст *Сказания о русской грамоте* // Из истории русской культуры. Т. I. (Древняя Русь). М., 2000. С. 567, 572-574.
- ²⁶ *Vaillant A.* La préface de l'ǎvangǐliare vieux-slave // *Revue des ǐtudes slaves.* 1948. Т. 24. P. 7.
- ²⁷ Пространно Житие на Константин-Кирил Философ. С. 114.
- ²⁸ *Ильинский Г.А.* Один эпизод из корсунского периода жизни Константина Философа.
- ²⁹ «По пути к хозарам, в Херсонесе, он находит евангелие и псалтирь, «рушкым писменем» писанные, и человека, знающего этот язык, — и быстро научился читать эти книги». См.: *Селищев А.М.* Старославянский язык. Ч. I. М., 1951. С. 11.
- ³⁰ Список РГБ, ф. 256 (собр. Востокова), № 319, л. 131 об. цит по: *Серебрянский Н.* Древнерусские княжеские жития (обзор редакций и тексты). М., 1915. С. 6.
- ³¹ Там же.
- ³² *Павлова Р.* Жития княгини Ольги в южнославянских рукописях XIII—XIV вв. / Болгарская русистика. 1989. № 5. С. 44-48.
- ³³ Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / Пригот. к печати Д.И. Абрамович. Пг., 1916. С. 99, 104. См. об этой форме в других текстах: *Лавров П.* Кирило та Методій в давньословянському письменстві. Кипв, 1928. С. 18-19.
- ³⁴ См.: *Селищев А.М.* Соканье и шоканье в славянских языках // Избранные труды. М., 1968. С. 586 и след. (Статья впервые опубликована в 1931 г.).

- ³⁵ Лавров П. Кирило та Методій в давньослов'янському письменстві. С. 19.
- ³⁶ Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. II. Л., 1973. С. 436-437.
- ³⁷ Буданова В.П. Этнонимия скифских, синдо-меотских и алано-сарматских племен времени Великого переселения народов // Ономастика и эпиграфика средневековой восточной Европы и Византии. М., 1993. С. 194, 219-220.
- ³⁸ Трубачев О.Н. Indoarica в Северном Причерноморье. М., 1999. С. 58. Ответ был дан в виде осторожной ссылки на «пракритическое» упрощение *ks* ? *ss* без дальнейшей конкретизации. См.: Трубачев О.Н. В поисках единства. М., 1997. С. 228 (сноска).
- ³⁹ Здесь мы не рассматриваем теорию о поэтапном изменении **s* в **ч* через ступень **ль*, согласно которой ш в форме роУш— может быть исконным. См.: Мейе А. Общеславянский язык. М., 1951. С. 29-30. Предложенная этимология пополняет наши знания о славяно-иранских языковых связях, интерес к которым особенно усилился в последнее время; из последних работ см.: Иванов Вяч.Вс. Славяно-арийские (=индоиранские) лексические контакты // Славянская языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением. М., 2002. С. 17-52. Эдельман Д.И. К происхождению иранско-славянских диахронических параллелей // Славянская языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением. М., 2002. С. 61-103.
- ⁴⁰ Лавров П. Кирило та Методій в давньослов'янському письменстві. С. 19.
- ⁴¹ См. о христианстве у алан: Перфильева Л.А. Аланская епархия // Православная энциклопедия. Т. I. М., 2000. С. 440-444 (с.443-444: литература).
- ⁴² Бибииков М.В. Византийские источники по истории древней Руси и Северного Кавказа. СПб., 1999. С. 83-89. Добродомов И.Г. Готские девы и русское золото в «Слове о полку игореве» // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 5-13. Ср. литовское название белорусов — *gцdas* (от гот) (Трубачёв О.Н. В поисках единства. М., 1997. С. 106-108). «Теперь очевидно, что в течение столетий юго-западными соседями племен культуры штрихованной керамики — предков исторических литовцев — было население вельбарской культуры Ойума, которое по главенствующему этносу именовалось готами. и когда собственно готы-германцы ушли из Мазовии, Подлясья и Волыни, предки литовцев перенесли их этноним на коренных жителей — славян, которые составляли немалую часть вельбарской культуры» (Седов В.В. Миграция готов в Причерноморье: (Археологические комментарии к труду Иордана «Гетика») // GENNADIOS: К 70-летию академика Г.Г. Литаврина. М., 1999. С. 160).
- ⁴³ Менгес К.Г. Восточные элементы в «Слове о полку Игореве». Л., 1979. С. 132. «Ротацизм формы Сурожь получит законные основания, если предположить, что имя попало в др.-русск. язык непосредственно от (или же через посредство) волго-булгар (протобулгар, чувашей)» (там же, с. 133). Группа согласных *gd* / *gd* ведет себя в болгарском как простое *p*, так как заднеязычный должен был быть утрачен на раннем этапе волжскобулгарского (проточувашского) языка, и поэтому *p* закономерно изменялось в *r*. «Таким образом, Сурожь будет выведено из волжскобулг.<арского> (проточув.-<ашского>) **surar* <..> < **surar* < алан.<ское> *surdag*, осет. *surdg* <

прибавлением славянского суффикса притяжательного прилагательного (или *adjectivum originis*) на *ъ*» (там же, с. 134).

⁴⁴ Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. III. С. 106.

⁴⁵ Турилов А.А. К истории великоморавского наследия в литературе южных и восточных славян. С. 257, 261 (литература).

⁴⁶ Лившиц В.А., Хромов А.Л. Согдийский язык // Основы иранского языкознания. Среднеиранские языки. М., 1981. С. 361-362 (литература). *Ratti G.* [Die iranische Bibelübersetzungen] // Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. von J. Haffner, K. Rahner. Freiburg, 1958. Bd. 2. Col. 398-399.

⁴⁷ Гедеонов С.А. Отрывки из исследований о варяжском вопросе // Записки императорской Академии наук. Т.I. Приложение № 3. СПб., 1862. С. 124-126; Иловайский Д.И. Разыскания о начале Руси. 2-е изд. 1882. С. 144-145. См. критический обзор: Гадло А.В. Проблема Приазовской Руси как тема русской историографии // Сборник Русского исторического общества. № 4 (125). М., 2002. С. 19-25.

562-е заседание. 15 мая 2002 г.

Л.И. Щеголева

Презентация кандидатской диссертации «Сюжетный рассказ в Хронике Георгия Амартала: древнерусская рецепция».

563-е заседание. 22 мая 2002 г.

О.Р. Ширгазин

Географическое пространство в «Слове о полку Игореве»

Попытка оценить кругозор автора «Слова» по частотности упоминания им географических названий.

564-е заседание. 29 мая 2002 г.

О.В.Гладкова

Изображения Св.Евстафия Плакиды: иконография и литературные источники¹

Изображения Св.Евстафия Плакиды (+20 сентября 118 г.), римского стратилата-язычника, принявшего христианство, неоднократно встречаются на иконах, фресках, рельефах, в рукописях, причем их география обширна², что свидетельствует о популярности святого, подтверждающейся, в свою очередь, и богатой рукописной традицией его Жития.

В центре внимания настоящей работы прежде всего филологическая проблема — нам хотелось бы остановиться на вопросе связи иконографии и литературных источников, решение которого, хотя бы частичное, помогло бы понять отношение художника и читателя к тексту Жития и к литературному образу³ византийского святого, широко из-

вестного как на Руси, так и в других странах Востока и Запада. Все вопросы атрибуции, стиля изображений Св.Евстафия и т.д. мы оставляем искусствоведам.

* * *

Среди изображений Св.Евстафия можно выделить целый ряд сюжетов, которые явно соотносимы с конкретными хронологией и традицией. Отчасти эта работа уже проделана прот. А.Салтыковым [Салтыков 1996], а также Г.Ю.Ивакиным, В.Г.Пуцко и Г.В.Сидоренко, основной задачей которых была идентификация новонайденного рельефа, обнаруженного на территории Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, как изображения Св.Евстафия [Ивакин, Пуцко 2000], [Сидоренко 2000]. Независимо друг от друга исследователи пришли к сходным результатам. Они датировали новонайденный рельеф третьей четвертью XI в. (Сидоренко датировала рельеф приблизительно 1062 г.) и справедливо заметили их близость с двумя уже известными плитами, одна из которых с изображением святых воинов Георгия и Федора Стратилата находится в Софийском соборе, в Киеве, другая — «представляющая в образе триумфатора, возможно, князя Изяслава Ярославича (или — к этой точке зрения склоняются Ивакин и Пуцко — Меркурия (?) — О.Г.) и его небесного патрона Димитрия Солунского — в собрании Государственной Третьяковской галереи» [Сидоренко 2000: 217]⁴. Исследователи сопоставили иконографию новонайденного рельефа с рядом ранних изображений Евстафия, в том числе на стеатитовой иконке из Вологды, на миниатюрах из Псалтыри. Сидоренко также справедливо определила близость сюжета рельефа обширному включению из Жития Евстафия Плакиды в Чтении о Борисе и Глебе Нестора. Однако многие изображения Св.Евстафия остались вне внимания ученых, кроме того исследователи не привлекали древнерусский перевод Жития. Сидоренко, например, опиралась лишь на современный русский перевод Жития редакции Симеона Метафраста (X в.), которая вряд ли была известна на Руси до Димитрия Ростовского. Следует также заметить, что редакция Жития Симеона Метафраста в значительной мере отличается от греческого текста, послужившего основой для древнерусского перевода — современника киевского рельефа⁵. Ивакин и Пуцко, судя по указанным ими фактам из Жития (император Тит, голос, идущий не от оленя, упоминаются либо у Метафраста, либо в редакции Димитрия Ростовского), также не обращались к древнерусскому переводу, хотя, на наш взгляд, именно текст древнейшего перевода мог бы помочь в понимании сюжета киевского рельефа и не только его.

В основе иконографии наиболее ранних изображений Евстафия Плакиды по источникам византийской традиции в большинстве случаев лежит «Чудо с оленем» — один из ключевых эпизодов Жития, в котором рассказывается, как римскому стратилату-язычнику Плакиде явился на

охоте чудесный «елень» с образом Распятия между рогами, в результате чего Плакида и вся его семья приняли христианство.

В Житии эпизод встречи Плакиды с «еленем» разворачивается в двух планах — реальном и символическом, об этом мастерском построении мы уже писали [Гладкова 1998]. Напомним, что каждый образ эпизода и даже отдельные лексемы имеют помимо прямого еще ряд символических значений: повторение глаголов «гнать», «уловить» и производных от них связывают текст с известным обращением апостола Павла, многозначны в эпизоде образы сети, плена, мотива приятия-неприятия и т.д. Очевидно также, что камень, на который восходит олень, символизирует Христа, олень — это одновременно Христос и стремящаяся к Богу душа, согласно Псалтыри (Пс. 41:2), поэтому неудивительно возникновение миниатюр с сюжетом из Жития на полях Псалтыри, где, в первую очередь, рядом с 41 Псалмом само по себе закономерно появление оленя⁶. Миниатюры из греческих Псалтырей — Хлудовской (IX в.) и Парижской (нач. X в.) — относительно точно передают прямое содержание «Чуда на охоте» — олень действительно восходит на гору, под которой на коне изображен изумленный Плакида⁷. То же самое можно сказать и о других рельефах или фресках и т.д., на которых «Чудо на охоте» интерпретируется как встреча Плакиды с чудесным оленем с крестом и/или образом Спаса между рогами⁸. Другим вариантом указанного сюжета является изображение Плакиды на коне со «слушающей рукой» [Сидоренко 2000: 219]⁹, правой или левой, к числу которых, по наблюдениям Сидоренко, относятся киевский рельеф, стеатитовая иконка из Вологды и изображения на вратах из Монреала, Равелло и Трани. Отсутствие оленя в указанных изображениях можно объяснить двумя причинами: во-первых, можно предположить, что авторы хотели изобразить не первую встречу Плакиды с Иисусом Христом, а вторую, произошедшую уже после крещения и на том же самом месте, куда Христос велел возвратиться Плакиде.

Во-вторых, художник, приняв за основу все-таки первую и наиболее значимую встречу Плакиды с Христом, мог следовать не реальному пласту повествования, а символическому, при котором олень есть Христос, следовательно, можно изобразить и самого Христа (или указать на него), и это не будет противоречить литературному источнику. Подтверждением такому пониманию источника может служить и само Житие, где упоминается, что Плакиде *хъ гавнса еленьмъ* (РГБ, ф.304, № 666 (XV в.), л.89об.), и текст Службы, где, в частности, говорится: *хъ съ тѣ призъва, гавль(ша)са еленьмъ* [Ягич 1886: стб.0164] или: *самъ тебе гави са хъ съ* [Ягич 1886: стб.0163], и текст Чтения о Борисе и Глебе Нестора, где, как это заметила и Сидоренко, «при явлении Христа нет упоминания об олене» [Сидоренко 2000: 221], то есть Нестор, так же, как и авторы-художники, воспринял прежде всего символический пласт повествования.

Возможен и третий вариант объяснения сюжета трех изображений

— некое суммирование текста Жития, в котором неоднократно повествуется о получении Плакидой известий свыше, о его избранности (за благие дела), что дало повод автору Службы сказать: *с̑выше з̑вание твоє, не от̑ч ч̑вк̑къ* [Ягич 1886: стб.0163].

Наиболее вероятным нам кажется все-таки второй вариант — изображение первой встречи как наиболее важной. И в этом контексте хотелось бы обратить внимание на одну деталь, отчасти уже прокомментированную Сидоренко, а именно — на изображение брошенного копья на киевском рельефе. Во-первых, конечно, сразу стоит отказаться от текста Симеона Метафраста, к которому апеллирует исследовательница, поскольку изображение брошенного копья появляется уже в Хлудовской Псалтыри (IX в.), то есть до появления метафрастовской редакции Жития (X в.). Однако этот мотив видимо достаточно устойчив и возникает и в более поздних изображениях, например в рукописи из РГБ, собр. В.М.Ундольского (ф. 310), № 1025. Прямого соответствия этой детали нет ни в Службе, ни в Житии, ни в Прологе. Можно только предположить, что брошенное копье, с одной стороны, как бы замещает самого Евстафия, который *спаде с коня*, с другой стороны, и, в этом мы согласны с Сидоренко, «копье служит символом «отделения» от себя воином на коне прежнего образа жизни» [Сидоренко 2000: 220]¹⁰. Вполне логично также предположить, что брошенное копье указывает на грядущее мученичество святого вслед Христу (ср. Ин. 19:34), на страх и удивление Плакиды (*пристрашен вывъ*) при встрече с Христом. Но более всего нам видится здесь еще и глубокая связь с текстом Жития I перевода, где всячески подчеркивается нежелание Плакиды убить оленя (то есть самого Христа) [Гладкова 1998: 48].

Интересно, что традиция изображения «Чуда на охоте», видимо обрывается на Руси приблизительно с XIII в.¹¹ (последнее известное нам изображение — иконка из Вологды, да и та византийского происхождения) и возобновляется лишь к XVII в. Однако за этот период о самом Плакиде вовсе не забывают: его изображения встречаются на иконах, на храмовых фресках среди святых воинов (см., например, фрески из церкви Федора Стратилата на ручью, из церкви Рождества Богородицы в Ферапонтово и др.). В этом случае Евстафий предстает в виде пешего воина, известны его погрудные изображения или в полный рост. Эта традиция также уходит в глубь веков: наиболее ранние из известных нам древнерусских изображений Евстафия в виде пешей фигуры — на стенах Софии Киевской (сер.XI в.)¹², а также на окладе иконы «Петр и Павел» из Новгорода (20-е гг. XII в.) [Бочаров 1969: Илл.23]. Храмовая роспись порой даже сохраняет следы древнего мотива уподобления Владимира I, Крестителя Руси Евстафию Плакиде, запечатленного на стенах Софии Киевской, — об этом говорит помещение изображения Плакиды в одном ряду с Владимиром, Борисом и Глебом на фреске в Ферапонтово. Показательно, что к пониманию значения культа Евстафия Плакиды в связи с почитанием князя Владимира мы

пришли одновременно и независимо друг от друга с Г.В.Сидоренко: исследовательница из ГТГ — на основе изучения художественных объектов¹³, мы — на основе наблюдений над рукописной традицией Жития¹⁴. Однако еще раньше эта мысль уже была высказана Н.Н.Никитенко [Никитенко 1987: 104].

* * *

Нам известны лишь три русские иконы, на которых изображен Евстафий, и во всех трех случаях святой предстает пешим. Две ранние — из Ростова (кон. XIV в.) и из Карелии (кон. XV в.) — обладают некоторым сходством, что заметил вскользь и А.Г.Мельник [Мельник 2001: 185]. На обеих — фронтальное изображение двух святых: на ростовской — Евстафия и Феклы, на карельской — Евстафия и Трифона. На обеих Евстафий изображен первым (по правую руку от другой фигуры), в красном плаще, в его правой руке — крест.

На той и на другой иконе фигуры святых как бы повторяют жесты и позы друг друга. Однако если ростовский Евстафий держит в левой руке меч, что напоминает о том, что он воин, то карельский Евстафий держит в левой руке, как и Трифон, некий сосуд. Из комментария Э.С.Смирновой к иконе следует, что «святые Евстафий и Трифон изображались на Севере чаще, чем в других центрах. Есть основания думать, что в местных деревнях их почитали как защитников посевов от вредных насекомых. В руках святые держат сосуды с маслом, которым окроплялись растения» [Смирнова, Ямщиков 1974: комм. к илл. 7]. Таким образом, в облике карельского Евстафия не осталось практически ничего, что свидетельствовало бы о его военных занятиях, однако можно предположить, что появление стратилата в качестве защитника посевов неслучайно и связано с теми эпизодами Жития, в которых рассказывается, как он, потеряв жену и детей, в течение 15 лет «хранил жита» в селении Вадисон. Появление Трифона (+Трифона 1 февраля) рядом с Евстафием, на наш взгляд, функционально оправдано — юный целитель, пасший, как известно, гусей, вполне мог быть воспринят в народном сознании как покровитель и защитник плодов крестьянского труда.

В.И.Вахрина, опираясь на близость дней памяти Евстафия и Феклы (20 и 24 сентября) предположила, что «парное изображение Евстафия и Феклы, возможно, связано с каким-то событием, происшедшим в то время» [Вахрина 1991: 8]¹⁵. Против этого трудно возразить, однако можно выдвинуть и другое предположение, опирающееся на литературный источник. Духовный подвиг как Евстафия, так и Феклы связан с преодолением язычества, возможно, появление этой иконы в Ростовской земле, где даже целый ряд памятников свидетельствует о непримиримой борьбе с язычеством¹⁶, было вызвано особой для Ростова актуальностью темы. Кроме того можно предположить здесь и отражение еще одной темы — апостольской: ведь и Плакида, которого

Житие фактически называет вторым Павлом, и Фекла, ученица Павла, могут указывать на первоверховного апостола так же, как и фигура Евстафия на уже упоминавшейся иконе из Новгорода «Петр и Павел».

Поздняя старообрядческая икона из Кургана (нач. XX в.) изображает Евстафия в обличи воина в одном ряду со святителями Григорием Богословом, Василием Великим и Иоанном Златоустом, всего на иконе изображено 9 святых [Сибирская икона 1999: 47]. Житие Евстафия Плакиды было очень популярно в старообрядческой среде, оно часто встречается в старообрядческих рукописях, вошло Житие, к примеру, и в известные Четии Минеи основателей Выговского общежития братьев Андрея и Семена Денисовых. Выбор святых на курганской иконе скорее всего был продиктован волей заказчика и, возможно, обусловлен составом его семьи, что, как известно, является весьма распространенным мотивом при заказе иконы. Интересно здесь, во-первых, то, что Евстафий соседствует именно с Иоанном Златоустом, с творениями которого часто помещается Житие святого и в рукописных сборниках. Соседство это можно объяснить определенной катехизической направленностью как Жития, где сам Христос объясняет Плакиде основы христианского вероучения, так и творений Златоуста, в значительной мере преследующих дидактические цели. Во-вторых, на старообрядческой иконе явно выделена тема двуперстия: в двуперстном знаменнии подняты руки не только у святителей, но и — еще даже выше, чем у них, — у Евстафия. Подобное изображение Евстафия нам больше не встречалось. Таким образом, можно предположить, что сибирский художник воспринял Евстафия как воина-защитника правой веры (что было понятно в связи с начавшейся I Мировой войной) и поставил его в один ряд с Отцами Церкви.

* * *

Начиная с XVII в. возникают новые интерпретации «Чуда на охоте» и других сюжетов Жития Евстафия. Некоторое сюжетное сходство при естественном стилистическом различии наблюдается между более ранней иконой (XVII в.) с о. Патмос [Энциклопедия православной святости 1997: 172] и иконой болгарского художника Захари Зографа 1838 г. [Прашков 1981], что заставляет предполагать наличие более раннего прототипа болгарской иконы. На обеих Евстафий изображен в обличи конного воина, на заднем плане и той и другой иконы художники поместили фигуру оленя с крестом между рогами, причем на болгарской иконе Евстафий показан как предводитель огромного воинства, простирающегося до горизонта и виднеющегося вдали города. Икона с о. Патмос является единственной из известных нам житийных икон, посвященных Евстафию Плакиде, ее клейма расположены, как нам кажется, в произвольной последовательности. Если придерживаться обычного порядка чтения клейм (слева направо), то сюжеты читаются следующим образом: 1) приход Феопистии к Евстафию и рассказ о себе

самой и найденных детях; 2) Евстафий с семьей за трапезой, возможно, до крещения, так как ни на ком из них нет нимбов¹⁷; 3) явление «еленя»; 4) сюжет не совсем ясен — на клейме изображен сидящий Евстафий (с нимбом) и обращающиеся к нему три человека (нищие?); 5) Евстафий, переправляющийся через реку и теряющий сыновей; 6) семья Плакиды, принимающая благословение у иерея Иоанна; 7) Евстафий с женой на корабле; 8) Евстафий с семьей перед раскаленным волом¹⁸. В правом верхнем углу иконы — указующий перст. Облик Евстафия в среднике напоминает Георгия Победоносца — тот же разворот фигуры с изогнувшимся копьём в правой руке, развевающимся красным плащом, белый конь в энергичном движении с поднятыми двумя правыми ногами. Представляется, что несмотря на обилие живописных цитат из Жития олень с крестом между рогами в этих иконах все же выполняет не связанную напрямую с сюжетом функцию некоего опознавательного знака Плакиды, — как писал позднее сербский писатель-постмодернист, знаток славянского средневековья Милорад Павич: «Плакида, тот самый, который встретил оленя с крестом вместо¹⁹ рогов» [Павич 1998: II, 220]. Изображение оленя на этих двух разновременных иконах, повторяем, не образует вокруг себя «сюжетного поля», поскольку диалог и прямое взаимодействие оленя и Плакиды отсутствуют.

На Руси XVII в. возрождается интерес к сюжету «Чуда на охоте». Немаловажную роль в этом сыграло появление Жития Евстафия в редакции Св.Димитрия Ростовского²⁰, которая отразилась, в частности, на иконографии целого ряда миниатюр, как, например, в миниатюре из рукописи РГБ, собр. В.М.Ундольского (ф. 310), № 1025. Житие Евстафия Плакиды. XVIII в. Художник точно следует тексту редакции, что проявилось, в частности, в том, что слова Христа, обращенные к Плакиде, исходят не от оленя, как в древнейшем тексте, а от самого Иисуса Христа, как это определил в своей редакции Димитрий Ростовский, стремившийся к большей достоверности и снижению элемента чудесного при работе над Житием Евстафия [Гладкова 2001б: 113].

С именем Св.Димитрия связывают и появление фрески, изображающей Евстафия Плакиду и оленя в диаконике церкви Св.Николая на Меленках (Ярославль). 1705–1707 гг.²¹. По-своему уникальный сюжет фрески (ее иконография — Плакида, держащий одного из своих сыновей на руках и лежащий у его ног олень, напоминающий скорее огромную собаку, — судя по всему, не была известна исследователям) напрямую никак не соотносится ни с каким текстом (редакцией или переводом) Жития Евстафия Плакиды — художник мог вдохновиться как древними, так и более новыми текстами — редакцией Св.Димитрия Ростовского или даже возникшими практически в тот же период новыми переводами Жития в составе «Великого Зеркала» или «Римских Деяний»²². Интересно, что сюжет, напоминающий ярославский, встретился нам лишь однажды — на книжной миниатюре, относящейся приблизительно к тому же времени: РГБ, собр. Н.С.Тихонравова (ф. 299), № 258. Лицевой сборник слов и житий. Нач. XVII в.. Правда, на миниатю-

ре, как бы зеркально повторяющей сюжет фрески, Евстафий изображен без отрока, а между рогами «еленя» помещен образ Спаса, что сближает изображение и житийный текст. Представляется, что ярославская фреска и миниатюра из соликамского сборника, во-первых, могли иметь общий архетип²³, следы которого распространились в районе Волжского бассейна, во-вторых, отразили тенденцию, видимо, нарастающую, судя по иконам с о.Патмос и из Самокова, с XVII в. в разных ареалах, а именно — отход от прямой текстуальной зависимости в сторону более свободного художественного осмысления литературного образа. При этом на ярославской фреске олень уже не символизирует Христа и его крест, скорее его фигура рядом со Св.Евстафием теперь воспринимается как напоминание о прямом сюжете, о том, что Плакида встретил на охоте необычного оленя — самого большого и красивого во всем стаде. В этом плане решение сюжета об олене обнаруживает некоторое сходство не только с решением этого эпизода у Димитрия Ростовского, но и с характером заимствования из Жития Евстафия в Житии Александра Свирского (сер. XVI в.), где олень выполняет лишь «указательную» функцию, лишаясь функции символической [Пак Н.В. 2001]; [Гладкова 2003].

В скобках отметим также факт, который мы пока не беремся объяснить, — кроме церкви Св.Николаы на Меленках нам известен еще один храм, где изображение Евстафия помещено именно в диаконике, — это церковь Св.Георгия (Старая Ладога). Ок. 1167 г.. Возможно пространство диаконика — места в алтаре, где облачались служители, — допускало более свободный выбор сюжетов, чем остальное пространство алтаря, и художник руководствовался здесь своим непосредственным выбором или желанием заказчика.

* * *

Редакция Жития Евстафия Святителя Димитрия, как нам удалось установить, отразилась и в лубке — в гравюрах А.Ф.Зубова и Мартина Нехорошевского [Ровинский: 1881: 600-602], выполненных, вероятно, в 30-40 гг. XVIII в. При этом, как замечает Д.А.Ровинский, только четыре жития византийского происхождения — «преподобного Герасима, Петра мытаря, мученика Евстафия Плакиды и преподобной Марии Египетской» — отличаются помещением на гравюре значительных извлечений из текста [Ровинский 1900: стб.322 (прим.)]. Содержание гравюр, где «в десяти отделениях представлено деянье святого, с ... подписями» [Ровинский: 1881: 600], достаточно полно охарактеризовано Ровинским, поэтому мы не будем останавливаться на этом²⁴, отметим только, что желание художника проиллюстрировать Житие Евстафия в редакции Святителя отразилось в XVIII в. не только в лубке, но и в книжной миниатюре — рукопись ГИМ, собр. Е.В.Барсова, № 668. Житие Евстафия Плакиды. 1779 г. содержит 44 (!) миниатюры, иллюстрирующие Житие²⁵.

Обзор изображений Св.Евстафия, так или иначе связанных с текстом Жития Евстафия Плакиды, предоставляет обширный материал для наблюдений над тем, как воспринималось произведение средневековым читателем, в качестве которого выступал в данном случае в первую очередь художник. Нужно сказать, что эти наблюдения совпадают и с нашими текстологическими выводами, частично опубликованными [Гладкова 1998], и с наблюдениями над бытованием этого произведения в древнерусской литературе [Гладкова 2003]: во-первых, сам характер подвига Евстафия заставлял по-разному осмысливать его — в зависимости от ситуации Евстафий Плакида выступал то как мученик, то как воин, то как отец семейства или защитник посевов, а то — как удачливый охотник. Во-вторых, наиболее притягательным для живописца сюжетом явилось «Чудо на охоте», которое первоначально могло восприниматься, согласно древнему тексту, как в прямом, так и в символическом плане, а затем, с течением времени, все более и более стало прочитываться в реально-правдивом ключе.

ЛИТЕРАТУРА:

Бочаров 1969 — Бочаров Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.

Вахрина 1991 — <Вахрина В.И.> Иконы из собрания Ростовского музея-заповедника. Каталог. Автор-составитель В.И.Вахрина. М., 1991.

Вздорнов 1978 — Вздорнов Г.И. Исследование о Киевской Псалтири. М., 1978.

Гладкова 1998 — Византийская агиография в древнерусской литературе X-XVII вв. (на примере Жития Евстафия Плакиды) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Краков 1998). Доклады российской делегации. М., 1998. С.46-55.

Гладкова 2001а — Гладкова О.В. Евстафий Плакида, Владимир I Святой, Дмитрий Донской, Петр, царевич Ордынский, и другие // Макарьевские чтения. Русские государи — покровители православия. Материалы VIII Российской научной конференции, посвященной Памяти Святителя Макария. Можайск, 2001. Вып. VIII. С.553-564.

Гладкова 2001б — Гладкова О.В. «Житие Евстафия Плакиды» в редакции Св.Димитрия Ростовского // Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой. Сборник статей. Ярославль, 2001. С.110-121.

Гладкова 2002 — Гладкова О.В. Где и когда было переведено «Житие Евстафия Плакиды»: (предварительные замечания) // Мир житий: Сборник материалов конференции (Москва, 3-5 октября 2001 г.). М., 2002. С.26-37.

Гладкова 2003 — Гладкова О.В. Житие Евстафия Плакиды: от Нестора до Милорада Павича // Герменевтика древнерусской литературы. М., 2003. Сб. 11 (в печати).

Ивакин, Пуцко 2000 — Ивакин Г.Ю., Пуцко В.Г. Киевский каменный рельеф с изображением Евстафия Плакиды // Российская археология. 2000. № 4. С.160-168.

Иконописный подлинник 1876 — Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века. М., 1876.

Лазарев 1947 — Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т.2.

Лазарев 1973 — Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв. М., 1973.

Лазарев 1986 — Лазарев В.Н. История византийской живописи: Таблицы. М., 1986.

Лифшиц 1987 — Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV-XV веков. М., 1987.

Мельник 2001 — Мельник А.Г. Старейшая икона Ростовского музея // Средневековая Русь. М., 2001. Ч.3. С.184-190.

Никитенко 1987 — Никитенко Н.Н. К иконографической программе однофигурных фресок Софийского собора в Киеве // Византийский временник. 1987. Т.48. С.104.

Павич 1998 — Милорад Павич. Пейзаж, нарисованный чаем. СПб., 1998.

Пак Н.В. 2001 — Пак Н.В. К проблеме источников Жития Александра Свирского: переводные жития // Книжные центры Древней Руси: Севернорусские монастыри. СПб., 2001. С.145-151.

Пак Н.И. 1996 — Пак Н.И. К литературной истории Повести о Михаиле Черниговском (сравнительный анализ трех редакций) // Литература Древней Руси. Межвузовский сборник научных трудов. М., 1996. С.55-68.

Прашков 1981 — <Любен Прашков>. Иконы от Самоковски майстори: Комплект от 9 карточки и тройна корица. Автор-составитель Любен Прашков. София, 1981.

Ровинский 1881 — <Ровинский Д.А.> Русские народные картинки. Собрал и описал Д.Ровинский. СПб., 1881. Книга III. Притчи и листы духовные.

Ровинский 1900 — <Ровинский Д.А.> Русские народные картинки. Собрал и описал Д.А.Ровинский. ... Посмертный труд ... СПб., 1900. Т.1.

Салтыков 1996 — Прот. Александр Салтыков. «Видение св.Евстафия Плакиды» (рельефная икона из Цебелды) // Искусство христианского мира. Сборник статей. М., 1996. Вып.1. С.11.

Сибирская икона 1999 — Сибирская икона. Омск, 1999.

Сидоренко 2000 — Сидоренко Г.В. О персонификации образа на вновь найденной шиферной плите на территории Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве // Искусство христианского мира. Сборник статей. М., 2000. Вып.4. С.217-224.

Смирнова, Ямщиков 1974 — Смирнова Э.С., Ямщиков С.В. Древнерусская живопись. Новые открытия: Живопись Обонежья XIV-XVIII веков. Л., 1974.

Успенский 1903 — Успенский М.Б. Menologio miniato del,imperatore greco Basilio II (+1025). СПб., 1903.

Энциклопедия православной святости 1997 — Энциклопедия православной святости. М., 1997. Т.1.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹Выношу глубокую благодарность (перечисляю в алфавитном порядке) В.Г.Брюсовой, О.С.Воскобойникову, М.С.Гладкой, А.М.Зеленокоренному, Т.Е.Казакевич, О.Б.Кузнецовой, В.Г.Пуцко, Г.В.Сидоренко, В.М.Шахановой за ряд ценных замечаний и за помощь при работе над данной темой. Полный текст нашего исследования мы планируем опубликовать особо.

- ² Изображения Св.Евстафия встречаются в Закавказье, на территории бывшей Византийской империи, в Италии, Франции, Англии, на Балканах и, конечно, на Руси. Древнейшее — «Чудо явления Христа при охоте Евстафия Плакиды на оленя» (Археологический музей в Кейсари (Кесарии Каппадокийской) — датируется V в. [Сидоренко 2000: 223].
- ³ Ни у художника, ни у церковного деятеля, ни у простого читателя-христианина, строго говоря, изначально не было другой информации о святом кроме его Жития.
- ⁴ См.: [Ивакин, Пуцко 2000: 163-164].
- ⁵ По нашим наблюдениям, древнерусский перевод, достаточно точно передающий греческий текст, был сделан в Киеве приблизительно в середине XI в. (до 1054 г.) [Гладкова 2002].
- ⁶ См., например, изображение оленя и источника жизни в греческой Псалтыри, датируемой приблизительно 1080 г. (РНБ, греч.214) [Лазарев 1986: илл.221] или в известной Киевской Псалтыри 1397 г. (РНБ, ОЛДП, Ф.6) [Вздорнов 1978: 117]. Об изображении Евстафия на полях Псалтыри см. также: [Ивакин, Пуцко 2000: 161].
- ⁷ Другие литературные источники, такие, как синаксарное Житие или текст Службы, вряд ли привлекались в данном случае, поскольку в них отсутствуют детали и подробности, изображенные на миниатюрах (гора, на которую восходит олень, конь, с которого Плакида «падает», «страх» героя при виде необыкновенного оленя).
- ⁸ Описание особого знака между рогами оленя разнятся и в разных редакциях и переводах Жития.
- ⁹ Ивакин и Пуцко считают, что поднятой рукой Плакида как бы закрывается «от ослепительного света» [Ивакин, Пуцко 2000: 160].
- ¹⁰ Ср. сбрасывание с себя «коца» (епанчи, плаща) Михаилом Черниговским как символический жест отказа от «славы мира сего» [Пак Н.И. 1996: 56, 59].
- ¹¹ В Италии эта традиция, видимо, сохранялась — см. фрески в Помпоза XIV в. или икону сер. XVI в. из Венеции. Впрочем, мы вполне допускаем, что высказанное предположение потеряет смысл при появлении новых данных.
- ¹² О мотиве уподобления Евстафия Владимиру I на фресках Софии Киевской см.: [Никитенко 1987: 104]. Изображение Евстафия встречается в Софии дважды.
- ¹³ Так, Г.В.Сидоренко замечает: «...легенда об Евстафии Плакиде ... имела особое значение в осознании роли и миссии князя Владимира» [Сидоренко 2000: 221-222].
- ¹⁴ Основную библиографию наших работ, посвященных Житию Евстафия Плакиды, а также рассмотрение гипотезы о времени, месте и мотивах возникновения древнерусского перевода Жития см. в работе: [Гладкова 2002].
- ¹⁵ В случае с карельской иконой сближение по дням памяти, как это можно было заметить, ничего не дает.
- ¹⁶ Мы имеем в виду прежде всего Житие Леонтия Ростовского, Житие Авраамия Ростовского, а также Повесть о Петре, царевиче Ордынском, испытавшую значительное влияние Жития Евстафия Плакиды [Гладкова 2001].
- ¹⁷ «Семейную» тему Жития поддерживает Иконописный подлинник, который предписывает изображать Евстафия вместе с семьей: «Евстафий подобием рус, средний, власы аки у Георгия, брада аки Козмина, вооружен, риза верхняя киноварь, перекинута на левое плечо под правую руку, доспех дым-

чат празелень, рукава, пернат, испод риза лазорь, в правой руке копие да свиток, а в нем написано: «Господи Боже сил, даждь всякому поминающему память нашу участие в царствии небесном Твоем». А в левой руке держит меч в ножнах; чада их млади стоят в сорочках; мати же их Феопистия, подобием аки Пятница, на главе убрус, риза празелень, испод лазорь, рукою указывает на них, а в другой крест, чада их Агапий и Феопист, беста бо уже возмужала, и лицом красна и телом велика, и силою крепка воини» [Иконописный подлинник 1876: 155]. Изображение семьи Евстафия в соответствии с Иконописным подлинником нам известно лишь одно (!) — на миниатюре из рукописи РНБ, ОЛДП, F.137. Сборник агиографический, лицевой. XVII в.. Изображение же семьи Евстафия за столом (трапезой) нам встретилось помимо иконы с о.Патмос на миниатюре из рукописи НБ МГУ, собр. Верхокамское, № 808. Сборник житий и слов с обиходом трапезным. XVIII в.. Вероятно, сам характер рукописи продиктовал иконографию миниатюры к Житию.

- ¹⁸ Нам известно лишь еще одно, гораздо более раннее, изображение этого сюжета — в Мартирологе Василия II [Успенский 1903: 16]. Однако иконография миниатюры и клейма различна.
- ¹⁹ Правда, ни в одном известном нам тексте «Жития» этой детали нет, у «житийного» оленя крест обычно располагается между или над рогами.
- ²⁰ Факт сам по себе не очень нам понятный, поскольку в XVII в. древние редакции Жития, судя по анализу рукописной традиции, проведенной нами, были не менее популярны, чем редакция ростовского Святителя.
- ²¹ Приношу искреннюю благодарность ярославскому искусствоведу Т.Е.Казакевич, указавшей мне данную фреску. Т.Е.Казакевич считает появление фрески результатом прямой инициативы Св.Димитрия Ростовского.
- ²² О переводах и редакциях Жития Евстафия см.: [Гладкова 1998].
- ²³ Мы допускаем, что сюжет архетипа Никольской фрески и соликамской миниатюры мог быть подсказан художнику каким-то другим, не известным нам, живописным источником.
- ²⁴ См. также: [Ровинский 1900: стб.323 (прим.)].
- ²⁵ Какой-либо связи с лубком у миниатюры нет.

565-е заседание. 5 июня 2002 г.

В.Д. Назаров

Из разысканий о древнейших грамотах Троице-Сергиева монастыря (род радонежского боярина В.Б. Копнина в XV в.)

Некоторые генеалогические подробности.

566-е заседание. 25 сентября 2002 г.

Е.В. Белякова

Малоизвестные памятники славянской письменности конца XIV в.

Доклад в связи с выходом книг «Мазуринская кормчая» и «Скитский устав».

**ОБ ОДНОМ ОБЩЕМ ФРАГМЕНТЕ
КИЕВО-ПЕЧЕРСКОГО ПАТЕРИКА И ТВЕРСКОГО СБОРНИКА**

В процессе работы над движением текстов воинской тематики в летописях XIУ-XУI вв. мною был обнаружен фрагмент Тверского сборника, совпадающий с отрывком из Киево-Печерского патерика:

Киево-Печерский патерик

Егда бо приидохом на Изяслава Мстиславича с половци, и видѣхом град высок издалеча, и идохом на нь, и никтоже не знаше, кый сей град. Половци же бышася, язвени быша у него мнози; и бѣжахом от града того. Послѣди же увѣдахом, яко село есть свята Богородици, града же николиже бывало, ни тии сами сущи в селѣ разумѣша бывшаго, но, шедше, видѣша крови пролитие и почюдишася бывшему (11)¹.

Тверской сборник, 1149 г.

Идущимъ же имъ къ Киеву, увидѣша градъ высокъ издалеча, и никто же знаше кий сей градъ, и поидоша на нь; половци же бышася у него и мнози язвени быша, и бѣжаша отъ града того. Бѣ же то не градъ, но село свята Богородица Печерскаа, а града николи же бывало; ни тии сами, сущи въ селѣ томъ, разумѣша бывшаго, но изшедше видѣша кровипролитие, и почюдишася бывшему (214).

Приведенный фрагмент в патерике представляет собой элемент «грамоты» ростовского тысяцкого Георгия Симоновича, сына Шимона-Симона, который рассказывал своим потомкам о покровительстве ему Феодосия Печерского, распространяющемся на весь его род. Чудо изгнания половцев от села святой Богородицы Печерской поставлено в ряд других чудес, связанных с Феодосием.

В Тверской летописи этот отрывок включен в воинскую повесть, сохранившуюся в большинстве сводов XIУ-XУI веков под 1149 г., рассказывающую о походе Юрия Долгорукого с союзниками и половцами против киевского князя Изяслава Мстиславича, сначала принявшего, а затем по навету бояр изгнавшего сына Юрия Ростислава и отнявшего у него Переяславль. Две древнейшие версии повести об этих событиях сохранились в Ипатьевской и Лаврентьевской летописях. Они различаются подробностью повествования, количеством и функциями переданных речей персонажей², системой мотивировки событий. Редакция Ипатьевской летописи детально рассмотрена в числе других текстов, повествующих о деятельности Юрия Долгорукого на юге Руси, Ю.А. Лимоновым³. Исследователь обнаружил в ней следы летописного свода Юрия Долгорукого ростово-суздальского происхождения, перемежающиеся записями киевского летописца и отдельными элементами летописи Переяславля Русского.

Последующие своды отразили, в более или менее переработанном виде, краткий вариант Лаврентьевской летописи, который по содержанию повторяет аналогичную повесть Киевского свода, но по литературным особенностям резко отличается от нее. В нем отсутствуют детальное описание хода событий, значительное количество диалогов и реплик, мотивирующих происходящее. Начало распре, согласно версии владимирского летописца, положили козни дьявола, который заставил бояр Изяслава клеветать на Ростислава. Рассказ о событиях, приведенный в Ипатьевской летописи, заменен краткими сообщениями, главные герои лишаются многих важных черт, облик их маловыразителен, изображение битвы дано в сочетании воинских формул и отдельных конкретных деталей. Благодаря религиозно-символическим мотивировкам событий особенно ясно выступает дидактический замысел летописца.

Редактор варианта, вошедшего в Тверскую летопись, внес существенные изменения. Он дал повести название: «О брани Юриевѣ съ Изяславомъ». Начинается она вступлением — рассуждением о вмешательстве дьявола в людские дела, заставляющем злых людей подстрекать князей к междоусобным битвам: «Въ то же время Юрій прииде обычаемъ таковымъ: злыи челоуѣци, диаволомъ подгнѣщаеми, яко огонь сѣно зжагають, тако и сии, въздвигнувши вражду въ государехъ ихъ, въ грѣхъ и срамъ въводятъ, а сами погыбають злѣ, якоже речено в писаниихъ: злии злѣ погыбоша» (213) (Ср. в Лаврентьевской летописи: «Приде Изяславъ Киеву и ради быша людье, токмо дьяволъ сѣтоваше, вложи бо нѣкоторымъ мужем его в сердце и начаша глаголати ему рекуще...» (320)). Редактор более позднего свода, варьируя многократно встречавшееся в разных летописных текстах объяснение междоусобных войн дьявольскими кознями, дает резкую оценку результатам наветов с помощью повторяющегося эпитета «злой», сравнения и библейской цитаты. Констатация факта, данная в Лаврентьевском своде, заменена назидательным авторским рассуждением. Поскольку в других сводах в рассматриваемой повести этот фрагмент не встречается, можно считать, что он введен автором именно данной редакции.

Завязка действия — наветы бояр и изгнание Изяславом Ростислава — переданы более кратко, чем в Лаврентьевской летописи. Сокращение достигается отсечением части прямой речи, в которой сохранено только главное обвинение, выдвинутое против Ростислава: «хотѣлъ сѣсти въ Киевѣ» (213); более кратким определением действий Изяслава, наделенным в то же время отсутствующей в раннем тексте отрицательной оценкой: «граби Ростислава» (213) (в Лаврентьевской летописи — «отима у него имѣнье и оружие и конѣ и дружину его исковавъ рачти» — 320).

Речь Юрия по приезде сына к нему с жалобой на Изяслава и просьбой о заступничестве расширена дополнительной репликой: горестно вопрошая, ужели ему и его детям нет части в Русской земле, он добавляет: «или не отецъ мнѣ былъ князь великий Владимир Манамахъ?» (213).

Дальше летописец последовательно сократил повествовательные элементы, снял переговоры Изяслава с киевлянами, говоря об их нежелании помогать князю. Сокращена речь епископа Евфимия, уговаривавшего Изяслава примириться с Юрием. Сохранена в полном объеме только речь Изяслава о его обиде на Юрия за то, что тот привел Ольговичей и половцев, и несколько распространяется его реплика в ответ на слова Евфимия: «добыли есми своимь потомь Киева и Переяславля, а нын ли ми ся отступити?» (214). В таком виде эта реплика более определенно выражает мысли героя и обосновывает его намерение биться с Юрием.

Описание битвы сокращено даже по сравнению с вариантом Лаврентьевской летописи и сведено к двум формулам: начала боя, вариант которой был и в древней редакции, и введенной в рассматриваемой редакции формуле Божьей помощи. В последней части все сообщения тоже сокращены, но появляется новый элемент: приведенный выше фрагмент, совпадающий с текстом патерика и рассказывающий о чуде у некоего «града висока», у которого были побиты половцы, шедшие с Юрием. Можно предполагать, что этот эпизод помогает летописцу, в целом сочувствующему Юрию, выразить свое несогласие с приглашением половцев против русского же князя, последовательно провести намеченную во вступлении дидактическую линию осуждения княжеских усобиц, подстрекаемых дьяволом. Не случайно, в отличие от патерика, в летописи подчеркнуто, что бежали в битве половцы, многие из которых были ранены, а не все войско.

Для того чтобы выяснить источник этого фрагмента в тексте Тверского сборника, нужно обратиться к тем взглядам, которые высказывали исследователи относительно состава текстов патерика и летописи. Я.С. Лурье утверждал, что часть летописи до 1285 г. «представляет собой ростовский летописный свод, близкий к летописям Ермолинской и Львовской»⁴. Но ни в Ермолинской, ни в Львовской летописи интересный нас фрагмент не помещен.

А.Г. Кузьмин, исследуя состав посланий Симона и Поликарпа, явившихся основой Киево-Печерского патерика, утверждал, что летописным источником Симона был Ростовский свод, с которым он, возможно, познакомился еще на юге, в Печерском монастыре⁵. Н.Н. Ворониным указано, что имя Георгия Шимоновича как воеводы встречается в Тверском сборнике в рассказе о походе Юрия на болгар в 1120 г., но в патерике этот сюжет отсутствует, а в летописи больше не упоминается Георгий⁶, в связи с чем исследователь предполагал, что сведения о воеводстве Георгия принадлежали не книжнику ХУI в., которого не интересовало это историческое лицо, а автору начального суздальского свода, к составлению которого «имел отношение фактический хозяин Ростовской земли во время юности князя Юрия — Георгий Шимонович», возможно, бывший «одним из информаторов суздальского летописца»⁷. Вслед за Н.Н. Ворониным А.Г. Кузьмин пришел к выводу о

том, что «это имя содержал ... оригинальный северо-восточный источник пророческих сводов»⁸.

В соответствии с этими представлениями, интересующий нас фрагмент должен был бы рассматриваться как пришедший в патерик и Тверскую летопись из одного источника — ростово-суздальского свода, берущего свое начало в летописце Юрия Долгорукого. Однако ряд соображений мешает безоговорочно принять такое решение. Прежде всего, Ю.А.Лимонов пришел к выводу, что автором летописца Юрия, отразившегося в Ипатьевском своде, был светский человек из военнo-дружинной среды, близкий к окружению князя: «На это указывают почти полное отсутствие религиозных отступлений в тексте летописца, передача фактов и событий, которые могли быть известны лишь приближенным Юрия, особенно четкое и полное описание битв, походов...»⁹. Таким автором мог быть и сам Георгий Симонович, но тогда непонятно, почему рассматриваемый фрагмент не был введен в киевское летописание: ведь он представлял собой свидетельство очевидца и был одним из конкретных элементов описания хода событий, вполне укладывавшимся в систему повествования Ипатьевского свода. Помешать включить его в южную летопись, если бы он был в ростовском источнике, не могли и идейные соображения, вызванные несогласием летописца с приглашением Юрием половцев против русских князей, поскольку в Киевской редакции оценки князей неодноплановы, и вполне уместной была критика и в адрес победителя. Сомнения о происхождении сюжета из ростовского летописца подкрепляются и еще одним соображением. Думается, что приближенный Юрия — ростовец или суздалец вряд ли включил бы в рассказ о победоносном походе сообщение о бегстве союзных половцев.

Кроме того, во всем тексте повести проявляется религиозно-дидактическая тенденция, совершенно не характерная, по наблюдениям Ю.А.Лимонова, для раннего ростовского летописания: «стиль фрагментов летописца князя Юрия лаконичен и точен, для него характерно четкое и ясное описание основных деталей событий. Повествование отрывков почти лишено эффективных художественных приемов, риторики и провиденционализма»¹⁰. Между тем исследуемый фрагмент говорит о строго выдержанной дидактической и провиденциалистской позиции редактора, а характер использования в нем художественных средств отличен от стиля ростовского летописца.

Нужно думать поэтому, что интересующего нас фрагмента не было в ростовском летописании, а редакция повести, вошедшей в Тверской сборник, была создана в более позднее время, причем интересующий нас фрагмент был внесен из Киево-Печерского патерика, где он присутствовал изначально. Знакомство автора Тверского сборника с патериком вполне вероятно. Говоря под 1089 г. о смерти митрополита Иоанна и епископа Исаи Ростовского, он замечает: «ищи сего подлинно въ Патерицѣ Печерскомъ, идеже о священни церкви Печерския, тамо бо писано есть чудеса тѣхъ святыхъ отецъ» (181), имея в виду

патериковое «Сказание о святѣй трапезѣ и о освящении тоа великиа церкве Божиа матере» (17-18). Прямо к патерику отсылает и многократно упоминавшаяся историками запись под 6628 (1120) г.: «Юрий Долгорукий Володимеричь повоева болгары; а воевода у него былъ и бояринъ болшей Георгий Симоновичь, внукъ Африкановъ, Варяжского князя, брата Якуну Слѣпому» (193). Все эти персонажи упомянуты в «Слове о создании церкви Печерской», открывающем текст Киево-Печерского патерика в основной редакции: «Бысть в земли Варяжской князь Африкыан, брат Якуна Слѣпаго... И сему Африкану бшета два сына — Фрияндъ и Шимонъ...»(7). В конце «Слова» говорится о сыне Шимона-Симона Георгии, ставшем тысяцким Юрия Долгорукого. Ни Львовская, ни Типографская¹¹ летописи, также содержащие дополнительные ростовские сведения, которые исследователи считают происходящими из древнейшего ростовского летописания, не приводят этих фрагментов, вошедших в Тверской свод. Вероятно, их не было в начальных ростовских сводах.

Имея в виду приведенные факты, можно предполагать хорошее знакомство автора той редакции повести, которая вошла в Тверской сборник, с текстом Киево-Печерского патерика и заимствование приведенного фрагмента из него. В таком случае, наиболее вероятны два момента, когда могла быть создана эта редакция. Первый — создание тверской переработки общерусского свода 1408 г., состоявшееся, по мнению М.Д.Приселкова, в 1413 г.¹² За несколько лет до этого, до 1406 г., в Твери при участии епископа Арсения была создана так называемая Арсеньевская редакция Киево-Печерского патерика¹³. Исследователи отмечают также, что он способствовал оживлению тверского летописания¹⁴. Таким образом, книжник, составлявший тверской свод 1413 г., вполне мог быть знаком с патериком и заимствовать из него интересующий нас фрагмент.

С другой стороны, составитель тверского сборника в 1534 г., указывавший, что он лишь компилятор, а не самостоятельный редактор, в знаменитом обращении к читателю: «Еще же молю ваше, братие, предобие и благородие, чтущихъ и послушающихъ книги сиа, еже аще обрящеть кто много недостаточное, или неисполненное, да не позазреть ми: не бо бѣхъ Киянин. родомъ, ни Новаграда, ни Владимира, но отъ веси Ростовскихъ областей, и елико обретохъ, толико люботрудне написахъ; а елика силѣ моеи невозможно, то како могу наполнити, его же не видевъ предъ собою лежащего? не имамъ бо многыа памяти, ни научихся дохторскому наказанию, еже съчиняти повѣсти и украшати премудрыми словесы, якоже обычай имуть ритори; а яже Богъ поручить въ руцѣ мои, то пръвыхъ лѣтъ напоследокъ въпишемъ» (142), также мог воспользоваться текстом патерика, списки Арсеньевской и Кассиановской редакций которого были широко распространены в XV — первой половине XVI в.¹⁵

Вообще мы вправе не вполне доверять словам редактора о его

литературной неумелости и несамостоятельности по ряду причин. Во-первых, авторское самоуничижение было «общим местом» древнерусских текстов. Во-вторых, само приведенное обращение говорит о литературной образованности летописца, тем более что Ростов издавна был центром книгописания (достаточно вспомнить, что Епифаний Премудрый и Стефан Пермский учились в Ростовском монастыре Григория Богослова, славившегося своей библиотекой¹⁶) и ростовское происхождение скорее могло говорить о хорошей литературной школе, нежели о необразованности. В-третьих, наблюдения над воинскими текстами в Тверском сборнике приводят к выводу о самостоятельности суждений летописца и смелом вмешательстве его в произведения предшественников, в том числе самые древние. Характер этого вмешательства, связанного с изменением и состава и стилистики текстов определялся выражением позиции редактора, чем определяется вставка рассматриваемого фрагмента, или местными тенденциями в его труде¹⁷. Все это вместе взятое заставляет склоняться к мысли о том, что «чудо у града высока», как и все сведения о Георгии Симоновиче, были введены в Тверскую летопись ее редактором ХУI в., хорошо знавшим текст Киево-Печерского патерика.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Тексты цит.: Лаврентьевская летопись / ПСРЛ. Т.1. М., 1997; Тверской сборник / ПСРЛ. Т.15. М., 2000; Киево-Печерский патерик // Древнерусские патерики. М., 1999.
- ² См.: Трофимова Н.В. Речь персонажей в летописных воинских повестях // Русская речь. 2001. №2. С.65-68.
- ³ Лимонов Ю.А. Ростово-Суздальское летописание середины XII в. (Летописец Юрия Долгорукого) // Исторические записки. М., 1962. Т.72. С.184-216.
- ⁴ Лурье Я.С. Летопись Тверская // ТОДРЛ. Л., 1985. Т.39. С.147.
- ⁵ Кузьмин А.Г. Летописные источники посланий Симона и Поликарпа (К вопросу о «Летописце старом Ростовском») // Археографический ежегодник за 1968 г. М., 1970. С.73-92.
- ⁶ Воронин Н.Н. К вопросу о начале ростово-суздальского летописания // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С.29-30
- ⁷ Там же, с.30.
- ⁸ Кузьмин А.Г. Указ. соч., с.90
- ⁹ Лимонов Ю.А. Указ. соч., с.216.
- ¹⁰ Лимонов Ю.А. Указ. соч., с.215.
- ¹¹ Круг общих для Тверского сборника, Типографской и Львовской летописей текстов ростовского происхождения указан Ю.А.Лимоновым: Лимонов Ю.А. Указ. соч., с. 186.
- ¹² Приселков М.Д. История русского летописания XI-XV вв. СПб., 1996. С.170-172.
- ¹³ См.: Конявская Е.Л., Прохоров Г.М. Арсений // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1988. Вып.2. Ч.1. С.69; Ольшевская Л.А. Типологический анализ списков и редакций Киево-Печерского патерика // Древнерусские патерики. М., 1999. С.269.

- ¹⁴ Конаевская Е.Л., Прохоров Г.М. Указ.соч., с.68; Ольшевская Л.А. Указ. соч., с.269.
- ¹⁵ Ольшевская Л.А.Указ.соч., с. 296.
- ¹⁶ Прохоров Г.М. Епифаний Премудрый // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV-XVI в. Ч.1. Л., 1988. С.211.
- ¹⁷ См.: Трофимова Н.В. Отражение новых процессов в русской культуре в решениях соборов 50-х годов XVI века и основные тенденции в развитии летописного воинского повествования //Соборы русской церкви. Материалы IX Российской научной конференции, посвященные Памяти Святого Макария. М., 2002. С.331-336.

568-е заседание. 9 октября 2002 г.

Казимова Г.А.

«Канон молебен к божественному и покланяемому пресвятому Духу Параклиту» преподобного Максима Грека

«Канон молебен к божественному и покланяемому Параклиту, воспевается в 3 часа дня трезвенным умом, а не омраченным объядением и пьянством» — таково полное название этого Канона — на основании сведений, имеющихся в летописных источниках (Белокуров С.А. О библиотеке московских государей. М., 1898. Приложения IV-V, XX), атрибутируется Максиму Греку (Иванов А.И. Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969. № 449). Отметим, что исследователи творчества прп. Максима расходятся во мнении относительно авторства и даты написания Канона. Несмотря на то, что летописные источники, наряду с рукописными списками Канона, датируемыми концом XVI в., называют автором Канона Масима Грека, например, С.А.Белокуров считал, что Канон Параклиту лишь приписывается ему (Белокуров С.А. Ук. Соч. С. 111-примечание). Однако такой скептицизм относительно авторства прп. Максима, как представляется, опровергается не только тем, что Канон атрибутируется Максиму Греку начиная с конца XVI века, причем в рукописях, созданных в Троице-Сергиевой лавре, где Максим Грек провел последние годы жизни, но и тем, что Канон включался в собрания сочинений нашего автора: так, Иоасафовский сборник, хранящийся в ОР РГБ, — МДА Фунд. 42, сборник с автографами Максима Грека (Синицына Н.В. Максим Грек в России. М., 1977. С. 15-16) — в составе дополнительной части, не обозначенной в оглавлении и содержащей преимущественно переводные тексты, имеет на лл. 408об.— 416 данный Канон. Архиепископ Филарет Гумилевский сообщает, что, согласно преданию, Канон был написан Максимом Греком углем на стене кельи во время его заключения в Иосифо-Волоколамском монастыре, в период до 1529 года (Москвитянин, 1842 ч. VI № 11 С. 58). А.И. Иванов повторяет мнение архиепископа Филарета (Иванов А.И. Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969. С. 202). Х. Олмстед (Гарвард) придерживается той точки зрения, что Канон был написан около

1531 года (Olmsted Hugh M. A learned greek monk in muscovite exile: Maksim Grek and the Old Testament prophets // 18-th Annual Conference of the American Association for the Advancement of Slavic Studies. New Orleans, November 20-23, 1986. P.6), а Н.И.Позднякова солидаризируется с мнением архиепископа Филарета (Позднякова Н.И. Максим Грек — автор «Канона Параклиту» / Литература Древней Руси. Вып. 2. М., 1978. С.57-66). Она же приводит целый ряд аргументов, способных, по ее мнению, поддержать взгляд на Максима Грека как на автора Канона. Во-первых, само слово Параклит характерно для языка Максима Грека. Как пишет Н.И. Позднякова, дух Параклит — помощник, утешитель, в Новом Завете — наименование Духа Истины, т.е. Святого Духа, обетованного Господом апостолам, — своеобразный вдохновитель и покровитель творчества Максима Грека. Это слово неоднократно встречается в его центральных произведениях, таких как «Исповедание православной веры» и «Послание к святейшему Макарию, митрополиту всея Руси». Во-вторых, по мнению исследовательницы, элементы критики, столь характерные для творчества Максима Грека, легко обнаруживаются в Каноне. Так, само заглавие Канона несколько необычно, в нем легко прочитывается противопоставление аскетического, истинно монашеского образа жизни, распущенному и невоздержному. Такое противопоставление, такой критический подход были свойственны прп. Максиму, активно обличавшему нестроения русской церковной жизни. Разделяя скорее взгляды партии нестяжателей, сторонников Нила Сорского, Максим Грек в своих произведениях неоднократно критиковал и обличал стремление монастырей к стяжанию богатств и, как следствие этого, далекую от евангельского идеала жизнь монахов. В-третьих, как пишет Позднякова, в строках Канона можно обнаружить параллели с судьбой самого Максима Грека, намеки на его собственные страдания в заточении, в котором ему, как оказалось, суждено было провести большую часть его жизни в России. Обращение к Параклиту — Святому Духу Утешителю — должно было утешить и укрепить страдальца. Укажем, что атрибуция Канона прп. Максиму на основании смыслового ряда литургических символов представляется крайне сложной, поскольку здесь мы вступаем в область поэтики богослужебных текстов. Рассматривать текст Канона как письменную фиксацию Максимом Греком его реакции на заключение представляется делом, требующим большой осторожности, поскольку общие места, свойственные жанру канона и, в частности, канона молебного, проявляются в рассматриваемом Каноне как в его структуре, так и в символике. Следует отметить, что этот Канон не являлся первым опытом такого рода для Максима Грека. Еще будучи на Афоне, он составил Канон Иоанну Крестителю (Иванов № 346). Греческое название канона — *Κανὼν παρακλήτικος εἰς Ἰωάννην Πρόδρομον*. Сопоставительное изучение этих двух канонов до сих пор не производилось. Сам факт, что Канон Параклиту не первый в творчестве Максима Грека, может расцениваться как косвенное доказательство в пользу его авторства.

Среди рукописных собраний ОР РГБ Канон Параклиту обнаруживается в следующих рукописях: РГБ МДА Фунд. 42 лл.408 об.-416 (к. 1540-х — перв. пол. 1550-х гг.), РГБ ф.247 собр. Рогожского кладбища № 302 лл. 432-440 (к. XVI в.); РГБ ф. 304 (собр. Троице-Сергиевой лавры) № 276 лл. 178-188 (к. XVI в.); РГБ ф. 304 (ТСЛ) № 62 (XVII в.) лл. 176-184. Указывая эти списки, я ни в коем случае не претендую на полноту информации по той причине, что, не просмотрев описания всех собраний, хранящихся в ОР РГБ, невозможно говорить о точном количестве списков Канона, хранящихся только в РГБ, и, следовательно, вообще о точном количестве списков Канона. Один из указываемых здесь списков — ТСЛ № 276 — был обнаружен мной довольно случайно во время просмотра описания канонников собрания ТСЛ, хранящихся в ОР РГБ. Этот список не был известен А.И. Иванову. Сопоставление четырех рукописных списков с привлечением печатного текста Канона, помещенного в третьей части «Сочинений преподобного Максима Грека» в русском переводе (ТСЛ, 1911. С.192-201, без указания источника публикации) дает интересные результаты. Прежде всего стоит отметить, что разночтения между рукописными списками Канона незначительны. Это разночтения нескольких видов: 1) графико-орфографические, 2) морфологические и 3) синтаксические. Сравнение рукописных списков с печатным текстом выявляет еще один вид разночтений — лексические, которые не связаны с редактурой и русифицированием текста Канона. Эти лексические разночтения показательны в плане тех изменений, которые произошли с Каноном. Ниже приводятся некоторые примеры таких разночтений:

Печатный вариант	Фунд. 42	ТСЛ 62	Рогож. 302	ТСЛ 276
сладострастїи всеблаженному	сладостьми всепреблгому	сладостми все(пре) блгому	сладостьми все(пре) блгоми	ра(до)стьми всепреблженному
нечистїи яко рождшая всѣхъ животь	нечестивїи «ко родивша Божественный всѣхъ животь	нечестивїи «ко родивши Божест- венный всѣхъ животь	нечестивїи акы родивши Божественный всѣхъ животь	нечестивїи яко родивши Божественный животь всѣхъ
истины христианское спаси отъ бѣдъ	ї?w?w(?) иночьское спаси отъ бѣсцвѣ	инокw(в) иночьское спаси отъ бѣсцвѣ	инокw(в) иночьское спаси отъ бѣсцw (в)	инокомъ — спаси отъ бѣсо(в)

Три последних примера лексических разночтений между рукописными списками и печатным вариантом иллюстрируют характер изменений, произошедших с текстом Канона в результате его позднейшего переосмысления: печатный текст представляет собой обобщенный ва-

риант, предназначенный не только для иноческого, но для общехристианского употребления. Но наибольший интерес представляют собой изменения другого рода: это наличие разных ирмосов в рукописных и печатном списках Канона. Все просмотренные мной рукописные списки содержат следующие ирмосы: Песнь 1 Воду прошел яко по суху... Песнь 3 Небесному кругу верхотворче Господи... Песнь 4 Услышах Господи смотрения Твоего таинство.... Песнь 5 Просвети нас повелением си Господи.... Песнь 6 Молитву пролию ко Господу и тому возведу печаль мою.... Песнь 7 Иже от иудеа дошедше отроцы.... Песнь 8 Царя небеснаго его же поют вои ангельскии.... Песнь 9 Воистинну Богородицу ты исповедающе. В печатном тексте Канона читаются следующие ирмосы: Песнь 1 Божественным покровень ... Песнь 3 Разверзе утробы Песнь 4 Царю царей..... Песнь 5 Решительное очищение грехов Песнь 6 Очищение нам Христе и спасение..... Песнь 7 Согласная возшуме органская песнь.... Песнь 8 Разрешаетъ узы, и орошаетъ пламень трисветлый Богочаalia образ.... Песнь 9 Радуйся, Царице, матеродевственная славо..... . Первый набор ирмосов чаще всего встречается в богородичных канонах. Второй набор ирмосов — это ирмосы Троицы. Известно, что авторы канонов далеко не всегда являлись и авторами ирмосов: гораздо чаще ими составлялись только тропари, а ирмосы использовались уже существующие, как, например, в Каноне Великой Субботы тропари написаны Косьмой Маюмским, а ирмосы — Кассианой инокиней. Трудно судить о том, был ли это выбор самого Максима Грека — использовать ирмосы богородичного канона. Определенно то, что он не является их автором. В то же время использование ирмосов богородичного канона в рукописных списках Канона Параклиту представляется вполне обоснованным, если принять во внимание необычную структуру данного Канона, стихи которого обращены: 1 — ко Христу, 2 — к Святой Троице (здесь уместно вспомнить хорошее знание Максимом Греком сочинений св. Григория Богослова, к которым он часто обращался), 3,4 (5) — к Св. Духу Параклиту, стихи же на «Славе» и на «И ныне» — к Богородице. Наличие двух последних богородичных стихов выделяет этот канон из ряда других и соотносит его с богородичными канонами, например, Канонном молебным к Богородице, созданным монахом Феостириком. Покаянные мотивы в сочетании с молебными прошениями о помощи и заступлении, присутствующие в Каноне Параклиту, также напоминают Канон молебный Богородице. В пользу такого сопоставления свидетельствует и содержащееся в просмотренных нами рукописях указание на то, чтобы петь этот Канон на 8-й глас, подобно Канону молебному к Богородице. Здесь необходимо отметить, что Максим Грек является автором перевода «Песни на Успение Пресвятой Богородицы» из сборника Симеона Метафраста (Иванов № 16), включавшегося позднее в Минеи, например, Четьи Минеи на август Германа Тулупова и Иоанна Милютина. На основе этого перевода «Песни» был создан Канон на Успение Богородицы, включавшийся в Канонники (например, РГБ ф.

304 (ТСЛ) № 1193, 1616 г.). Наличие в Каноне Параклиту, наряду с покаянными, догматических троичных мотивов является характерным отличием рассматриваемого Канона. Догматические мотивы, присутствующие в Каноне, делают возможным в дальнейшем переосмыслить этот Канон как праздничный троичный. При таком переосмыслении изменяются и припевы: если рукописные списки содержат отдельные припевы к тропарям Христовым (мл(с)тивын вл(д)ко хе бже помнлѣи мл грѣшнаго), к тропарям троичным (Глава тѣбѣ стал тр(о)ице бже нашѣ слава тѣбѣ) и к тропарям Святому Духу (Мл(с)тивын вл(д)ко параклите бже помнлѣи мл грѣшнаго), то в печатном варианте содержится только один припев для всех тропарей («Слава тебе, Боже наш, слава Тебе»). Указание, содержащееся в рукописном заглавии Канона, что Канон следует читать в третий час дня, означает, что Канон изначально соотносился со службой третьего часа. Третий час — это тот час, в который, по преданию, произошло сошествие Святого Духа на апостолов. В последовании третьего часа содержится следующий тропарь: Гди, иже престаго твоего дха, въ третїй часъ аплwm твоимъ низпославый: тогw благїи, не ѿими ѿ насъ, но вбнови насъ полацинхъ ти сѧ. Для того чтобы ответить на вопрос, когда произошло переосмысление Канона Параклиту, повлекшее за собой, в частности, использование праздничных троичных ирмосов, необходимо проследить жизнь этого текста во времени, т.е. просмотреть, если они имеются, списки XVII, XVIII и XIX веков, в частности, содержащиеся в Канонниках и служебных Минеях, а также печатные тексты Канона. К сожалению, нами остались не просмотренными печатные тексты Канона, на которые ссылался архиепископ Филарет Гумилевский в «Обзоре русской духовной литературы» (Кн.1. СПб, 1884. С.145). Это тексты, напечатанные в «Вертограде душевном» (Вильно, 1620) и в Каноннике, изданном в Киеве в 1739 г. Текст Канона, вышедший отдельным оттиском в типографии Киево-Печерской лавры в июле 1913 г., также содержит троичные ирмоса. Можно предположить, что ирмосы Троичного канона в Каноне Параклиту появились не ранее конца XVII века, когда этот Канон, благодаря все усиливавшемуся почитанию его автора и самому содержанию, мог начать соотноситься с праздником Св. Троицы. Возможно, переосмысление произошло позже, во время подготовки русскоязычного издания сочинений Максима Грека в Троице-Сергиевой лавре в 1910-1912 гг. Отметим, что среди богослужебных книг, созданных в Троице-Сергиевой лавре в конце XVI., обнаруживается служебная Миней на март (РГБ ф. 304 № 542), замечательная по своему составу: как указывает иеромонах Арсений, составитель Миней выступил и в роли автора служб святым, которые отсутствовали в списках служебных миней. При этом, « поступая без всякого разбора, из службы одного святого он брал стихиры, из службы другого — канон, а иногда выписывал и всю службу» (Иеромонах Арсений. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878. С.173).

Этот пример свидетельствует о том, что и в XVI в. переписчики и составители богослужебных сборников, таких как, в данном случае, служебные минеи, осознавали как вполне реальную возможность вносить изменения в каноны. О том, что такая практика была широко распространенной, свидетельствуют и недавно обнаруженные комбинированные каноны на Успение Богородицы, содержащиеся в Минее ГИМ Хлуд 164 (Мошкова Л. Два комбинированных канона на Успение Богородицы (принципы объединения) // *Palaeobulgarica* 2000 № 1. С. 53-76). «Канон молебный» преп. Максима Грека представляет собой пример того, как изменение в прочтении приводит к изменению функции текста, или наоборот. Текст Канона оказывается встроенным в другую парадигму, а именно, из канона, предназначенного для келейного чтения, он, благодаря вставлению праздничных троичных ирмосов превращается в Канон, который может читаться за праздничным богослужением в храме. Отметим, что в современной богослужебной практике Русской Православной Церкви этот Канон, хотя и не принятый к обязательному употреблению, нередко читается на утрени Дня Святого Духа, празднуемом на следующий день после Св. Пятидесятницы. Такое изменение функции, представляющее собой вполне типичное явление (см.: Мошкова Л.В., Турилов А.А. Неизвестный памятник древнейшей славянской гимнографии (канон Климента Охридского на Успение Богородицы) // *Славяноведение* 1999 №2. С. 24-36: в минеях Хлуд. 156 и 164 канон помещен в службе на Успение, а в Хлуд. 166 — перенесен на предпраздненство), объясняет и изменение, если так можно выразиться, «тональности» Канона. И действительно, в печатном варианте указан уже не 8-й, а 4-й глас. Если в богословских терминах 8-й глас определяется как «глас, завершающий земное и указывающий на полноту и совершенство небесного», то 4-й глас — это «глас светлого торжества», «праздничный» (прот. Борис Николаев. Знаменный распев как основа русского православного церковного пения. Иосифо-Волоцкий монастырь, Общество древнерусской музыкальной культуры, 1995. С. 104 и 94). Интересно, что в традиции византийского церковного пения, сохраняющейся и поныне в практике Элладской Православной Церкви и других Православных Церквей, где богослужение осуществляется на греческом языке, бывало деление гласов на две подгруппы: аутентические гласы — с 1-го по 4-й и плагальные, т.е. несамостоятельные, дополнительные гласы — с 5-го по 8-й. Каждый аутентичный глас имеет соответствующий плагальный глас: 1-5, 2-6, 3-7 и 4-8. До сих пор 8-й глас обозначается как ρ1. 4. Т.е. перемена гласа с 8-го на 4-й оказывается не случайной, но вполне закономерной. Неслучайным оказывается и то, в печатном варианте Канон имеет заглавие не «Канон молебный», а «Канон Божественному и покланяемому Пресвятому Духу Параклиту».

569-е заседание. 16 октября 2002 г.

А.М. Камчатнов

Презентация нового издания «Толковой палеи»

Новое и важнейшее в книге — перевод памятника на современный русский язык и комментарии.

570-е заседание. 23 октября 2002 г.

А. С. Демин

Двуликий автор «Казанской истории»

Во второй половине XVI в. традиционное литературное творчество оказалось сопряжено с появлением невиданных феноменов. Один из таких любопытных памятников, который предстоит рассмотреть, называют по-разному: «Сказание», «Повесть», «История о Казанском царстве», «Казанская история», «Казанский летописец». Сочинение посвящено взятию Казани Иваном Грозным и является очень дельным и подробным обзором исторических событий, слегка приправленным соответствующей риторикой. Творение это огромно и содержит 101 главу, которым предшествует небольшое авторское вступление. По косвенным данным памятник удаётся датировать 1564–1565 гг., но автор его так и не установлен.

Уже сразу со вступления выделяется тема, одна из главнейших и самая интересная в «Казанской истории», — изображение Казанского царства и казанцев. Во вступлении автор даёт общую характеристику Казани, обращая свои взоры «на презлое царство сарацинское, на предивную Казань». Может озадачить совершенно откровенная противоречивость характеристики: Казань — одновременно и «презлая», но и «предивная». Эта положительная оценка Казани как «предивной» (не «дивной», а «предивной») тем более необычна, что дана она, так сказать, по высшему разряду: ведь эпитетом «предивный», не таким уж частым в древнерусских произведениях, обозначалось нечто, из ряда вон выходящее в области христианских ценностей, — предивные чудеса, предивные знамения, предивные чудотворцы (именно таково словоупотребление от «Успенского сборника» XII–XIII вв. до «Степенной книги» XVI в.), а иногда так обозначались предивные строения Царьграда. (например, в «Повести о взятии Царьграда турками в 1453 г.», послужившей, кстати говоря, одним из источников «Казанской истории»). И этот-то «христианский» эпитет в «Казанской истории» вдруг оказался применённым к мусульманской Казани.

Ещё более ясен подобный перенос «хорошего» символа на «плохой» объект в последующей общей характеристике Казани. Автор следующим образом говорит о расцвете Казанского царства как наследнике Золотой Орды: «И паки же в возрасте царство и оживе, яко древо

измершее от зимы солнцу обогрешу и весне. От злого древа, реку же, от Златыя Орды, злая ветвь произыде — Казань» (326, гл. 11). Казань — злая ветвь, — это понятно. Но вот сравнение с весной всегда прилагалось к явлениям только положительным; да и в «Казанской истории» автор только что сходным образом выразился о Руси: «И тогда наша Руская земля освободится от ярма и покорения бусурманского и начать обновлятися, яко от зимы и на тихую весну прелагатися» (310, гл. 5). И вдруг «весна» перенесена на Казань.

В столь странном словоупотреблении нельзя только видеть отмеченное Д. С. Лихачевым «разрушение системы литературного этикета», «разрушение системы литературного этикета» в «Казанской истории», потому что разрушение это очень даже содержательно: на казанцев автор чаще всего переносит то, что пишет не о чем-то хорошем вообще, а именно о русских. Это явление поэтики, отмеченное Д. С. Лихачевым, требует более пристального изучения.

Так, например, подумаем вот над каким сходством: «Казанская история» в разных ее главах содержит внешне не связанные друг с другом характеристики двух выдающихся воевод — казанского воеводы Аталыка и русского воеводы Симеона Микулинского. Хотя характеристика казанского воеводы, конечно, в общем, отрицательна, но она при всем том неожиданно пронизана массой положительных мотивов, перекликающихся с возвышенной характеристикой русского воеводы.

Автор начинает характеристику казанского воеводы с особого эпитета, — с упоминания «*силнаго*» Аталыка (352, гл. 19), как потом и Симеон предстает «*силенъ*» (384, гл. 26); автор вспоминает «*похвалнаго воеводу казанского*» (352), и так же им оценен потом «*прехвалны... воевода князь Симеон*» (492, гл. 67). Подобные эпитеты можно было бы принять за объективные, без экспрессии, обозначения качеств персонажей, если бы не совпадали и явно экспрессивные детали в их характеристиках, выражающие даже восхищение автора. У обоих воевод кони летают, словно крылатые: Аталыка «понесе конь его... аки крылатъ, конь его реку прелете» (352); у Симеона «коня его мнети, аки змия крылата, летающи выше знамень» (492). Обоих воевод автор хвалит за меткость: Аталык «*стреляше версты дале в примету* (попал в цель больше чем за версту)» (354); и Симеон мог «на обе руки стреляти в примету и не погрешити» (384). Обоим воеводам никто не может противостоять: Аталык таков, что обычно «русский воевода или воинъ противъ его выехать и с нимъ драться не смеяху» (354); Симеон тоже таков, что «противнии же... не могуще ни мало стояти противу его» (492). Обоих воевод страшатся: от Аталыка «страх наших обдержа» (357); от Симеона казанцы «страхом одержими» (492).

Однако автор «Казанской истории» вовсе не подчеркивал специально сходство Аталыка и Симеона. Напротив, эти воеводы в конечном счете получились противоположны обликом: у Аталыка «очи же его бяху кровавыи» (354), а Симеон «радостень очима» (384); Аталык напоминает «буявола» (354), а Симеон — «аггела Божия» (492) и пр. Автор

«Казанской истории» ввел в характеристику Аталыка специфические мотивы, напоминавшие не столько о Симеоне персонально, сколько о типично русских богатырях; вроде тех богатырей, которые изображены в «Повести о разорении Рязани Батыем», тоже использованной в «Казанской истории». Аталык в «Казанской истории» «наезжал... на сто человек удалых бойцов... и, многих убивъ... разсецаше надвое и до седла... Величина же его и ширина, аки исполина» (354); все это созвучно «Повести о разорении Рязани», где каждый из дружинников Евпатия Коловрата «ездя, бьяшеся един с тысящею», а сам Евпатий Коловрат, «исполин силою», «богатырей Батыевых побил, ових на полы пресекоша, а иных до седла краяше».

Если автор все же находил общие черты и Симеона и Аталыка, то вовсе не обязательно было так повторять сходные детали и выражения. Причина подобной манеры повествования, то есть переноса «русских» мотивов на казанцев, заключалась не в слепом разрушении литературного этикета, а в двуличности автора, в новизне представления автора о некоем сходстве русских и казанцев. Отражения этого представления многочисленны в повести. Поэтому некоторые положительные черты воеводы Симеона (да и прочих русских персонажей) автор не менее настойчиво отмечал хотя и не у Аталыка, но у казанцев тоже. Симеон «силень в мужестве» (384), «ратникъ бе велий и мужественне зело» (494, гл. 67); но и казанцы — «мало таковых людей мужественных... во всей вселенной обреташеся» (472, гл. 59). У Симеона красиво блестят доспехи и оружие: его видят «аки огненна всего яздыча на коне своемъ и мечь и копие его, аки пламень, метающися...» (492); но и казанцы предстают «со блещащимся оружиемъ» (376, гл. 25). И, напротив, некоторыми отрицательными чертами Аталыка и казанцев хотя и не Симеон, но русские обладают тоже. Аталык и казанцы свирепы, вид у Аталыка «аки у зверя или человекоядца» (354), казанцы выглядят «яко зверми... ис пустыни пришедшими» (368, гл. 23); но свирепы и русские воины, которые «рыскаху, яко зверие по пустынямъ» (524, гл. 83). Казанцы на войне грешат пьянством: «запивахуса до пьяна и спяху сномъ крепким», это свойственно и Аталыку: «упившуся виномъ и не успевшу ему скоро от сна востати» (354); но и русские воины не прочь «упиватися без воздержания... и спати, яко мертвы» (336, гл. 14).

Расширим сферу наблюдений. Представление автора повести о сходстве казанцев и русских не ограничивалось военной сферой. Фразеологически сходно и со сходными деталями описывал автор и совсем не воинских персонажей, — казанских и русских, например, казанскую царицу Сумбеку (Сююн-Бике) и русскую царицу Анастасию (первую жену Ивана Грозного). Обе они горюют из-за ужасов войны, и в непо- сильном горе их поддерживают под руки: Сумбека «поддержима под руце рабынями ея» (412, гл. 38); Анастасию «сам царь супружницу свою рукама своима поддержаль» (452, гл. 52). Обе царицы горько плачут. Обеих цариц пытаются утешить: Анастасию царь «утешив... своими словесы» (452); Сумбеку тоже «увещеваху... ласковыми сло-

веси» (416, гл. 39), «едва отляша ю водою и утешаху ю (ее)» (412). Кстати, эпизод отливания рыдающей казанской царицы, которую «похватиша... от земли... мало не мертву», скорее всего, восходит к «Повести о разорении Рязани», где рязанского князя, от плача «лежаща на земли, яко мертвъ... едва отльеяша» (194). И тут «русский» мотив также перенесен автором на казанского персонажа.

Далее обе царицы обращаются к «драгим» своим мужьям. Сумбека, хотя говорит и причитает «речью варварскаго языка своего» (412), но, в передаче автора, совсем по русской традиции: «Кто... горкия слезы моя утолит...?» (414, гл. 38); так же плачет Анастасия: «хто ми утолить мою горкую печаль?» (452). Обе царицы мечтают о почтовой птице, приносящей вести. Сумбека: «где возму птицу борзолетную... да возвестит случившаяся...?» (420, гл. 40); Анастасия: «кая птица во един час прилетит... и возвестит ми...» (452). Обе царицы не хотят видеть дневного света: Сумбека «в дому сидела... света дневнаго не зря» (420); Анастасия «припокрывся в полате своей... света дневнаго зрети не хотя» (452). Каждая из этих цариц напоминает птицу в гнезде: Сумбека напоминает «яко смирну птицу въ гнезде... в полатах ея» (410, гл. 38); Анастасия «возвратися в полаты своя, аки ластовица во гнездо свое» (452). Женщины казанские вместе с Сумбекой плачут «яко многия горлицы» (412, гл. 38); но и Анастасия плачет «яко печальная горлица» (552, гл. 95). И т. д.

Представление автора о сходстве казанцев и русских распространялось на самые разные области, подчас неожиданные. Например, в повести сходно описывались редкостные события у казанцев и у русских. Так, о небывало дорогом изделии — о шитом золотом и драгоценностями шатре казанского царя автор сообщил, что «велиции купцы заморстии... дивяшесе хитрости его, глаголюще, яко: «Нестъ в наших заморских странахъ... узорочия такова, не слышено и не видено ни у коегождо царя или кроля»» (340, гл. 15). Но и о небывало торжественном шествии, русского царя и его вельмож, одетых в золотые украшения и драгоценные наряды, автор сказал примерно то же: «вси послы же и купцы тако же дивляхуса, глаголюще, яко: «Нестъ мы видали ни в коих царствах, ни в своих, ни в чюжих, ни на коемъ же царе, ни на королах сицевыя красоты»» (548, гл. 93).

Автор «Казанской истории» время от времени и логически довольно прозрачно выражал свое представление о сходстве обеих сторон — казанцев и русских: «страшно бе видети обоих храбрости и мужества» (518, гл. 80); «мнози от обою страну падоша, аки цветы прекраснии» (468, гл. 58). Чаше всего это сходство понималось автором как некое равновесие сторон: «овогда убо мало державнии (правители) наши побеждаху казанцевъ, овогда же сами от нихъ болши сугубо побеждаеми бываху» (362, гл. 22); «яко не токмо спомогает Богъ христианомъ, но и поганымъ способствуетъ» (324, гл. 10). Казанский персонаж, в трактовке автора, мог обращаться за поддержкой к обеим верам вместе: так, казанский царь «втай небеснаго бога моляше по вере своей,

но и русских святыхъ на помощь призываше» (376, гл. 25); другие мусульманские персонажи ссылались на учение обеих вер, на то, как сходно «пишют бо наши книги и христианския» (424, гл. 41). Иногда автор и сам не знал, чья вера воздействовала на события: «или Богъ тако сотвори, или волхвование казанскихъ волхвовъ сие бысть, — не вемъ» (388, гл. 27).

Казанские персонажи, — по утверждениям автора, дорастали до русских: наши могут посочувствовать врагу-правителю, впадшему в несчастья, но «милуетъ бо и варваринъ, видя державнаго (русского правителя) злостражуща» (328, гл. 11); русские верно служат своему самодержцу, но ему же может быть так же верен и иноверный: «много добра и велику помощь сотвори, служа и помогая самодержцу своему, аще и погань есть» (426, гл. 42).

Больше того, в отдельных случаях, по оценке автора, казанцы даже превосходят русских в верности: «и неверный варваръ паче (лучше) нашихъ верныхъ сотвори» (346, гл. 17). Превосходят, бывает, и в военном искусстве: «учени бо суть измаилтяне от начала своего бранем, учатся от младенства сицевым... Темъ (поэтому) силно не можемъ противитися и много смиряемъ пред ними» (364, гл. 22); ведь было и так, что «разгнеवासя Господь на русскихъ вой, отъят от нихъ храбрость мужество и даде поганымъ храбрость и мужество» (336, гл. 14). Наконец, еще одна область казанского превосходства — женская красота: так, казанская «царица та зело красна и в разуме премудра, яко не обрестися таковой красной в Казани в женах и в девицах, но и в русскихъ во многих на Москве во дщерях и в женах боярскихъ и княжыхъ» (416, гл. 38).

Столь высокое и открыто высказываемое мнение автора об иноверных, о казанцах, и о взаимном сходстве казанцев и русских, особенно сходстве положительных черт у обеих сторон, совершенно необычно для древнерусской литературы и, в свою очередь, объясняется несколькими причинами. Одна причина — биографическая — хорошо известна. Автор каким-то образом попал в плен к казанцам, долгое время, 20 лет, в привилегированном положении жил в Казани, о чем он не без удовольствия сообщил сам: «Грех же моихъ ради случи ми ся пленену быти варвары (то есть казанцами) и сведену в Казань. И дань бысть в дарех (в подарок) царю казанскому... И взять мя к себе царь с любовию служити во дворъ свой и сотвори мя пред лицомъ своимъ стояти. И удержану ми бывшу тамо у него двадесять (двадцать) летъ в пленении... часто и прилежно от царя вопрошахъ (расспрашивал царя) в веселии (при развлечениях) и при беседе со мною и мудръствующихъ честнейшихъ казанцев. Бе бо царь по премногу и меня любя, и велможы его паче меры брегуще мя» и пр. (302, гл. 1). Читал автор, вероятно, принявший ислам, и казанские летописи. Все это, надо думать, способствовало многочисленным благоприятным его оценкам Казани и казанцев.

Но авторские похвалы казанцам отнюдь не чрезмерны в произведении, которое гораздо больше осуждает иноверных, чем их хвалит. Автор, по его дальнейшему признанию, после взятия Казани возвращенный из плена, вновь принявший православие, определенный на царскую службу и пользовавшийся покровительством и любовью воеводы Симеона Микулинского, явно следил за соотношением акцентов в своем произведении и временами оправдывался перед читателями: «Да никто же мя осудит от вас о семь, яко единоверных своих похуляюща и поганых же варваръ похваляюще» (492, гл. 67).

Похвалы Казани и казанцам допускались в большей степени не по биографическим, а по идейным причинам. Ведь Казань и казанцы — это своего рода богатейший военный трофей Ивана Грозного, есть чем похвалиться: «в лета православнаго, и благочестиваго, и державнаго царя и великаго князя Иоанна Васильевича... всеа великия Росии самодержца, ему же дарова Богъ... предивную Казань» (300). Богатство этого трофея автор всячески живописал. Например, во время штурма Казани один из русских «некий же юноша воинъ... оружие наго держа в руках своих, кровию варварскою красеющися» вбежал «в мерское святилище Махметово, в мечеть цареву (то есть казанского царя)... чая тамо некое собе налести (обнаружить) богатство, еже и бысть. И... виде по стенамъ златотканная запоны (занавеси), на царских гробех — покровы драгия, саженыя жемчюгомъ и камениемъ драгимъ,... до верха наставленных великих ларцевъ и коробей с рухломъ (добром) драгих (богатых) казанских велмож» и т. д. (528, гл. 85). Эти и иные дивные богатства Иван Грозный похвалил, «яко велика бе слава и красота царства сего», и лично осмотрел «очима своима самъ», велел переписать и «печатью своею запечатати» и поставил охрану (534, гл. 87). Хваленый трон казанского царя отослан в Москву, прекрасная Сумбека — тоже. Как не похвалить то, что уже принадлежит нам?

Еще одна идейная причина допущения положительных оценок в характеристике Казани была более широкой, чем прямолинейное любование автора военными трофеями, и относилась уже к авторским историческим взглядам. Автор и без обращения к теме трофеев восхвалял Казань, потому что это прекрасное место, по его мнению, исконно находилось на Русской земле и лишь затем было захвачено «погаными»: то «место на Волге, на самой украине Руския земли,... зело пренарочито (совершенно исключительное) — и скотопажно (пастбищно), и пчелисто, и всякими земляными семяны (злаками) родимо, и овощами преизобилно, и зверисто, и рыбно, и всякого угодия житейскаго полно — яко не обрестися другому такому месту по всей нашей Руской земли нигде же точному (похожему) красотою, и крепостию (целебностью), и угодием человеческим» (314, гл. 7). И далее в произведении неоднократно повторялась та же идея географической русскости Казани. Например: «И уведа царь и великий князь Иоанъ Васильевичъ, яко издавна стоять на Руской его земли царство срацынское Казань, по рускому же языку — Котель златое дно... казанстии царие

тоя страны много *Руския земли* отъемше до сего нашего самодержца» (362, гл. 22). Хвалит — свое.

Можно также предположить, что автор «Казанской истории» исходил из какого-то кодекса рыцарственности, который он распространял на обе стороны — казанцев и русских — в рассказах о делах воинских (это догадка Э. Кинана).

Однако в «Казанской истории» автором все же так густо, но не нарочито и без привязки только к рыцарственным или к каким-то иным определенным темам или лицам, использованы фразеологические параллели в рассказах о казанских и о русских персонажах, что объяснить такое всепроникающее явление лишь биографическими, политическими или сословными причинами оказывается недостаточно. Сходство казанских и русских персонажей ведет к более широкому явлению, наблюдаемому в мировоззрении автора повести, — к его своеобразному «человековедческому» подходу к описываемым событиям, к его представлению о единой человеческой природе поведения всех людей вообще. Вот суть двуликости автора. Сходство казанцев и русских явилось у автора самым частым, однако, как бы частным случаем общего человеческого сходства, которое составляют еще и упоминаемые в повести черемисы, ногайцы, турки, «фряги» (западноевропейцы), поляки, литовцы, немцы, датчане, шведы, англичане, греки, вплоть до совсем уж «иноземцев далних».

Автор и в самом деле постоянно думал об общечеловеческой основе поведения своих персонажей, неважно — русских или казанцев, и оттого он регулярно насыщал свое повествование о тех же русских или казанцах множеством философских сентенций о людях вообще. Хотя в подобной сентенциозности изложения у автора «Казанской истории» были серьезные предшественники, вроде «Хронографа 1512 г.», но все-таки эти обильные сентенции автор сочинял, цитировал или пересказывал, применяя к нужным случаям, сам. Автора интересовали преимущественно две, как сказали бы мы сейчас, проблемы человеческого поведения.

Первая — это проблема верности или же, напротив, предательства. У автора даже царь Иван Грозный возвещает общечеловеческий принцип: «Сладко бысть всякому человеку умрети за веру свою, паче же кому за христианскую святую» (446, гл. 48), — то есть поощряется благородная верность каждого человека своей вере, причем, не обязательно вере христианской, хотя, конечно, лучше бы христианской. Сюда же относятся и использованные автором сентенции о верности, вроде такого высказывания: «И болши сея любви несть ничто же, еже положить душу свою за господина своего или за друга» (382, гл. 25), — показательно, что эта мораль выведена автором из изложения внутриказанских дел, но по существу касается всех людей, включая и русских, и казанцев.

Немало сентенций автор направляет против всех, русских и казанских, предателей и изменников; например: «всемъ изменникомъ, с лес-

тию (коварством) и неправдою служащимъ государемъ своимъ, — им же да буди вечная мука» (534, гл. 86). Автор выясняет универсальные мотивы предательства, касающиеся и русских, и казанцев, — это женская хитрость и подкуп: «И всегдашняя капля дождевная и жестокий камень пробиваетъ вскоре, а лщение женское снedaетъ премудрыя человеки» (330, гл. 12), — имеется в виду «премудрые человеки» вообще, как у русских, так и у казанцев; «и намъ мнится, яко сильнейши есть злато вой безчисленных, жестокаго бо умяхчеваеъ, мяхкосердое ожесточеваеъ, и слышати глуха творить, и слепа — видети» (354, гл. 19), опять-таки, хотя и неявно, речь идет о всех людях вообще. Предательство и усобицы ведут к гибели государства; тут автор ссылался на Евангелие: «Божие слово рече во Евангелии: «Аще кое царство стaнеть само на ся, то вскоре разорится»» (382, гл. 26), — автор явно имел в виду любое царство, подчиняющееся этому всеобщему закону. Однако надо сказать, что предательство автор осуждал не абстрактно, а переживал, конечно, больше по отношению к Руси и христианству и общечеловеческие истины чаще выводил, говоря о русских делах: «нестъ мочно и лзе просту человеку со змием дружитися, и кормити его от руку своею всегда... и приучити в паузе (за паузой) носити и не снeдену быти от него... Тако и от злаго слуги своего, невернаго раба *иноязычнаго*, не мочно есть ухранитися и убрещися у него» и пр. (428, гл. 43).

Вторая проблема, которой автор посвятил многие свои сентенции, это общие основы деятельности всех людей. В делах главное — угождать Богу. Автор снова ссылается на святые книги: «Писано во святых книгахъ: «Во *всяком языке* творяи волю Божию и делаи правду, приятень ему есть»» (428, гл. 42); «но что может человекъ сотворити, аще не Богъ попустит его» (498, гл. 69), — речь опять идет о любых народах и любом человеке, но, правда, Бог подразумевается христианский. По автору «Казанской истории», общечеловеческая основа поведения — прежде всего христианская. Но в этих пределах находится большое поле общности самых разных народов и людей: «*всяк бо человекъ*, иже в скорбехъ возрасте и в бедахъ множественных, всемъ искусень бывает и можетъ многостражущим в напастех спомогати» (360, гл. 22); «и весте сами боле мене: кто венчается (ублаготворяется) без труда? Земледелец убо тружаетъ с печалию и со слезами, жнетъ бо веселиемъ и радостию. И купец тако же...» и т. д. (490, гл. 66). Деятельную жизнь всех людей пресекает смерть: «Но, о прегоркая смерти злая, не милующа красоты человека, ни храбра мужа щадящи, ни богата почитающи, ни царя... но вся равно от жития сего поемлющи и в трилaкoтнемъ (трехлокотном) гробе темнем полагаше» (492, гл. 67), — все это верно для всех, но упоминание именно гроба свидетельствует опять-таки о христианах.

Подведем итоги. Автор «Казанской истории» не только писал большой исторический труд, но многое видел, много читал и размышлял по

поводу событий; эти размышления привели его к некоей не сформулированной прямо и не систематизированной «философии» общечеловеческого сходства, тем не менее определившей беспрецедентные литературные особенности его произведения, — смелое преобразование литературного этикета и этническое расширение содержания традиционных сентенций.

Чем была порождена подобная «философия»? За сто лет до автора «Казанской истории» тоже надолго оказавшийся в иноверной среде Афанасий Никитин лишь метался в своем «Хождении за три моря» от православного отрешенного взгляда на чуждые народы и веры к высказываемой им по-тюркски более дружественной точке зрения на буддистов и мусульман и, кажется, склонялся к смутной идее единого бога для всех народов. На этом фоне видно, насколько изощреннее в литературном отношении, опытнее, зрелее был автор «Казанской истории», который хорошо вписался в начавшийся в XV в. на Руси процесс литературного приятия явно чуждых, даже враждебных нам иностранных правителей и народов поездившими за рубеж, бывальыми людьми, состоявшими на царской службе («Сказание о Дракуле воеводе мутьянском» Федора Курицына, «Сказание о Магмете-Салтане» Ивана Пересветова). На «Казанской истории» в XVI в. этот процесс не закончился (ср. «Повесть о нахождении Стефана Батория на град Псков»). Нараставшая активность контактов, по-видимому, способствовала упрочению в России XVI в. писательского представления о том, что страшные иноземные злодеи и отвратительные иноверцы в чем-то такие же люди, как и мы, и что у них и поучиться не грех.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Волкова Т. Ф. Казанская история // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1988. Вып. 2, ч. 1. С. 451.

² Памятники литературы Древней Руси: Середина XVI века / Текст памятника подгот. Т. Ф. Волкова. М., 1985. С. 300. Далее страницы указываются в скобках.

³ Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Л., 1987. Т. 1. С. 365, 369.

⁴ Памятники литературы Древней Руси: XIII век / Текст памятника подгот. Д. С. Лихачев. М., 1981. С. 192.

⁵ См. об этом: Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Т. 1. С. 368–369.

571-е заседание. 13 ноября 2002 г.

И.Н. Данилевский

**Текстология и генетическая критика
в изучении «Повести временных лет»**

Историографические размышления.

К вопросу о времени создания ранних служб святому благоверному князю Даниилу Московскому

Первое упоминание Службы святому князю Даниилу встречается в Степенной книге Царского родословия, то есть в 60-е годы XVI столетия. Последняя глава Сказания «о богоснабдимом великом князе Данииле Александровиче Московском», посвященная обновлению Даниловского монастыря, сообщает о том, что, во-первых, здесь покоились «честныя мощи блаженнаго сего великаго князя Даниила», что, во-вторых, царь Иван Васильевич установил «по вся лета сам приходит на место то, такожде и митрополит со священным собором, и понахиды, и Службы, яже о нем, совершати» и что, наконец, возрождение монастыря устроилось «благодатию Христовою и молитвами святого и блаженнаго великаго князя Даниила». То есть к моменту составления Степенной книги князь Даниил уже почитался как Святой, почитались и его честные мощи, покоившиеся под спудом в обители, где совершались не только панихиды, но службы, «яже о нем». Богослужение могло совершаться по Минее общей¹ и включать тропарь и кондак святому князю.

Сказание Степенной книги позднее стало читаться во время богослужения в день памяти благоверного князя Даниила: в сохранившихся рукописях XVII—XVIII вв. оно следует за Службой ему под названием «Повесть о богоснабдимом великом князе Данииле Александровиче Московском». Дошедшие до нас списки содержат тексты трех различных Служб. Предметом данного сообщения является древнейший из них, относящийся ко второй половине XVII в., из собрания В.М.Ундольского².

По содержанию этого последования день памяти благоверного князя Даниила может быть отнесен к средним праздникам. Служба имеет следующий состав: на великой вечерне стихиры на «Господи, воззвах» на 8, «ины стихиры», три чтения (паремии), лития, стихиры на стиховне, тропарь; на утрени кафизмы, величание Святому, полиелей, 1-й антифон 4-го гласа, Евангелие от Матфея зачало 11, стихира по 50-м епсалме, Канон преподобному князю Даниилу, «ин Канон», светилен, «другий» светилен, стихиры на «хвалитех», славословие великое; на Литургии блаженна, обоих Канонов песни 3 и 6, Апостол к Коринфянам зачало 151, Евангелие от Луки зачало 24.

Завершается Служба известием: «Стихиры и Канон благоверному князю Даниилу сотворены по благословию Святейшаго Иова Патриарха Московскаго и всея России тщанием и труды Симеона Романовича Олферьева да инока Сергия, честныя обители Пресвятыя Троицы Переаславля Залескаго». А в конце Повести о благоверном князе Да-

нииле сообщается о перенесении мощей святого князя в 1652 году. Это заставляло по-разному определять время создания Службы.

Архимандрит Амфилохий в 1873 г. на основании данного списка считал, что «Служба составлена позднее, после 1652 года, при царях Иоанне и Петре Алексеевичах и Патриархе Иоакиме». Свою точку зрения он аргументировал тем, что «при Иове Патриархе ни мощи св. Даниила Переяславского, ни св. благоверного князя Даниила Московского не были открыты и прославлены как чудотворные, которым бы отправляли Службу по особо составленной книжице», что перенесение их святых мощей состоялось только в 1652 г., после чего, вероятно, и были составлены службы этим святым «одними и теми же сочинителями Переяславской обители». Об этом, по его мнению, свидетельствует и текст Службы, отвечающий книжной справе второй половины XVII в., а также упоминание «благоверных царей наших» (т.е. Иоанна и Петра Алексеевичей), а не одного царя³.

Однако имя одного из составителей Службы — Семена Романовича Олферьева (Алферьева-Безнина) — действительно известно по документам XVI — начала XVII в.⁴. О втором составителе Службы нет иных достоверных сведений, кроме сообщенных в послесловии, то есть что Сергей был иноком Троицкого Даниилова монастыря в Переяславле-Залесском⁵.

В большинстве ранних работ, посвященных агиографии и литургике, авторство Симеона Олферьева и инока Сергея, создавших эту Службу при Патриархе Иове, сомнения не вызывало⁶. Пытаясь примирить послесловие Службы с мнением архимандрита Амфилохия, Я.Г.Солодкин высказал предположение, что «вероятно, указания на ныне царствующих православных государей были внесены в текст позднейшим редактором». Исследователь обратил внимание на то, что наряду с устойчивыми литературными формулами в этой Службе встречаются образы, «ранее не пользовавшиеся широкой популярностью, например представленный в разных вариантах образ света (святой именуется светлым светильником, светильником света, сравнивается со «светолучным» солнцем, «пресветлой» звездой)⁷.

Обращает на себя внимание то, что рассматриваемая рукопись включает всенощное бдение с двумя Канонами, хотя в послесловии речь идет только о стихирах и Каноне. Содержание и характер песнопений позволяют выделить два разновременных пласта, свидетельствующих о том, что всенощное бдение стало совершаться только после перенесения честных мощей благоверного князя Даниила в 1652 году. Первоначально же богослужение имело иной состав и, отражая настроения эпохи, было более строгим.

Первую треть XVII столетия, также как и XVI в., Ф.Г.Спасский считал «золотым веком русского литургического творчества», утверждая, что именно тогда «проявились наиболее самостоятельные и талантливые писатели лучших богослужебных русских текстов»⁸. Это было результатом, с одной стороны, прославления значительного числа новых

чудотворцев, активизацией церковной жизни, с другой — той суровой социально-политической обстановкой, которая заставляла людей усиливать молитвы.

Прославление Святого на великой вечерне впервые звучит в стихирах на «Господи, воззвах». Семен Олферьев и инок Сергей лейтмотивом своего творения сделали тему Страшного Суда. В первой стихире раскрываются побудительные мотивы земного подвига святого князя: «Дню страшному и неизреченному Христову пришествию ты, благоверный княже Данииле, всегда в животе своем готов был еси». С более личностным оттенком, переходящим в моление, этот мотив прозвучит на утрени в седальне по 2-ой кафизме: «Уже при дверех День страшный и Суд Господень грозный, помози нам, благоверный и подобный княже Данииле...». Наконец, в восьмой песни Канона авторы обращаются ко всем предстоящим в храме с напоминанием о Страшном Суде: «День Господень всегда пред очима зря, и всегда во уме своем держа, кто в нынешнем житии не узрит смерти...».

Случайно ли возникла эта тема? Кроме основного смысла собственно богослужения, когда «поставляя себя пред Богом как на Страшном Суде, молит душа о милости»⁹, несколько причин могли побудить составителей первой Службы обратиться к теме Страшного Суда. Прежде всего, начало первой стихиры могло определить само имя Даниил, в переводе с еврейского означающее «судия Божий» или «Бог — мой судия»¹⁰.

Нельзя исключить и влияния связи празднования памяти Святого с четырехдесятницей. День его кончины — 4 марта — приходится на то время, когда богослужения совершаются по Триоди постной. В зависимости от Пасхи праздник приходится на последние приготовительные дни или на первые три седмицы Великого поста. В первом случае ему предшествует неделя мясопустная, называемая неделей о Страшном Суде. Показательна текстуальная близость приведенных выше песнопений Службы князю и Службы в неделю мясопустную: слова первой стихир на «Господи, воззвах» перекликаются с первым тропарем первой песни Канона («Дне страшнаго и всенеизглаголаннаго Ти пришествия трепещу помышляя...»), седальна — с первым тропарем четвертой песни («Наста день страшный и уже при дверех суд...»)¹¹. Кроме того, в последовании в неделю мясопустную дважды вспоминается пророк Даниил, что также способствовало сближению основной тоналности служб.

В период патриаршества Святителя Иова дважды была поздняя Пасха — в 1600 и 1603 годах, когда память князя приходилась как раз на сырную седмицу. Это позволяет предположить, что составление Службы было приурочено именно к трехсотлетию памяти благоверного князя Даниила, то есть к 1603 году. В таком случае, апокалиптическая тема усугублялась еще и социальной обстановкой: первые годы нового столетия ознаменовались неурожаем и ужасным голодом, что заставляло вспомнить о наказании Божиим и о Страшном Суде.

Понятен тогда глубоко личный покаянный мотив, напоминающий и песнопения Службы в неделю мясопустную, и Каноны покаянный ко Господу и Ангелу-хранителю: «убогия рабы твоя, во глубине греховней поникших, воздвигни и на стезю покаяния настави нас» (песнь 3), «един аз, грешный, ныне в лености предлежу, и ум мой во грехи глубокие впад, но ты, благоверный княже Данииле, настави мя на стезю правую и не остави мя погибающего» (песнь 6). Отметим, что личностное начало еще более проявилось в последней песне канона, где автор обращается к святому: «Сохрани от бед, благоверный и преподобный княже Данииле, просящаго ти сию малую мольбу», и в другом тропаре: «Дерзнул многогрешный аз и недостойный сие написание написать тебе, благоверный княже Данииле...». Отличительной чертой первого канона является также просительный характер его тропарей: только в шести из них отсутствуют молитвенные прошения к Святому.

Для творения Семена Олферьева и инока Сергия характерно также постоянное обращение к Евангелию. Очевидна взаимосвязь этих особенностей: предстояние перед Господом в ожидании Страшного Суда — это непрестанное памятование евангельских слов Христа: «Бдите убо, яко не veste ни дне, ни часа, в оньже Сын Человеческий приидет» (Мф. 25.13). События начала XVII в. были как бы живой иллюстрацией слов Христа о последних днях: «Встанет бо язык на язык, и царство на царство; и будут глади и пагубы и труси по местом» (Мф. 24.7). В жизнь вечную пойдут праведники (Мф. 25.46) — так завершается евангельское чтение на Литургии в неделю о Страшном Суде. И в первой же стихире на «Господи, воззвах» князь Даниил предстает именно таким праведником: «преставися во иночестве с миром к вечным обителем, и предстоиши пред Богом во веки со Ангелы, и со святыми, Богу угодившими».

Для авторов важно, что, как верный последователь Христов, князь сподобился по смерти той благодати, какой наделил Господь своих учеников (Мф. 10.8). «Тобою, благоверный и преподобный княже Данииле, прокаженные очищаются, и недуги отгоняются, и от различных болезней исцеляются», — звучит во второй стихире на «Господи, воззвах».

К Евангелию восходит образ «сокровища неоскудеваемого» (Лк. 12.33), тема которого развивается в службе в двух направлениях. С одной стороны, авторы показали, как призыв нагорной проповеди Христа (Мф. 6.20-21) воплотился в жизни благоверного князя: «избрал еси богатство небесное, и изволил хранити Господни заповеди, оставил еси земная, и Христа ради во ангельский образ облечеша волею» (стихира на «хвалитех»). С другой стороны, сам Святой стал для града Москвы «богатством неоскудеваемым, сокровищем негиблемым» (стихира на «Господи, воззвах»).

Стихиры и тропари, посвященные земному подвигу князя, в основном включают неполные цитаты из Нового Завета или содержат только намек на евангельский текст. Но в одной стихире имеется прямое ука-

зание: «Крепко во уме своем держа ты, благоверный княже Данииле, Божие слово во Евангелии глаголющее: кто хочет быти старей, да будет всем слуга» (стихира на «хвалитех»), почти дословно повторяющее слова Христа, сказанные ученикам в Капернауме (Мк. 9.35).

В то же время целый ряд песнопений Службы имеет совершенно иную тональность, что можно объяснить только дополнением богослужебного текста во второй половине XVII века. Неизвестным автором, скорее всего, очевидцем торжественного перенесения мощей святого князя Даниила, были составлены «ины стихиры» на «Господи, воззвах» и «ин Канон», а также стихиры на литии и на «стиховне», седален по полиелее, стихира по 50-м псалме, «другий» светилен и стихиры на «хвалитех» — то есть стало совершаться всенощное бдение с литией и полиелеем. Кроме того, были внесены некоторые смысловые исправления и в первоначальный текст, а также все приведено в соответствие с той книжной справой, которая началась в 1654 году.

Видимо, в это время готовилось всероссийское прославление святого благоверного князя Даниила Московского¹². По мнению архимандрита Дионисия, после обретения мощей царь Алексей Михайлович и Патриарх Никон «определили внести имя сего угодника Божия Даниила в число святых, почитаемых всею Российской Церковью»¹³. Однако последующие события не способствовали этому¹⁴. И хотя в 1662 году, при игумене Марке (1657-1663), в Прологе под 4 марта было напечатано краткое житие благоверного князя Даниила, составленное на основе Повести¹⁵, однако в печатные месяцесловы имя его не было включено, и Службы, очевидно, продолжали совершаться по рукописному тексту только в обители, где покоились его честные мощи.

В отличие от творения Симеона Олферьева и инока Сергия, новые молитвословия по своему радостному настрою близки к акафисту, в них неоднократно говорится о чудесах, проистекающих от раки Святого. Духовным ликованием пронизаны «ины» стихиры на «Господи, воззвах»: «Приидите христоноснии людие, видим чудо, всякого разума превосходяща, и, благочестно вопиюще, благоверного князя Даниила восхвалим, и честным его мощем поклоняющемся и молящемся спасти и просветити души наша» (стихира 1), «Благоухает честная рака святых мощей твоих, благоверный и преподобный княже Данииле» (стихира 3).

«Ин» Канон содержит восхваление «венценоснаго князя Даниила» и «честной его и многоцелебной раки»¹⁶. Это последовательно отражено практически во всех тропарях. Встречающиеся иногда молитвенные прошения отличны от прошений первого канона: здесь нет непосредственного обращения к Святому, на которого возлагается все упование. О нем может говориться в третьем лице: «зовем ему... спаси нас молитвами твоими, блаженне» (песнь 1), или к такому прошению побуждаются предстоящие: «со слезами велегласно воззовите: избави град и обитель и люди своя» (песнь 9).

Образцом для «иных» стихир и Канона стала Служба святому князю

Александру Невскому, включавшая два Канона Святому. Церковным уставом в ней предусматривалось петь по полиелее «О Тебе радуется», вошедшее и в Службу благоверному князю Даниилу. Стихиры на стиховне и почти все тропари Канона князю Даниилу имеют начала, одинаковые с песнопениями Службы св. кн. Александру Невскому. Символические образы различных источников света, о которых писал Я.Г.Солодкин, также заимствованы из этого последования, где они часто начинаются сравнением святого со звездой: «Яко звезда много-светлая, от востока произшед» (седален по песни 3 канона); «Яко звезду светлую, тя возсиявшу» (кондак). Такое же начало имеет тропарь князю Даниилу: «Явися, яко звезда пресветлая, благоверный и преподобный княже Данииле...». Переходят и другие словесные формулы, создающие возвышенный образ благоверного князя Даниила: «яко солнце незаходимое на земли лучи простре» (стихира 2 на «Господи, воззвах»), «яко великое солнце явися Вселенной», (стихиры на «стиховне»), «пресветлый столпе», «светлый светильник» (стихира по 50-м псалме) и т.д. В некоторых тропарях эта метафора дана в наиболее развернутом виде, как противопоставление света и тьмы, благодати и греха: «Светильник света явися благочестивый князь Даниил, недуг глубокую тьму разрешающ всегда и зарю светлую чудес озаряющ, премудрый» (песнь 3).

Все эти песнопения непосредственно связаны с включенным в утреннюю Службу князю Даниилу Евангельским зачалом, читающимся на Литургии в день памяти Святителя. Оно в полной мере раскрывает смысл празднования обретения честных мощей: «Рече Господь Своим учеником: вы есте свет мира. Не может град укрытися верху горы стоя. Ниже вжигают светильника и поставляют его под спудом, но на свещнице, и светит всем, иже в храмине суть...» (Мф. 5.14-16).

Величание Святому князю также характерно для Святителя: в Службе поется именно величание, в то время как в дальнейшем благоверному и преподобному князю Даниилу стали петь «Ублажаем». И чтение, и величание являются косвенным указанием на связь этой Службы с празднованием перенесения мощей 30 августа, так как на этот день приходится память Святителей Александра, Иоанна и Павла, Патриархов Константинопольских.

Подводя итог, скажем, что дошедшая до нас в списке второй половины XVII в. Служба благоверному князю Даниилу представляет собой творчество не только разных людей, но и разных эпох. Первая Служба, написанная Симеоном Олферьевым и иноком Сергием по благословению Патриарха Иова, была приурочена, судя по всему, к 300-летию памяти Московского князя, т. е. создана в 1603 г. Она передает тревожные настроения начала столетия, что отразилось в теме Страшного Суда и просительном характере песнопений. Характерной чертой этого вполне самостоятельного творения является попытка осмыслить духовный подвиг святого князя.

Вторая Служба была составлена неизвестным автором после пере-

несения мощей князя Даниила 30 августа 1652 г. Ее акафистный настрой передает духовную радость, вызванную событием, а некоторые моменты свидетельствуют о совершении богослужения именно в этот день. Она менее самостоятельна, обнаруживает значительную зависимость от Службы святому князю Александру Невскому. В это же время, очевидно, была отредактирована и приведена в соответствие с книжной справой и первая Служба.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ В Минее общей нет Службы благоверному князю; последование могло совершаться по Службе преподобному.
- ² ОР РГБ. Ф. 310, № 300.
- ³ Амфилохий, архим. Летописные и другие древние сказания о св. благоверном вел. Князе Данииле Александровиче, сыне св. благоверного вел. Князя Александра Невского, и о построенной им за Москвою рекою Даниловском монастыре. М., 1873. С. 18—19.
- ⁴ См.: Словарь книжников и книжности Древней руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 1: А-З. СПб., 1992. С. 75-77.
- ⁵ В.О.Ключевский допускал, что им мог быть известный по актам в 1580, 1584 гг. архимандрит этого монастыря Сергей (см.: Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 317).
- ⁶ См.: Спасский Ф.Г. Русское литургическое творчество. Imca-Press. Париж, [1951]. С. 290 (здесь же ранняя библиография).
- ⁷ Словарь книжников, с. 76.
- ⁸ Спасский Ф.Г. Указ. соч., с. 312.
- ⁹ Всенощное бдение. Литургия. [М.]: Изд. Московской Патриархии, 1991. С. 63.
- ¹⁰ См.: Библейская энциклопедия. М., 1990 (репринтное издание). С. 185; Большой путеводитель по Библии. М., 1993. С. 120.
- ¹¹ Триодь постная. М.: Печатный двор, 1635. Л. 35 об., 37.
- ¹² Не имея документальных свидетельств о Канонизации бл. кн. Даниила, Е.Е.Голубинский считал, что «стихиры и Канон были написаны ему не как уже признанному, а только как чаемому святому, равно и мощи обретенны были только в чаянии прославления их чудотворениями» (Голубинский Е.Е. Указ. соч., 190).
- ¹³ Дионисий, архим. Указ. соч., с. 87.
- ¹⁴ Весной 1653 года, перед Великим постом, Патриарх Никон начинает церковную реформу, приведшую к нестроениям и расколу. В Даниловом монастыре этом же году скончался игумен Иоанн, при котором произошло перенесение честных мощей святого князя. В течение следующих трех лет братия похоронила еще трех настоятелей: игуменов Кирилла (скончался в 1654 г.), Гурия (1655 г.), Пахомия (1656 г.).
- ¹⁵ Пролог, вторая половина (март-август). М.: Печатный двор, 1662. Л. 20-21.
- ¹⁶ Заметим, что однажды «честныя мощи» упоминаются и в первом Каноне, но там они воспринимаются как поздняя механическая вставка, нарушающая логическую связь в предложении: «Молим тя, благоверный княже Данииле, и облобызаем честныя мощи твоя, к покаянию управи нас» (песнь 3).

Сфрагистический комплекс из Могутова и его значение для изучения предыстории Московской земли в первой половине XII века

В сентябре 2001 г. на территории Могутовского археологического комплекса (Щелковский р-н Московской обл.) кладоискателями было найдено 16 свинцовых вислых печатей, 12 свинцовых пломб XI–XII вв. и другие находки. Обнаружение свинцовых вислых печатей такой древности и в таком количестве для Московских земель уникально. Речь, видимо, идет об выявлении одного из скоплений древнерусских печатей и пломб, которые пока археологически зафиксированы в весьма ограниченном числе мест (Новгородское Городище, Дрогичин, Белозеро).

Из 16 печатей 13 (хранятся в ГИМе)¹ доступны для исследования². № 1 — печать протопроедра Евстафия (тип 72 по каталогу В.Л. Янина), которую В.Л. Янин относит к первым годам правления в Новгороде старшего сына Владимира Мономаха князя Мстислава Владимировича, возведенного на новгородский стол в 1088 г. № 2 аналогична типу 117. На лицевой стороне изображение не сохранилось. На оборотной стороне изображен Св. Феодор в полный рост с копьем в правой руке и со щитом — в левой. Это печать кн. Мстислава (Федора) Владимировича, его сыну кн. Всеволоду Мстиславичу атрибутируются №№ 3, 4, 5, 6 (первая аналогична типу 133, остальные — типу 134). На лицевой стороне — Благовещение с «испуганной Марией», на оборотной — святой воин в рост с копьем в правой и щитом в левой руке (Св. Федор). По мнению В.Л. Янина печати такого типа датируются периодом с 1126 по 28.05.1136. № 7 несет изображение княжеской тамги с двузубцем прямоугольных очертаний, атрибутируемой А.А. Молчановым старшим Мономашичам, а на обороте — св. Георгия. № 8 — неопределенная княжеская печать с Гавриилом на лицевой и Козьмой и Дамианом — на оборотной стороне (тип 231). № 9 найдена впервые. На лицевой стороне «Аги□ Мар[иа]», на обороте святой воин (возможно Дмитрий). № 10 сохранилась плохо (тип 160–162 с Гавриилом и Иоанном крестителем — ?). № 10 также найдена впервые. На лицевой стороне — святой воин в рост с надписью «Г[е]о», на обороте — святой или святая в рост со столпообразным предметом. Изображение на № 12 почти совершенно разрушено — Св. Федор и Благовещение лишь угадываются.

Таким образом 6 печатей атрибутируются новгородским князьям Мстиславу Владимировичу и Всеволоду Мстиславичу и датируются 1088 — 1136 гг. Поражает не только сам факт обнаружения печатей новгородских князей на территории, которая во второй половине XII в располагалась в пределах Владимиро-Суздальского княжества, но их изобилие, широкий хронологический диапазон, присутствие разных типов

печатей, а также типов, которые либо были ранее встречены в одном экземпляре, либо вовсе были неизвестны.

Могутовская находка ставит целый ряд проблем, касающихся пре-дистории Московской земли и процессов политической истории первой половины XII в., связанных с взаимоотношением Новгорода и Суздальской земли. Цель настоящей работы — ввести в научный оборот данные, связанные с этим памятником в его археологическом и историко-географическом контексте и сформулировать варианты гипотез, которые могут быть проверены в ходе дальнейших исследований.

Как было установлено натурным исследованием (6.10.2001) находка была сделана на селище Могутово-2, в 120 м от Могутовского городища. Могутовский археологический комплекс, выявленный автором в 1975 г., помимо городища (площадка 8,6 тыс. кв. м) включает два селища общей площадью 47 тыс. кв. м. и датируется XII — XV вв. Благодаря свидетельству писцовой книги 1623/1624 г. («Могутово *Шеренское городище тож*») он идентифицируется с городком Шерна, который впервые упоминается в духовной грамоте Дмитрия Донского (1389) и представлял собой центр крайней северо-восточной волости Московского княжества на границе с Переславскими землями.

Анализ летописного известия о походе 1177 г. кн. Всеволода Юрьевича из Переяславля в направлении Москвы до «*Шернского леса*», с учетом данных меновой грамоты 1381-1383 гг. на Медвежьи озера о *Старой Переяславской лесной дороге*, показывает, что в 1177 г. городок, известный позднее как Шерна, располагался на важнейшей сухопутной коммуникации, которая связывала Киев и Чернигов с Переяславлем и Ростовом и пролегла через Москву. По археологическим данным этот городок уступал по размерам Юрьеву, Мстиславлю, Дмитрову, Москве, но был больше и древнее городков-убежищ, возникших в этом районе в первой трети XIII в. (Воря — Царевское городище, Никольское Мытище — Балашихинское городище, Громковское городище).

Могутовская находка — не первый случай обнаружения новгородских печатей и пломб на землях Северо-Восточной Руси. Так, по данным Н.А. Макарова из 19 свинцовых пломб, найденных в Белоозере, 5 несут изображения княжеских знаков прямоугольных очертаний, приписываемых детям Мстислава Владимировича, которые подолгу занимали новгородский стол. В работе 1989 г. исследователь сопоставил эти данные с колонизационным потоком, шедшим в Белоозеро с запада в XI — первой четверти XII в. и пришел к выводу, что «предположение о попытках политического проникновения Новгорода в Восточное Прионежье, сопровождавших расселение здесь выходцев в северо-запада, не лишено некоторых оснований»³. После публикации этой работы в Белоозере были найдены три печати Всеволода Мстиславича, оттиснутые тремя типами матриц, а также три печати Ярополка Владимировича и одна — Ярослава Изяславича⁴. Летописный рассказ 1096 г. со всей очевидностью свидетельствует о вхождении Белоозера в состав

Ростовской земли. Тем не менее присутствие новгородских сфрагистических материалов настойчиво ставит проблему политического проникновения Новгорода в этот район в первой половине XII в.

Могутовский сфрагистический комплекс, в котором преобладают печати Мстислава Великого и Всеволода Мстиславича, ставит проблему новгородского политического присутствия в 1088 — 1117 и 1126 — 1136 гг. в районе, относившемся позднее к Москве.

Разумеется присутствие печатей того или иного суверена на археологическом памятнике не может автоматически трактоваться как доказательство распространения на соответствующее поселение его юрисдикции. Что собой представляли документы, к которым относились найденные печати: противни грамот, регламентировавшие внутреннюю жизнь края и/или торговую деятельность, которые хранились в резиденции княжеского наместника (вирника) тиуна, локальный архив «новгородца», служившего суздальским князьям как позднее Микула новоторжец — московским, военный трофей?

Благодаря своей компактности и точной топографической привязке Могутовская находка открывает возможности для исследования скопления печатей и пломб как типа археологического памятника. Первые шаги в этом направлении были сделаны в 2002 г. Место находки печатей и пломб было зафиксировано в октябре 2001 г. как зона многочисленных свежих лунок (40 x 50), причем местный житель подтвердил факт находки печатей в пределах этой зоны. Магниторазведка, проведенная группой М.Я.Каца (8.05.2002), показал, что ямы в материке фиксируются лишь в западной части этой зоны, на участке (30 x 20 м) у бровки коренного берега. Несколько позднее на него указал и находчик, как на место обнаружения печатей (19.05.2002). В южной части этого участка был заложен рекогносцировочный раскоп, который рассек его полосой по линии запад — восток (18 x 4 м).

Раскоп попал на центральную часть усадьбы, где располагались ямы от двух жилых построек. Яма 1 имела на уровне зачистки материала размеры 6 x 6 м, а на глубине 0,8 м сужалась до 3,7 x 3,7 м. Глубина ее составляла 1,9 м. В 1 м к востоку была зафиксирована яма 2 меньших размеров (4, 5 x 2, 5 м; с развалом глинобитной печи) и глубины (0,5 м), но не менее первой богатыми находками. В 3 — 4 м к востоку имелось еще две небольшие хозяйственные ямы. Все сооружения синхронны. Хорошая сохранность древнерусских наслоений, которые не нарушены позднейшими постройками, наличие в слое органики (береста, фрагменты обгоревшего дерева, войлок, кожа), делают памятник перспективным для исследования.

На площади 60 кв. м было зафиксировано более 200 индивидуальных находок и более 4 тысяч фрагментов древнерусской керамики. Наряду с типичными для любой жилой застройки инвентарем (ключи и замки, 13 ножей, в том числе с наборной костяной рукоятью, бронзовое поясное кольцо, три иглы и булавка, пряслица, ножницы) и следами сельскохозяйственной (два серпа) и производственной (дно горшка

с болотной рудой, более 20 кг шлаков) деятельности, выделяется группа находок, связанная с военным делом. Это проушной топор VI типа с щековицами с двух сторон, стрелы и серебряная позолоченная оковка ножа с травным орнаментом, выполненным чернью. Женские украшения представлены 20 стеклянными браслетами (в том числе витым браслетом синего кобальтового стекла, видимо, византийского производства) и бусами: сердоликовой бипирамидальной, хрустальной, стеклянными (7 — главным образом желтые) и бочковидными зонными (2). Кроме того найдено шиферное пряслице, фрагмент шумящей подвески (ромбовидная привеска), витое и пластинчатое бронзовые кольца и фрагмент великолепного незамкнутого серебряного литого наруча с тератологическим плетеным орнаментом, включающим изображение стилизованной птичьей головки. О состоятельности жителей усадьбы говорит использование ими масла или вина, о чем свидетельствует развал амфоры на дне ямы 1. Обращает на себя внимание большое число предметов, связанных с христианским культом. Наряду с бронзовыми крестиками-привесками, входившими в женский убор (бронзовые крестик с шариками на концах и прямоугольником в средокрестии и более редкая привеска с расцветшим крестом) встречены два каменные крестика-тельника: из сланца и из шифера (резчик испортил заготовку и бросил ее, из чего можно заключить, что работал он скорее всего на усадьбе).

Поскольку исследованные сооружения синхронны сфрагистическим материалам, можно предполагать, что документы хранились в одной из построек этой усадьбы. В связи с этим в 2003 г. планируется расширить раскоп с тем, чтобы выявить дополнительные данные, которые могли бы пролить свет на характер древнего архива. Княжеско-боярский облик материальной культуры усадьбы не противоречит версии о административном характере архива, в связи с чем возникает необходимость наметить варианты объяснения появления в Шерне печатей старших Мономашичей.

Что касается Мстислава Владимировича, то он княжил в Ростовской области 2 года со второй половины 1093 или начала 1094 по начало 1096 г., а зимой 1096 / 1097 г. освобождал ее от Олега Святославича. В летописном рассказе об этих событиях Новгород и Ростов выступают как единая «волость Всеволожа». Но если грамота с печатью Мстислава могла относиться к периоду его ростовского княжения, то это нельзя сказать о четырех печатях Всеволода Мстиславича, который никогда не занимал Ростовский стол. С 1108 г. Мономах посадил в Ростове малолетнего Юрия, который после смерти отца (1125) превратился в суверенного правителя. Два похода кн. Всеволода Мстиславича на Суздаль 1135 г., закончившиеся битвой на Ждане горе и поражением новгородского войска, были предприняты с целью посадить на Суздальский стол брата Всеволода Изяслава. Поэтому появление грамот Всеволода Мстиславича с этими событиями связывать

нельзя. В связи с этим следует рассмотреть версию принадлежности Шерны Новгороду в 1088 — 1036 гг.

Как это не парадоксально данная версия не встречает прямых противоречий в имеющихся источниках⁵. Что касается границы ростовских земель на Волге, то в 1096 — 1097 гг. они простирались по меньшей мере до устья р.Медведицы. В 1135 г. новгородцы «воротилишася на Дубне», не встретив сопротивления, тогда как во время похода 1149 г. они обнаружили в районе Углича 6 городков (по В.А.Кучкину среди них были Тверь, Шоша и Дубна, по П.Д.Малыгину — все они располагались в районе Кснятина). Значительно труднее судить о новгородско-ростовской границе между Волгой и р.Москвой, так как в источниках нет упоминаний об этой территории до первого известия о Москве (1147) и периода, когда Юрием Долгоруким была здесь осуществлена колоссальная градостроительная программа: перенос Переяславля (1152), возведение Юрьева (1152), основание Дмитрова (1154), укрепление Москвы (1156).

Имеется, впрочем, ряд ретроспективных свидетельств о былом новгородском присутствии в этом крае, которые до сих пор не могли получить внятного объяснения. Речь идет о загадке происхождения древнего новгородского анклава на Волоке Ламском, который находился фактически в сместном управлении с владимирскими князьями до княжения Дмитрия Донского. Составной частью этого сместного владения (как свидетельствует духовная грамота кн. Бориса Волоцкого 1477 г.) являлся Воиницкий мыт у Спаса на Востодне, расположенный в 15 км от Московского Кремля, в том месте, где Волоцкая дорога выходила к р.Москве. Археологически здесь фиксируется комплекс укрепленных и открытых поселений и могильников, наиболее ранние погребения которых датируются рубежом XI — XII вв. Таким образом гипотеза о принадлежности старшим Мономашичам, княжившим в Новгороде до 1138 г., опорных пунктов на Киево-Ростовской дороге в районе среднего течения р.Москвы и верхней Клязьмы заслуживает серьезного рассмотрения.

Думается, что введение в научный оборот данных на этот счет, представляется чрезвычайно важным. Они могут прояснить причины борьбы Юрия Долгорукого с старшими Мономашичами, которая продолжалась с 1132 по 1157 гг. и не в меньшей степени, чем борьба Мономашичей с Ольговичами, привела к разрушению политической системы Владимира Мономаха.

Недавними исследованиями А.В.Назаренко и В.А.Кучкина прояснены династические и психологические причины этой борьбы⁶. Могутовская находка, будучи интерпретирована с учетом самого широкого круга археологических данных и ретроспективных свидетельств, могла бы помочь понять какие территориальные споры лежали в основе этой борьбы, получить новые данные о значении Новгорода в политической системе Мономаха.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Сохранению этой находки для науки мы обязаны И.В.Волкову. 14 и 15-я печати брошены кладоискателем в районе находки, 16-я — на реставрации.
- ² Печати были атрибутированы д.и.н. П.Г.Гайдуковым. Ряд существенных уточнений в их атрибуцию внесен академиком В.Л.Яниным. Высказываю сердечную благодарность В.Л.Янину и П.Г.Гайдукову, ознакомившим меня с результатами своих наблюдений.
- ³ Макаров Н.А. Новгородская и Ростово-Суздальская колонизация в бассейнах озера Белое и Лача по археологическим данным // Советская археология, 1989, № 4. С. 100.
- ⁴ Макаров Н.А., Захаров С.Д. Новые сфрагистические материалы из Белоозера // Истоки русской культуры. М., 1997. . С. 239.
- ⁵ Кучкин В.А. Формирование государственной территории Северо-Восточной Руси в X — XIV вв. М., 1984. С. 74 — рис. 1, С. 99 — рис. 2.
- ⁶ Назаренко А.В. Неизвестный эпизод из жизни Мстислава Великого // Отечественная история. 1993. № 2; Кучкин В.А. Чудо Св. Пантелеймона и семейные дела Владимира мономаха // Россия в средние века и новое время. М.. 1999.

574-е заседание. 4 декабря 2002 г.

В.И. Максимов

О термине «крепость» в «Слове о полку Игореве»

О том, что слово «крепость» почему-то означает «великий пост».

575-е заседание. 11 декабря 2002 г.

В. М. Кириллин

О времени создания краткой редакции «Повести о новгородском белом клубке»

Как известно, «Повесть» бытовала среди древнерусских читателей в разных литературных версиях — распространенной и краткой. По мнению Н. Н. Розова и его предшественников (Ф. И. Буслаев, Ф. А. Терновский, Макарий Булгаков, Е. Е. Голубинский, В. Н. Малинин), распространенная редакция «Повести»¹ была составлена в конце XV в.² Однако историко-лингвистические, идейно-содержательные и стилистические наблюдения над текстом последней подтверждают иную точку зрения (Н. И. Субботин, А. И. Соболевский, А. С. Павлов, Я. С. Лурье, Н. В. Синецына, Б. А. Успенский), согласно которой она возникла лишь после 1589 г. и является вторичной относительно краткой редакции³. Ныне найдены основания для уточнения данного взгляда. Так, поскольку в пространный «Русском хронографе» по списку 1601 г. был выявлен текст распространенной редакции «Повести»⁴, постольку и время создания последней можно отнести к промежутку между 1589 и 1601 гг.

Между тем, нерешенным остается вопрос о времени создания краткой редакции «Повести», изданной А. А. Назаревским⁵. Отмечая ее сходство с распространенной редакцией, необходимо при этом, однако, признать полную невозможность рассматривать ее как результат сокращения этой самой распространенной редакции.

Распространенная версия «Повести» существенно отличается от краткой составом информации: историографической (подробности), мистико-символической (чудеса) и идеологической (провиденциальный и публицистический подтексты). И подобное богатство ее содержания есть, несомненно, показатель ее заданной по отношению к какому-то исходному материалу литературности, есть результат специальных усилий по развитию сюжетно-повествовательной структуры произведения.

Напротив, краткая версия «Повести» в содержательном отношении более лапидарна. Идеиные задачи ее составителя значительно более скромны. Они вытекают собственно из ее заглавия: «Написание, чего ради великаго Новаграда архиепископы на главах своих носят белый клобук, а не яко же прочии митрополиты и архиепископы и епископы». На эту же цель указывает и одна из заключительных фраз: «И тако устроися белый клобук на главах святых архиепископех великаго Новаграда». Думается, цель автора краткой редакции состояла лишь в том, чтобы пояснить происхождение белого клобука как предмета облачения новгородских владык.

Идейная бедность краткой редакции «Повести» как раз и не позволяет думать, что некий редактор, в случае если «Повесть» первоначально бытовала именно в распространенном виде, сознательно пошел на ее столь заметное фактологическое и идеологическое усечение, отказавшись при этом от присущих ей и любимых на Руси литературно-публицистических мотивов, отражающих идеи «третьего Рима», «духовного превосходства Руси» над Римом и Константинополем, «превосходства духовной власти над светской», а также «антикатолическую тенденциозность».

Подобный вывод возникает также и в результате общего впечатления от текста краткой редакции. Для него характерно композиционно-стилистическое единство; в нем нет явных следов процесса редакторского сокращения в виде сюжетно-повествовательных стыков, несогласованностей и т. п., так что ход изложения представляется вполне ровным и гладким. Вместе с тем краткая редакция «Повести» текстуально не раз перекликается с распространенной версией: и там, и там имеют место схожие до буквальности выражения и идентично выстроенные повествовательные пассажи и эпизоды. Сравнительный анализ последних в обеих версиях «Повести» все-таки заставляет утверждать, что именно текст ее краткой редакции послужил основой для формирования распространенной редакции, а не наоборот. То есть именно он является первоначальной формой фиксации устного предания о белом клобуке.

В таком случае уместен вопрос о времени составления краткой редакции. Решить его помогает ряд косвенных данных.

В «Грамоте» поместного собора Русской Церкви 1564 г.⁶ констатируется отсутствие «писания» относительно происхождения белого клобука и права новгородских иерархов на его ношение. Однако на этом основании вряд ли правомерно считать, что «Повести» к этому времени еще не было. В тексте указанной грамоты настораживает термин «писание» по контрасту с жанровым самоопределением краткой редакции «Повести» — «написание». Думается, что соборяне, употребив термин «писание», имели в виду текст основательный в отношении каноническом и в плане исторической аргументации, подобный Священному Писанию или Кормчей. Отсюда вполне допустима мысль, что их не могла бы устроить «Повесть», то есть «написание», как вызывающее доверие свидетельство, если б она была им известна. Достаточно уже того, что в ее краткой редакции, которая могла бы к этому времени существовать, фигурировал в качестве контрагента новгородского архиепископа Василия Калики некий никогда не существовавший константинопольский патриарх Ювеналий. Следовательно, свидетельство «Грамоты» 1564 г. нельзя безоговорочно принять как показатель того, что к моменту ее составления «Повести» еще не было.

При решении вопроса о времени появления означенного литературного текста необходимо учитывать некоторые известные летописные свидетельства.

В «Первой Новгородской летописи младшего извода» сообщается, что в 1346 г., во время пребывания новгородского архиепископа Василия Калики в Москве митрополит Феогност благословил его и «дасть ему ризы хрестъцаты»⁷. Это известие воспроизводится затем в ряде новгородских летописей XV—XVI в., но показательно то, что о нем вспоминают в конце 20-х гг. XVI в. при составлении общерусского летописного свода — «Никоновской летописи»⁸. При этом привлекает внимание то, что московский летописец при упоминании крестчатых риз Василия (а ведь это знак его преимущественного положения) упускает удобнейший повод и ничего не говорит о принадлежавшем Василию белом клобуке (тогда как последний, будучи древнейшей святыней, попавшей на Русь по божественному промыслу, должен был бы восприниматься как куда более важный знак духовного превосходства). Казалось бы, справедлив вывод, что до начала 30-х гг. XVI в. предание о новгородском белом клобуке ни в каком виде известно не было. Однако возможно, что такое предание к тому времени уже обрело известность. Но раз оно касалось Новгорода, то московский книжник его проигнорировал. Подобный силлогизм оправдывается пассажем по поводу хиротонии Ростовского архиепископа Феодора из той же «Никоновской летописи», из статьи за 1392 г., о том, что «клобуки же белые изначала вси ношаху на Руси — и митрополиты, и епископы, и сподобившиеся великия чести архиепископства. Вси святители на Руси беляа клобуки ношаху»⁹. Подобное утверждение могло появиться толь-

ко в контексте имевших место споров об исключительном праве новгородских владык на ношение белого клобука. А последние, в свою очередь, могли возникнуть в связи с поставлением на Новгородскую кафедру в марте 1526 г. архимандрита Макария, любимца великого князя Василия Ивановича, который, отправляя своего избранника в Новгород, отдал ему всю владычную казну¹⁰, (видимо, и белый клобук новгородского владыки). Согласно свидетельству Сигизмунда Герберштейна, Макарий, будучи Новгородским владыкой, действительно носил белый клобук¹¹. Возможно, в связи с этим и был поднят вопрос об особом достоинстве новгородского архиепископа, и возможно, вышеприведенный пассаж митрополичьего летописца о белых клобуках есть как раз реплика на претензии новгородцев.

Показателен еще один любопытный летописный факт. В «Новгородской второй летописи» в связи со смертью игумена Троицкого «Клобского» монастыря Феодосия в 1424 г. сообщается: «Клобук белой дал патриарх Иерусалимский владыки Василию, а патриарху дал папа Римский; и с тех мест клобук белой в Новгороде»¹². Кажется, будто нет никакой связи между известием о смерти игумена и известием о происхождении головного убора архиепископа Василия. Но, во-первых, очевидно, что летописец ассоциировал название предмета: «клобук», «клобук» (ударение, вероятно, на втором слоге, так что в первом — безударном — слоге в обоих вариантах звучала одинаковая гласная [klʲbʲk]) с названием монастыря: «Клобский» (тогда как большинство древнерусских фиксаций — «Клопский»). Во-вторых, игумен Феодосий, оказывается, два года управлял новгородской епархией, но так и не получил архиерейской хиротонии и был изгнан новгородцами назад в свой монастырь¹³. Так что у него имелись права на белый клобук. Соответственно, и упоминание о последнем по случаю смерти этого несостоявшегося владыки было вполне логичным для летописца.

Однако данное упоминание интересно еще тем, что, по всей вероятности, отражает знакомство летописца с преданием о белом клобуке. Даже его ошибочное утверждение, что Василий получил клобук от Иерусалимского патриарха, представляется, скорее, неуклюжей попыткой исправить известие «Повести», нежели индексом незнакомства летописца с последней. Ведь Василий действительно был связан с Иерусалимом как паломник, о чем сам же писал в своем «Послании о рае»¹⁴. Кроме того, у летописца наблюдается вполне аналогичная «Повести» логика поэтапного попадания белого клобука в Новгород из Рима. Отсюда возникает основание для обозначения еще одной хронологической вехи в литературной истории памятника. Дело в том, что «Новгородская вторая летопись» была составлена в последней трети XVI в., рассказ в ней доведен до 1572 г.¹⁵. Значит, к середине 70-х гг. столетия ее текст уже мог появиться. Следовательно, к этому времени существовала и «Повесть», коль скоро она стала известна летописцу.

Итак, приведенные косвенные данные вполне позволяют предполо-

жить, что краткая редакция «Повести» как литературная версия устного новгородского предания была создана в промежутке времени между серединой 20-х гг. и серединой 70-х гг. XVI в.

Однако еще один косвенный факт позволяет конкретнее говорить о времени ее возникновения. Дело в том, что текст краткой редакции «Повести» читается в ряде сборников: Уваровском-1868 (1622 г.)¹⁶, Погодинском-1558 (середины XVII в.)¹⁷ и др., русский раздел которых составляют следующие произведения: 1) «Сказание о... явлении Спасова образа... царю Мануилу Греческому»; 2) «Сказание о... Софеи, еже есть Премудрость Божия»; 3) «...О храме... Богородица, в нем же родися от Иаокима и Анны»; 4) «Сказание о чудесех... Богородицы... образа Одегитрия... на Тифине...» (редакция Е); 5) «Сказание о иконе... Богородицы Одигитрия»; 6) «Сказание, како и отколе бысть архангельское пение, сиречь демественнаго предания»; 7) «Повесть... о иконе... Богородицы, како прииде из Иверскаго царства во Святую гору...»; 8) «Чюдо... Богородицы о Ватопедском монастыри...»; 9) «Чюдо... Богородицы о граде Муроме и о епископе его, како прииде на Рязань»; 10) «Сказание о иконе... Богородицы Оковецкия»; 11) «Сказание... о соборе на Матфея на Башкина»; 12) «Изложение соборнаго деяния на дьяка... Висковатаго».

Как легко увидеть, названные тексты отличает тематическая общность, в частности, общность по темам: «чудесные знамения и явления», «чудесное перенесение святыни», «восприятие Русью святынь христианского Востока и Запада», «происхождение святыни и ее связь с обрядовой традицией». Кроме того, все они, созданы или переработаны в середине XVI в., все они идейно-содержательно связаны с событиями 50-60 гг. XVI в. и все они, вероятно, появились в рамках собирательно-обобщающей деятельности книжников из круга митрополита Московского Макария. Наконец, нельзя не отметить новгородской — содержательно и генетически — привязанности некоторых из указанных статей («Сказание о Спасовом образе»; «Сказание о Софии»; «Сказание об Одигитрии Тихвинской» и собственно «Повесть о белом клобуке»). Другими словами, все они, включая и краткую редакцию «Повести о белом клобуке», так или иначе отражают обстоятельства русской жизни и духовные интересы русского общества именно середины XVI в.

По этому поводу уместно напомнить известные обстоятельства. После московского пожара 1547 г. царь Иван IV собрал в столице мастеров для реставрационных работ. В их числе оказались новгородцы, трудившиеся над восстановлением росписей и икон в Благовещенском соборе и Золотой палате Кремля и написавшие в итоге целый ряд композиций библейской тематики и символично-аллегорического или богословско-дидактического содержания. Причем среди последних были композиции, отражающие догматическое учение Церкви о троичности Бога: традиционная «Троица ветхозаветная» и сравнительно новые «Троица новозаветная» и «Отечество»¹⁸. На церковном соборе 1553-54 гг.

по поводу этих и прочих символических композиций разгорелся спор. Так, дьяк Иван Висковатый попытался доказать, что иконы подобного рода недопустимы в силу принципиальной неизобразимости Бога. В споре принял участие лично митрополит Макарий и сумел переубедить дьяка, так что последнему пришлось принести письменное покаяние. Между прочим, означенный спор возник в контексте и как продолжение куда более острого соборного разбирательства и строгого приговора, во-первых, относительно протестанских взглядов Матвея Башкина и старца Артемия, а во-вторых, по поводу вовсе нехристианского учения старца Феодосия Косого¹⁹. В этой связи исключительно важно отметить: оба варианта религиозного мудрования исходили из антитринитарных богословских посылок²⁰. Таким образом, Собор 1553-54 гг. в определенном смысле выступил в защиту догмата о Божественной Троице и правомерности символического богословствования на этот предмет. Как известно, прямым литературным откликом на решения Собора о новых ересьх была мистико-символическая и натур-богословская трилогия Ермолая-Еразма «О святей, и единосущней, и животворящей, и нераздельной Троице»²¹, в которой на основе большого числа примеров утверждалось, что бесконечное многообразие троичных комплексов физического мира природы отражает онтологическую троичность Бога. Кстати, тема Троицы несколько раз затрагивалась также и на «Стоглавом» Соборе 1551 г.²²

В свете сказанного особенно значимым представляется то, что автор краткой редакции «Повести о белом клобуке» в отличие от автора распространенной редакции детально описывает, как выглядел или как был устроен дарованный императором Константином папе Сильвестру клобук: это было «одеяние бело тричастно». Но еще любопытнее то, что означенная триадологема («тричастно») оказывается смонтированной в комплекс триадичных синтаксических конструкций, характеризующих отношение императора к папе: «[I](1) *И не вменяше его человека суца, (2) и неослабно зря на лице его, (3) и чтя его яко Бога. [II](1) И много блгодарения возда ему на церковный чин, (2) а самому святейшему папе на служение от своих царьских величеств многая книги устрои, (3) и венец царьский восхоте положить на главу его. Папа же сего не восхоте. Царь же Константин, радостию и любовию побеждаем, вместо сего сотвори ему одеяние бело тричастно, еже есть клобук, [I](1) и устрои его чюдно, (2) и своима рукама возложи на главу блаженному папе, (3) и рече: „Тако ти достоит быти светлу якоже и солнцу посреде всея твари, о пресвятый отче, учителю мой!» [II](1) Силивестр же со многим благоговеиньством в клобуке оном поклонися царю, (2) и сняв со главы своея, (3) и любезно целовав со всеми святители. [III](1) И испроси у царя блюдо злато, (2) и положи его на нем, (3) и постави в церкви святых апостол на престоле...».*

Подобное сочетание образной детали с конгениальной ей литературной формой, как известно, было не только традиционным стилистичес-

ким приемом, но и способом иносказания, долженствовавшим направить мысль читателя по определенному руслу²³. То, что автор краткой редакции «Повести» использовал данный прием сознательно, доказывает еще одним аналогичным по иносказательному значению пассажем. Рассказав о явлении константинопольскому патриарху ангела, он опять-таки вводит в свой текст отсутствующую в пространной редакции деталь, причем подав ее в соответствующей форме тоекратного лексического и синтаксического повтора: «(1) И в третий день *приидоша* посланнии от папы к патриарху, носяще с собою ковчежец с честию утворен и печатленен, (2) и *даша* его патриарху, (3) и грамоты посланные от папы *даша* патриарху». Кстати сказать, в рассматриваемой редакции историю клобука сопровождают, в отличие от распространенного варианта «Повести», лишь три чуда пророческого характера: ангел Господень, как бы курирующий судьбу клобука, являлся, во-первых, некоему папе, во-вторых, патриарху Ювеналию и, в-третьих, архиепископу Василию. Однако автор означенного текста не удовлетворился одними намеками. Ближе к концу своего рассказа он вложил в уста ангела прямое пояснение символического смысла попавшей к новгородскому владыке древней реликвии: «Сий клобук сотвори царь Константин от вдохновения Святого Духа, по чину святых Троица и по образу светлаго Христова тридневнаго воскресения».

Таким образом, очевидно, что краткая редакция «Повести», рассказывая о привилегии новгородского иерарха, вместе с тем является художественно-символическим выражением троического богословия. И думается, что на фоне распространенных в русском обществе в 50-х гг. XVI в. антиринитарных умонастроений и споров о Троице такое свидетельство, подобно троичной иконографии или указанному труду Ермолая-Еразма, было бы весьма и весьма уместным и своевременным. Следовательно, принимая во внимание рассмотренную выше летописную информацию о белом клобуке, исходя из созвучия содержательно-формальных свойств краткой редакции «Повести» конкретной общественной ситуации на Руси, а также имея в виду огромную работу русских книжников по собиранию русской четвьей библиотеки, осуществлявшуюся в течение многих лет под руководством святителя Макария²⁴, вполне правомерно предположить, что ее текст тогда же — в 50-е гг. — и возник, и именно как своеобразная литературная реакция на действительность.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Повесть о белом клобуке // ПЛДР: Середина XVI века. М., 1985. С. 198-233 (Подг. текста Н. Н. Розова).

² Н. Н. Розов. 1) Повесть о новгородском белом клобуке как памятник общерусской публицистики XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1953. Т. 9. С. 178-219; 2) Повесть о новгородском белом клобуке (идейное содержание, время и место составления) // Русская литература / Ученые записки ЛГУ, № 173, серия филологических наук, вып. 20. Л., 1954. С. 307-327.

- ³ Поробнее об этом: *Кириллин В. М.* «Повесть о новгородском белом клобуке»: время происхождения и соотношение первых редакций // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 11. В печати.
- ⁴ *Творогов О. В.* Древнерусские хронографы. Л., 1975. С. 230.
- ⁵ *Назаревский А. А.* Отчет о занятиях в Воронежском губернском музее (24–27 июля 1911 года) // Университетские известия. № 8 — август. Часть II — неофициальная. Киев, 1912. С. 36–40 (Раздел «Научная хроника». Пункт IV).
- ⁶ ПСРЛ. Т. 13, вторая половина: Дополнения к Никоновской летописи. СПб., 1906. С. 379.
- ⁷ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 358.
- ⁸ ПСРЛ. Т. 10: VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью. СПб., 1862. С. 217.
- ⁹ ПСРЛ. Т. 11: VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью. СПб., 1897. С. 143.
- ¹⁰ *Голубинский Е.* История Русской Церкви. Т. 2. Первая половина тома. М., 1997. С. 748–749; *Макарий (Веретенников), архим.* Митрополит Макарий и московские государи (история взаимоотношений) // Макариевские чтения: Русские государи — покровители Православия. М.: «Можайск-Терра», 2001. С. 26.
- ¹¹ *Герберштейн С.* Записки о Московии / Пер. с нем. А. И. Малеина и А. В. Назаренко. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 91.
- ¹² Новгородские летописи: (Так названные Новгородская вторая и Новгородская третья летописи). СПб., 1879. С. 51; ПСРЛ. Т. 30: Владимирский летописец. Новгородская вторая (Архивская) летопись. М., 1965. С. 155.
- ¹³ *Макарий (Булгаков).* История Русской Церкви. М., 1995. Кн. 3. С. 230, 311.
- ¹⁴ «Послание Василия Новгородского Феодору Тверскому о рае» // ПЛДР: XIV — середина XV века. М., 1981. С. 42–48 (Подг. текста Н. С. Демковой).
- ¹⁵ *Зиборов В. К.* Летопись Новгородская II // СККДР. Вып. 2 (вторая половина XIV—XVI). Ч. 2: Л—Я. Л., 1989. С. 51.
- ¹⁶ Описание сборников: *Леонид, архим.* Систематическое описание славяно-российских рукописей собрания графа А. С. Уварова: В 4 ч. М., 1894. Ч. 4. С. 202–207.
- ¹⁷ *Бычков А. Ф.* Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников императорской Публичной библиотеки. СПб., 1882. Ч. С. 161–180.
- ¹⁸ *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. М.: Изд-во Западно-Европейского экзархата, Московский Патриархат, 1989. С. 245–246.
- ¹⁹ «Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062»: *Макарий (Веретенников), архим.* Собор 1554 г. и его решения // Московский митрополит Макарий и его время / Сб. статей. М., 1996. С. 224–274.
- ²⁰ *Макарий (Булгаков).* История Русской Церкви. М., 1996. Кн. 4. Ч. 1. М., 1996. С. 140–144, 149–152; *Голубинский Е.* История Русской Церкви. Т. 2. Первая половина тома. М., 1997. С. 822–826.
- ²¹ *Полов А.* Книга Еразма о Святой Троице // ЧОИДР. М., 1880. Кн. 4. С. I–XIV, 1–124.
- ²² Стоглав // Российское законодательство X–XX веков. В 9 т. Т. 2: Законода-

тельство периода образования и укрепления Русского централизованного государства. М., 1985. С. 276; 313; 313; 315.

- ²³ Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века). СПб., 2000. С. 43-44 и посл.
- ²⁴ Воронин Ф. Святитель Макарий, митрополит Московский и всея Руси, и его литературная деятельность // Богословские труды. М., 1996. Сб. 32. С. 120-222.

576-е заседание. 18 декабря 2002 г.

М.С. Гладкая (Владимир)

Презентация книги «Дмитриевский собор во Владимире», вып. 1-2

Автор издал хорошо иллюстрированную книгу на собственные скудные средства.

СОДЕРЖАНИЕ

Ю.И. Минералов. Владимир Маяковский сегодня и всегда	3
М.Ю. Стояновский. Образно-символическая система в раннем творчестве Владимира Маяковского	17
И.Г. Минералова. Владимир Маяковский: черты стиля эпохи и свой голос («На несгорающем костре немислимой любви»)	30
Л.А. Карпушкина. Маяковский о Пушкине: к проблеме образотворчества	43
С.А. Васильев. Словесная живопись кубофутуристов: культурная эпоха и индивидуальный стиль	49
В.А. Зайцев. Об освещении творчества Маяковского в середине прошлого века и сегодня	66
Е. Шальман. Пушкин и Баратынский	87
С.А. Васильев. Библейская книга Товит и поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: типология сюжета	99
В.Н. Шапошников. Русская популярная / Массовая песня XX — XXI в.	106
И.Г. Минералова. Юрий Кузнецов в диалоге с Владимиром Маяковским и не только... (Жизненный конфликт и стиль)	119
Т.Е. Никольская. Роман Н.А. Островского «Как закалялась сталь» — прецедентный текст	125
Н.М. Годенко. Соотношение образов автора и рассказчика в современной прозе	134
Е. Скобелева. Традиции «готического» романа в английской литературе ..	141
М. Краснова. Анализ рассказа А. Конан Дойла «Пестрая лента». К постановке вопроса о генезисе классического детектива	149

Хроника заседаний Общества исследователей Древней Руси в Литературном институте (доклады №№ 556-576)

А.В. Кузьмин. Андрей Ослябя, Александр Пересвет и их потомки в конце XIV — первой половине XVI века	156
А.А. Турилов. К истории Стишного пролога на Руси в XV в. — первой четверти XVI в.	179
О.А. Устинова. О русском происхождении некоторых чудес в древнейшем житии Николая Мирликийского	181
Н.П. Гордеев. «Летописная книга» о Дмитриии Самозванце и испанские документы о лжеसेбастьянах	182
Л.Н. Коробейникова. Первый перевод «Жития Галактиона и Епистимии» и его редакция	183
И.Г. Добродомов, Р.Н. Кривко. Какие рушская писмена нашел св. Константин в Херсонесе?	190
Л.И. Щеголева. Презентация кандидатской диссертации	200
О.Р. Ширгазин. Географическое пространство в «Слове о полку Игореве»	200
О.В. Гладкова. Изображения Св.Евстафия Плакиды: иконография и литературные источники	200

<i>В.Д. Назаров.</i> Из разысканий о древнейших грамотах Троице-Сергиева монастыря (род радонежского боярина В.Б. Копнина в XV в.)	211
<i>Е.В. Белякова.</i> Малоизвестные памятники славянской письменности конца XIV в.	211
<i>Н.В.Трофимова.</i> Об одном общем фрагменте Киево-Печерского патерика и Тверского сборника	212
<i>Г.А. Казимова.</i> «Канон молебен к божественному и покланяемому пресвятому Духу Параклиту» преподобного Максима Грека	218
<i>А.М. Камчатнов.</i> Презентация нового издания «Толковой палеи»	224
<i>А.С. Демин.</i> Двудеятый автор «Казанской истории»	224
<i>И.Н. Данилевский.</i> Текстология и генетическая критика в изучении «Повести временных лет»	232
<i>Л.И.Алехина.</i> К вопросу о времени создания ранних служб святому благоверному князю Даниилу Московскому	233
<i>С.З. Чернов.</i> Сфрагистический комплекс из Могутова и его значение для изучения предьстории Московской земли в первой половине XII века	240
<i>В.И. Максимов.</i> О термине «крепость» в «Слове о полку Игореве»	245
<i>В.М. Кириллин.</i> О времени создания краткой редакции «Повести о новгородском белом клобуке»	245
<i>М.С. Гладкая.</i> Презентация книги «Дмитриевский собор во Владимире» ...	253

Издательская лицензия № 021322 от 14.01.99
Тираж 300 экз.
Сдано в набор 13.06.05. Подписано в печать 25.07.05.
Издательство Литературного института им. А.М.Горького
Москва, Тверской бульвар, 25