



ARBOR MUNDI

мировое древо

Международный журнал по теории и истории мировой культуры

*Comparative Studies in Culture
International Journal*

■ ЧИСЛА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

■ “КИМВАЛ МИРА” БОНАВЕНТУРЫ ДЕПЕРЬЕ
И КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИФОЛОГИИ КНИГИ

■ У ИСТОКОВ ПАРАЛИТЕРАТУРЫ:
ПРОЗА ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
им. Е. М. МЕЛЕТинСКОГО



RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES
THE MELETINSKY INSTITUTE
FOR ADVANCED STUDIES IN THE HUMANITIES



ARBOR MUNDI

мировое древо

Международный журнал по теории и истории мировой культуры

*Comparative Studies in Culture
International Journal*

Выпуск 12



ARBOR MUNDI

Москва 2006



УДК 008(05)
ББК 63(3)
М 64

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

М.Л. Андреев — главный редактор
Н.В. Брагинская
А.Я. Гуревич
А.Л. Доброхотов
И.Г. Матюшина
С.Ю. Неклюдов
Л.П. Петрик

EDITORIAL BOARD:

Michael Andrejev — Editor-in-Chief
Nina Braginskaya
Aaron Gurevich
Alexander Dobrokhotov
Inna Matiushina
Sergej Neckljudov
Leonid Petrik

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Ю.Н. Афанасьев
Л.М. Баткин
Ж.-П. Вернан
(Франция)
И.Е. Данилова
Вяч.Вс. Иванов
Дж. Констэбл
(США)
П. Маранда
(Канада)
Ж. Д'Ормессон
(Франция)
Б.А. Успенский
А. Хэтто
(Великобритания)

INTERNATIONAL
ADVISORY BOARD:

Yuri Afanasjev
Leonid Batkin
Jean-Pierre Vernant
(France)
Irina Danilova
Vyacheslav Ivanov
Giles Constable
(USA)
Pierre Maranda
(Canada)
Jean d'Ormesson
(France)
Boris Uspensky
Arthur Hatto
(Great Britain)

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

ЧИСЛА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

М.С. Неклюдова
ДВАЖДЫ ДВА ЧЕТЫРЕ,
ИЛИ МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА
В “ДОН ЖУАНЕ” МОЛЬЕРА

9

Л.Н. Киселева, Т.Н. Степанищева
“ОТМЕЧЕННЫЕ” ДАТЫ В МИРЕ ЖУКОВСКОГО

41

В.Ш. Кривонос
ОТМЕЧЕННЫЕ ЧИСЛА У ГОГОЛЯ

52

Е.Ю. Михайлик
“МАЛЕНЬКАЯ И ТОЖЕ ПЯТИКОНЕЧНАЯ”:
из наблюдений над числовой символикой “Белой гвардии”

62

Г.М. Утгоф
“13” В “ПРИГЛАШЕНИИ НА КАЗНЬ”

76

М.А. Кронгауз
“НОВАЯ НУМЕРОЛОГИЯ”, ИЛИ МОДА НА ЧИСЛА

97

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

И.К. Стаф
“КИМВАЛ МИРА” БОНАВЕНТУРЫ ДЕПЕРЬЕ
И КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИФОЛОГИИ КНИГИ

108

© Коллектив авторов, 2006
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2006

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

К.А. Чекалов
У ИСТОКОВ ПАРАЛИТЕРАТУРЫ:
ПРОЗА ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО
140

IN MEMORIAM

С.И. Лучицкая
Арон Яковлевич ГУРЕВИЧ
183

АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА
189

SUMMARIES

M.S. Neklyudova
2+2=4, or the Mathematical Problem in Molière's *Don Juan*

L.N. Kiseleva, T.N. Stepanishcheva
The "Marked" Dates in Zhukovsky's Poetical World

V.Sh. Krivonos
Marked Numbers in Gogol's Works

E.Yu. Mikhailik
"Small and Also Five-pointed":
Some Observations on Number Symbolism in *The White Guard*

G.M. Utgof
"13" in "Invitation to a Beheading"

M.A. Kronhaus
"The New Numerology", or The Fashion for Numbers

I.K. Staf
Bonaventure des Periers' "Cymbalum Mundi"
and the End of the Medieval Mythology of the Book

К.А. Tchekalov
The French Prose of the Baroque Age and Problematics of 'Paraliterature'
193–198

**СТАТЬИ,
ИССЛЕДОВАНИЯ**

ЧИСЛА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

М.С. Неклюдова

ДВАЖДЫ ДВА ЧЕТЫРЕ, ИЛИ МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В “ДОН ЖУАНЕ” МОЛЬЕРА

В НАЧАЛЕ ТРЕТЬЕГО ДЕЙСТВИЯ комедии Мольера “Дон Жуан, или Каменный гость” (1665) Дон Жуан и Сганарель скрываются в лесу от преследования братьев обманутой Эльвиры. На обоих чужое платье: Дон Жуан одет сельским жителем¹, а Сганарель — доктором. Разговор поэтому заходит о медицине, затем, пользуясь временной привилегией, которую дает его наряд, Сганарель спрашивает Дона Жуана, во что тот верит:

Сганарель. <...> Однако нужно же во что-нибудь верить. Во что вы верите?

Дон Жуан. Во что я верю?

Сганарель. Да.

Дон Жуан. Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь.

Сганарель. Хороша вера и хороши догматы! Выходит, значит, что ваша религия — арифметика? (II, 130).

Эти математические выкладки современники Мольера и его позднейшие исследователи восприняли однозначно, как признание в атеизме. В правильности такой интерпретации сомневаться не приходится (вопрос Сганареля предполагает изложение “символа веры”), однако это не объясняет, почему для обозначения безбожия своего героя Мольер прибегает к языку цифр и по-

чему этот язык остается прозрачным для читателей на протяжении трех с половиной столетий, даже при переводе с французского на русский.

Как и в случае многих мольеровских пьес, история создания “Дон Жуана” известна мало, хотя источники сюжета вполне очевидны. По словам одного из ранних биографов Мольера, после запрета “Тартюфа” (12 мая 1664 г.) драматург, «приучивший публику к частому появлению новинок, 15 февраля 1665 г. рискнул представить ей своего “Каменного гостя”»². Не так давно обнаруженные контракты с художниками-декораторами говорят о том, что 13 декабря 1664 г. Мольер уже вплотную занимался оформлением новой пьесы. Некоторые исследователи поэтому считают, что работа над ней шла без особой спешки (и что труппа рассчитывала на успех, раз было решено потратиться на новые декорации), по мнению других, коль скоро “Дон Жуан” — первая большая комедия Мольера, написанная прозой, это может означать, что у автора не было времени переложить ее стихами³. Последнее исключать нельзя, поскольку Мольер взял за основу хорошо известный французской публике сюжет. С момента появления “Севильского озорника, или Каменного гостя” Тирсо де Молина, т. е. где-то с 1620—1630-х годов⁴, история дерзкого соблазнителья, пригласившего к себе на ужин статую убитого им человека, разошлась по Италии и Франции вместе с итальянскими актерами комедии дель арте, которые взяли ее на вооружение и по-своему переработали. Так, Жан Руссе насчитывает пять итальянских сценариев и две французские пьесы на эту тему, предшествовавшие версии Мольера⁵. На французской сцене в конце 1650-х — начале 1660-х годов шли обе французские трагикомедии с идентичным названием “Каменный гость, или Преступный сын”, одна Доримона (1658), другая — Вильера (1659); так же не исключено, что в 1662 г. один из итальянских сценариев был разыгран труппой знаменитого Арлекина — Доменика Бьянколелли⁶. Во всяком случае, Мольер был знаком с итальянскими разработками сюжета, откуда в его пьесу переключалась последняя реплика Сганареля: “Мое жалованье, мое жалованье!”

Исследователи неоднократно подчеркивали, что в предшествовавших Мольеру вариантах Дон Жуан — не столько безбож-

ник, сколько грешник, причем у Тирсо он грешит по легкомыслию, а у Доримона и Вильера — из крайнего свободолюбия. Как говорит герой Вильера, обращаясь к отцу: “Я более вас не знаю и не желаю знать, / Я не желаю более терпеливо подчиняться отцу или господину, / И если боги захотят подчинить меня своему закону, / Я не желаю знать ни Бога, ни отца, ни господина, ни короля”⁷. Иными словами, он восстает не против Бога как такового, а против налагаемых религией и обществом ограничений; его бунт носит не метафизический, а, если можно так выразиться, практический характер. Мольер усиливает тему безбожия героя и переносит акцент с поступков — в отличие от своих предшественников, его Дон Жуан не совершает ужасных преступлений — на убеждения. В этом отношении показательно, что только за мольеровским персонажем прочно закрепляется репутация атеиста, хотя идея атеизма присутствовала уже в итальянских сценариях (как указывает Руссе, анонимный сценарий середины XVII в. “Пораженный молнией атеист” напрямую связан с историей Дон Жуана, хотя его герой носит иное имя)⁸.

Здесь необходим небольшой лексикографический экскурс. Во французском языке второй половины XVII в. существовала определенная градация степеней неверия. Так, в памфлете “Соблажения по поводу комедии Мольера, озаглавленной Каменный гость”, появившемся в конце апреля — начале мая 1665 г., мольеровский Дон Жуан характеризуется как “либертин (un Libertain), соблазняющий всех попадающихся ему девиц, сын, насмехающийся над родным отцом и желающий его смерти, нечестивец (un Impie), бросающий вызов небу и потешающийся над его молниями, атеист (un Athée), чья вера сводится к тому, что два и два — четыре, а четыре и четыре — восемь...”⁹. Как свидетельствует первое издание Словаря Академии (1694), “Либертин — тот, кто дает себе слишком много воли, не исполняет прилежно свой долг. <...> Так же называют того, кто позволяет себе вольности в вопросах религии, либо утверждая, что не верит в то, во что следует верить, либо осуждая благочестивые обычаи и отказываясь исполнять заветы Господа, Церкви и вышестоящих...”¹⁰. Таким образом, либертинаж представляет собой определенную манеру поведения, которая не согласуется с

законами общества (Бог здесь присутствует скорее как верховный авторитет, гарантирующий нормальное функционирование общества). В отличие от либертина, нечестивец находится в прямом конфликте с Богом: “Нечестивец — тот, кто не обладает благочестием, кто презирает все, что связано с религией”¹¹, меж тем как атеистом именуется тот, “кто не признает Бога”¹². В Словаре Фюретьера (1690) эта мысль выражена более отчетливо: “Атеист — тот, кто отрицает Божество, не верит ни в Господа, ни в Провидение, не имеет ни истинной, ни ложной Религии...”¹³. В отличие от либертина и нечестивца, атеист не вступает в отношения с Богом, он, как будет сказано в следующем столетии, “не нуждается в этой гипотезе”. Конечно, границы между этими понятиями редко бывают обозначены столь четко, как в приведенной выше цитате. К примеру, Боссюэ в своих проповедях порой называет либертинами тех, кто не признает Бога; по-видимому, он избегает слова “атеист”, дабы не выносить им окончательного приговора (либертин может раскаяться, а атеист — нет)¹⁴. Либертинаж — понятие более широкое и общее, нежели атеизм. Все тот же Словарь Академии в качестве примера правильного словоупотребления дает такую фразу: “Либертинаж приводит к атеизму”¹⁵. Случай мольеровского Дон Жуана интересен тем, что в нем совмещаются все три ипостаси: в первых двух действиях он, скорее, либертин (таков он у Тирсо и в итальянских сценариях), в третьем — атеист (и в этом оригинальность мольеровской трактовки), в последних — в большей степени нечестивец, поскольку вступает в борьбу с высшими силами (наследие французских трагикомедий).

Почему Дон Жуан из либертина и нечестивца превращается в атеиста? Тому могло быть много причин, из которых назовем две. Во-первых, Мольеру была необходима пьеса, которая позволила бы поправить финансовое положение труппы, ухудшившееся после запрета “Тартюфа”. Атеизм, безусловно, добавлял остроты сюжету, а, как видно по “Смешным жеманницам” и тому же “Тартюфу”, Мольер не боялся делать ставку на скандал. Кроме того, он мог надеяться, что “Дон Жуан” поможет реабилитировать “Тартюфа”. Дон Жуан — парная фигура к Тартюфу; Атеист и Лицемер представляют собой две крайности, равноуда-

ленные от истинного благочестия. Пример Дон Жуана показывает, что за лицемерием может скрываться полное безверие, и в этом смысле служит комментарием к случаю Тартюфа. Если вынести за скобки сословные и статусные различия между двумя персонажами, то последнюю пьесу можно воспринимать как “реконструкцию” возможного прошлого Тартюфа (тут важны не конкретные детали, а сама траектория движения от либертинажа к атеизму и лицемерию). Не случайно Мольер уделил особое внимание теологической корректности образа Дон Жуана как закоренелого и нераскаявшегося грешника¹⁶.

Во-вторых, либертинаж во всех своих проявлениях, от шалопайства до атеизма, был в тот момент актуальной общественной и политической темой. К середине 1660-х годов либертинаж (в самом общем смысле этого слова) начинает беспокоить Людовика XIV, который в 1661 г., после смерти кардинала Мазарини, взял власть в свои руки. Молодой король пока еще не отличается благочестивым рвением, но болезненно реагирует на пренебрежение авторитетом власти, в том числе и духовной. Так, 17 апреля 1665 г., через два месяца после премьеры “Дон Жуана”, по его приказу в Бастилию посажен Бюсси-Рабютен, автор скандальной хроники “Любовная история галлов”, которая только что была опубликована в Голландии. Бюсси подозревают в том, что его перо не пощадило и короля. На самом деле это не так — в книге рассказывалось о любовных интригах парижских дам и придворных и, в частности, о том, как в 1658 г. Бюсси вместе с несколькими друзьями на Страстной неделе устроил дебош в замке Руасси, во время которого было немало съедено и выпито, сочинена похабная песенка с припевом “Аллилуйя”, взят в плен судейский чиновник, и, как уверяла молва, молочный поросенок окрещен рыбой¹⁷. Среди весельчаков был, кстати, и граф де Гиш, через несколько лет обративший на себя внимание короля скандальным ухаживанием за его невесткой, Генриеттой Английской, и в 1664 г. отправленный в изгнание. И Бюсси-Рабютен, и граф де Гиш в разное время считались прототипами мольеровского Дон Жуана (виной тому были их галантные подвиги)¹⁸. И хотя такого рода предположения не имеют под собой достаточных оснований, они демонстрируют актуальность психологического и

социального типа, представленного в комедии Мольера. Не переставая быть театральным персонажем с собственной, идущей от Тирсо историей, он действительно напоминает многих еще не слишком покорных подданных Людовика XIV. По-видимому, Мольер хотел этого сходства: после “Тартюфа” он должен был понимать неизбежность скандала, особенно когда сделал главного героя атеистом и лицемером, но он рассчитывал на одобрение короля. Если бы все пошло, как было задумано, то труппа, благодаря скандалу, поправила бы свои дела и при этом преумножила бы расположение монарха.

Последнее Мольеру, судя по всему, удалось. В августе того же 1665 г. его актеры получают право именоваться “королевскими”; по мнению современников, этот знак монаршей милости мог быть ответом на полемику вокруг “Дон Жуана”¹⁹. Но, достигнув одной — возможно, основной — цели, во всем прочем он терпит поражение. Комедия впервые была сыграна 15 февраля и продолжала идти во время карнавала вплоть до пасхального поста, всего 15 представлений (для сравнения: “Смешные жеманницы” при жизни автора выдержали 56 представлений, переделанный “Тартюф” — 81 представление²⁰). После Пасхи она исчезает из репертуара мольеровской труппы, не исчерпав до конца своего зрительского потенциала. По-видимому, Мольеру посоветовали — или приказали — ее не возобновлять. В конце апреля — начале мая, т. е. как раз после Пасхи (театры открылись 14 апреля), был напечатан уже упоминавшийся памфлет «Соображения по поводу комедии Мольера, озаглавленной “Каменный гость”», подписанный вымышленным именем “Рошмон”. Традиционно считается, что он исходил из окружения принца де Конти, когда-то покровительствовавшего мольеровской труппе, а затем лишившего ее этого покровительства по соображениям благочестия²¹, или же из того круга, что ранее был причастен к Компании св. Даров (пресловутой “кабале святош”, практически запрещенной в 1660 г.). Так или иначе, но Рошмон обвинил Мольера в безнравственности, безверии и пропаганде атеизма. Это не было официальной точкой зрения, поскольку еще 11 марта была получена, а 24 мая зарегистрирована так называемая *привилегия* (разрешение на публикацию) “Дон Жуана”²². Однако издатель

ею так и не воспользовался, возможно, испугавшись сильной общественной оппозиции или слишком влиятельных недругов Мольера. Это не помешало защитникам драматурга в конце июня выпустить “Ответ на Соображения по поводу Каменного гостя г-на де Мольера”, а еще через две недели — “Письмо касательно Соображений по поводу комедии Мольера, озаглавленной Каменный Гость”. Poleмика сошла на нет после августовской перемены статуса мольеровской труппы.

Исследователи нередко выражают удивление, что Мольер, отчаянно борющийся за “Тартюфа”, ничего не сделал для того, чтобы вернуть на сцену или напечатать “Дон Жуана”. Это наводит на мысль, что скандал вокруг последней пьесы был большим, нежели представляется в исторической ретроспективе. Но есть и другой возможный ответ: Мольер не считал своего “Дон Жуана” оригинальным произведением, стоившим того, чтобы из-за него ввязываться в драку. В сущности, структура пьесы почти точно повторяет ту, что была свойственна итальянским сценариям и французским трагикомедиям, вплоть до мотива лицемерного “обращения” героя. Если бы не было “Тартюфа”, то мольеровский “Дон Жуан” мог вызвать не больше возмущения, нежели его предшественники, к которым никаких претензий не предъявлялось. Исключение составляют первая и вторая сцены III акта; они были обречены на скандал. После первого же представления Мольеру пришлось выкинуть вторую сцену, где Дон Жуан обещает нищему милостыню, если тот отречется от Бога²³. Судя по тому, как оперативно было сделано это сокращение, его причиной явились не интриги, а непосредственная реакция публики: основными посетителями театра были добропорядочные парижские буржуа²⁴, придерживавшиеся традиционной морали, которых такое издевательство над одной из святейших обязанностей христианина должно было глубоко возмутить. Сложнее сказать, какова была судьба первой сцены. Судя по памфлетам Рошмона и ответам защитников Мольера, она осталась на своем месте. Однако, как мне представляется, с полной уверенностью это утверждать нельзя.

Здесь необходимо еще одно отступление, на сей раз по поводу сценической и публикационной истории “Дон Жуана”. Как

уже было сказано, при жизни Мольера пьеса более не появлялась ни на сцене, ни в печати. В 1673 г., сразу после его кончины, Тома Корнель, младший брат Пьера Корнеля, заручившись согласием вдовы, переложил пьесу стихами, и в 1677 г. она была сыграна бывшей мольеровской труппой²⁵. В период с 1680 по 1715 г. (т. е. от образования Комеди Франсез, куда вливается мольеровская труппа, до конца царствования Людовика XIV) версия Тома Корнеля выдерживает 217 представлений²⁶. Именно ее будет видеть на сцене парижская публика на протяжении всего XVIII и первой половины XIX в. Только в 1847 г. Комеди Франсез вернет на свои подмостки оригинальный мольеровский текст²⁷, который и в середине XIX столетия будет вызывать у зрителей некоторое недоумение («Какая странная пьеса этот “Дон Жуан”», — заметит в своей рецензии Теофиль Готье)²⁸.

Несмотря на не слишком хвалебные эпитеты, которыми обычно награждается работа Тома Корнеля, она с примечательной скрупулезностью следует за мольеровским текстом. Сделанные им сокращения минимальны и коснулись в основном III и V действия: из III действия была убрана сцена с нищим и значительно сокращен предшествующий разговор Дон Жуана и Сганареля о вере; из V действия исчезли упражнения Дон Жуана в лицемерии (хотя монолог, где он заявляет о намерении пустить в ход это оружие, остался). В беседе Дон Жуана и Сганареля нет ни намека на математические выкладки:

Сганарель. По правде сказать, этот наряд / Придаст мне ума для рассуждений, / И если бы вы позволили мне поспорить с вами по некоторым вопросам...

Дон Жуан. Один раз я могу тебе это позволить.

Сганарель. Вы можете заблуждаться по поводу медицины сколько угодно, / Это возмутит только медицинский факультет, / Но во всем остальном откройте сердце: / Во что вы верите?

Дон Жуан. Я верю в то, во что следует, чтобы я верил [Je croie ce qu'il faut que je croie].

Сганарель. Хорошо, не будем кричать и горячиться, / Небеса...

Дон Жуан. Не будем об этом.

Сганарель. Отлично сказано. Ад...

Дон Жуан. Не будем об этом, я тебе сказал²⁹.

Любопытно, что использованная Корнелем формула “верю в то, во что следует” с точностью до наоборот соответствует процитированному выше определению слова “либертин” из первого издания Словаря Академии: либертин считает должным показывать, что “не верит в то, во что следует верить” [faisant profession de ne pas croire ce qu'il faut croire]. Иначе говоря, корнелевский Дон Жуан отнюдь не либертин; напротив, для проформы он не отказывается следовать конвенциям своего времени: такой тип неверия Рошмон определял как лицемерие, еще в 1665 г. отметив его как одну из основных характеристик мольеровского Дон Жуана³⁰. С этой оценкой был согласен Шарль Перро, который в своем жизнеописании Мольера писал: «Он [Мольер] также сочинил две комедии против лицемеров и мнимых благочестивцев, а именно, “Каменный гость”, подражание комедии, шедшей у итальянцев под тем же названием, и “Тартюф”, его собственное изобретение»³¹. Эта характеристика относится к 1697 г., поэтому трудно сказать, какой из вариантов пьесы Перро имеет в виду. Он мог видеть спектакль 1665 г. или читать оригинальный текст, но, скорей всего, воспоминание о нем искажено более поздними впечатлениями от корнелевской переделки. Для нас существенно то, что к 1673 г. лицемерие оказывается более желательной характеристикой Дон Жуана, нежели неверие.

Версия Тома Корнеля заменила мольеровского “Дон Жуана” на сцене, но не в печати (хотя издавалась под именем как Мольера, так и Корнеля). В парижском издании мольеровских сочинений 1682 г. “Дон Жуан” был сперва напечатан в первоначальном авторском варианте, но затем уже готовые экземпляры были отцензурованы, две первые сцены III действия частично вырезаны, а на месте “исповедания веры” героя поставлена следующая сцена:

Сганарель. Довольно о медицине, раз вы в нее не верите, поговорим о другом: это платье придает мне ума, и мне хотелось бы с вами

поспорить. Вы же разрешаете мне с вами спорить и запрещаете лишь делать внушения.

Дон Жуан. И так?

Сганарель. Я хочу до конца выведать ваши мысли, узнать вас лучше, чем теперь. Когда же наконец вы прекратите дебоширить и начнете жить как порядочный человек?

Дон Жуан. (Поднимает руку, чтоб дать ему пощечину). Мэтр-болван, вы принялись за внушения?

Сганарель. (Отступив). Черт возьми, я действительно болван, желая вас урезонить; делайте что хотите, какое мне дело, будете вы прокляты или нет...

Дон Жуан. Замолчи. Подумаем-ка лучше о наших делах. Не заблудились ли мы?³²

Два обстоятельства заслуживают здесь внимания. Во-первых, цензоры не воспользовались решением Корнеля и, вместо того чтобы заменить одну крамольную фразу, предпочли вырезать весь эпизод, не оставив о нем никаких напоминаний. Это могло быть обусловлено и постепенным устрожением цензурных требований, и чисто техническими соображениями (в готовом издании легче заменить страницу, нежели слово). Во-вторых, в тексте фигурируют сразу две ремарки, отсутствовавшие в оригинале. Большой смысловой нагрузки они не несут, что делает их появление особенно примечательным: за такой избыточностью может скрываться сценический прецедент. Так как в составлении издания принимал участие Лагранж, первый исполнитель роли Дон Жуана, нельзя исключать, что в его памяти мог храниться некий запасной сценический вариант, и мы, видимо, можем определить его источник. В экспликации роли Арлекина, сделанной Домеником Бьянколелли для (итальянского) спектакля “Каменный гость” и помеченной 1669 г., фигурирует указание: «Я возражаю Дон Жуану и говорю ему о небе. Он мне дает пощечину; тогда я говорю: “Ладно, пойдем, коль надо”, и мы уходим»³³. Итальянская труппа была тесно связана с мольеровской и делила с ней театр, так что Лагранж вполне мог заимствовать сцену из чужого спектакля, чтобы залатать цензурную дыру. А поскольку итальянские представления, будучи импровизацион-

ными, предпочитали жест слову, то отсюда и возникают две лишние ремарки. В амстердамском издании 1683 г., где мольеровский “Дон Жуан” воспроизведен в полном виде, без цензурной правки, ремарок в интересующей нас сцене нет, помимо той, что относится к падению Сганареля, запутавшегося в собственном рассуждении; ее необходимость очевидна, ибо без нее непонятна следующая реплика Дон Жуана³⁴.

Есть искушение предположить, что такого рода замена могла произойти не при первой публикации, но раньше. Как уже упоминалось, некоторые исследователи полагают, что сценарий Бьянколелли был впервые сыгран в начале 1660-х годов и послужил одним из источников для мольеровского “Дон Жуана”. Если это так, то, отказавшись с 17 февраля от исполнения второй сцены III действия, Мольер мог задуматься и над другими возможными исправлениями. Мы знаем, что фраза “дважды два — четыре” не была выкинута сразу, иначе бы об этом упомянули хулители или защитники пьесы. Но не могла ли она несколько позже быть заменена более привычными затрещинами? Это объяснило бы, почему Лагранж, издавая сочинения Мольера, не пошел по корнелевскому пути и, убрав около двух десятков реплик, поставил на их место несоразмерно короткий диалог. Кроме того, тогда было бы понятно, почему Мольер не стал бороться за возобновление пьесы, а просто снял ее из репертуара. Без двух первых сцен III действия она теряла свою оригинальность и вряд ли могла соперничать с одноименным фарсом, шедшим у итальянцев. Такая замена пролила бы свет и на падение сборов после первых шести представлений (хотя тут следует оговорить, что подобная динамика наблюдается и в других случаях). И — что, может быть, наиболее существенно — объяснила бы почти полное забвение, ожидавшее мольеровскую комедию уже через несколько лет. В 1686 г. Адриен Байе, составляя биографическую справку о Мольере, утверждает, что “Каменный гость” “более в свете не появляется [ne paroist plus au monde]” и «следует ее считать исключенной пьесой [une piece supprimée], память о которой сохраняется лишь в тех замечаниях, что были сделаны против нее и против “Тартюфа”»³⁵. Как отмечает комментатор XIX в., Байе почему-то игнорирует издания 1682 и

1683 г.; он относит это незнание за счет духовного звания кабинетного ученого, предельно далекого от мира театра³⁶. Здесь, по-видимому, век XIX недооценивает век XVII: слова Байе очевидно двусмысленны и могут быть отнесены к оригинальной версии “Дон Жуана”, которая действительно не имела публично-го хождения (отсюда упоминание о “свете”) и отличалась от цензурированных вариантов и переделок именно теми сценами, которые было подвергнуты критике в “Соображениях” Рошмона.

Но вне зависимости от того, была ли первая сцена III действия откорректирована Мольером во время сценического существования пьесы или нет, в 1665 г. арифметический “символ веры” находился на грани дозволенного и уже к 1673 г. (переделка Корнеля) стал неприемлемым. При этом любопытно, что Рошмон видел вину (вернее, злой умысел) Мольера в том, что Дон Жуану, чье кредо сводится к “дважды два — четыре”, противостоит Сганарель, жалкий слуга, плут и трус, чья суеверная вера в “черного монаха” (призрака монаха, чья неуспокоенная душа бродит по улицам в рождественский пост и пугает прохожих) еще больше компрометирует истинную религию³⁷. На это анонимный защитник Мольера возражал, что было бы странно, если бы слуга объяснялся как богослов из Сорбонны: его способность излагать свои мысли соответствует званию и, несмотря на нелепицы, Сганарель не лишен веры³⁸. Что касается арифметических выкладок Дон Жуана, то они заслуживают не осуждения, а похвалы:

«Что касается атеизма, то я не думаю, что его [Дон Жуана] рассуждение могло произвести впечатление на умы, тем более что никакого рассуждения нет. Он не говорит и двух слов и не хочет, чтобы с ним на эту тему беседовали; а если автор заставляет его утверждать, что “дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”, то лишь затем, чтобы стало понятно, что он — атеист: знать это необходимо из-за последующего наказания. Но, по правде говоря, что это за рассуждение: “дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”? Что эти слова доказывают и какой из них можно сделать вывод, помимо того, что Дон Жуан — атеист? Разве не довольно этих нескольких слов, чтобы его поразила молния небесная? Так должно было быть, однако поло-

вина Парижа сомневалась, что он того заслуживает. Я не рассказываю сказки: это неприкрытая истина, известная многим. Я не собираюсь становиться на сторону сомневающихся, поскольку удар молнии заслужен, даже если человек кивком головы дал понять, что он — атеист; что касается меня, то, как и многие, я полагаю, что то, за что бранят Мольера, должно было бы принести ему похвалы, обратить внимание на его ловкость и ум. Трудно вывести на сцене атеиста и дать понять, кто он таков, не позволяя ему речей. Меж тем, поскольку он не мог ничего сказать, не навлекая осуждения, автор “Каменного гостя” с достойной восхищения предусмотрительностью нашел способ дать понять, каков его герой, при этом не заставляя его пускаться в рассуждения»³⁹.

Действительно, Мольер находит способ обозначить атеизм, при этом его не эксплицируя. На содержательном уровне, выражение “дважды два — четыре” равно самому себе и может быть использовано как метафора очевидности⁴⁰. В современном французском (и русском) языке оно имеет характер устойчивого речевого оборота: “Ясно/просто как дважды два четыре”⁴¹. Однако нет полной уверенности, существовало ли оно в мольеровскую эпоху, а если да, то были ли ему свойственны такие же коннотации. Ни один из французских словарей конца XVII—XVIII в. его не упоминает. Меж тем, без сомнения, впервые оно появляется у Мольера.

Современные комментаторы указывают, что слова, вложенные Мольером в уста своего персонажа, молва приписывала Морицу Оранскому (Нассау), который будто бы произнес их в 1625 г., находясь на смертном одре⁴². Возник ли такой слух сразу после смерти Морица или нет, сказать трудно, но в 1652 г. Гез де Бальзак пересказывает его в своем “Христианском Сократе”, откуда он, по-видимому, и попадает в мольеровскую пьесу. Для Бальзака этот сюжет отнюдь не случайный: в молодости он провел несколько лет в Нидерландах (в компании с поэтом Теофилем де Вио, который в 1622 г. будет обвинен в безверии и едва избежит костра), сочинил “Речь о политическом состоянии Объединенных Провинций” и бывал при дворе Морица. Пользуясь заслуженной славой одного из лучших мастеров эпистолярного слога, он мечтал о более блестящей карьере в качестве со-

ветчика Ришелье. Как известно, кардинал поддерживал протестантские Нидерланды, надеясь тем самым ослабить политическую мощь католической Испании. В этой ситуации Бальзак имел резон культивировать старые связи и стремиться быть хорошо информированным о делах Оранского дома, но воздерживаться от распространения порочащих его слухов. Однако к 1652 г. все политические соображения давно утратили актуальность, и историю кончины принца Оранского стало возможно рассказать в качестве поучительного примера.

Итак, согласно Бальзаку, когда Мориц лежал на смертном одре, некий протестантский теолог попросил его о публичном исповедании веры, которое могло бы служить достойным примером и остаться в памяти людей. На что Мориц ответил, что он верит в то, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь, и что прочие догматы этой веры может разъяснить математик, там же находившийся⁴³. “Меня не удивляет, — подводит итог Бальзак, — что во здравии [человек] сбрасывает ярмо закона, что в разврате он забывает о долге и что грех порождает нечестие. Но видеть в умирающем столь холодное и спокойное безверие, но говорить, что можно быть одержимым и спокойным, что мягкость и скромность сопутствуют ярости и отчаянию, разрушению храмов и алтарей, — эту истину я не могу до конца постигнуть”⁴⁴.

Это рассуждение Бальзака во многом объясняет, почему герой Мольера — соблазнитель и обманщик, но не убийца и не насильник, в отличие от своих итальянских прототипов, — представляется современникам куда более опасным, нежели его предшественники. Закоренелый грешник может раскаяться, но “холодное и спокойное” интеллектуальное отрицание Бога не оставляет на это надежды. Не случайно в качестве парного примера Бальзак приводит рассказ об известном философе-безбожнике Луцилио Ванিনি, сожженном в Тулузе в 1618 г. Тот тоже до конца сохранил верность своим убеждениям и даже “на эшафоте, не имея языка (он у него был вырезан еще в тюрьме), знаками изъяснял неверие”⁴⁵. Таков атеист, находящийся в состоянии одержимости и отчаяния, вызванных отпадением от Бога и Церкви, т. е. в определенном смысле более правильный тип безбож-

ника и еретика, нежели тот, что представлен Морицем и отчасти Дон Жуаном.

Сам Бальзак говорит, что история кончины Морица известна немногим. Еще один письменный источник, ее фиксирующий, относится к концу 1650-х годов, т. е. в принципе может быть связан с “Христианским Сократом”. Это “Занимательные истории” Таллемана де Рео, где, однако, крамольная фраза приписана не Морицу, а некоему “немецкому принцу”. О смерти Морица Таллеман пишет: «О кончине этого великого человека рассказывают примечательную вещь. Будучи при смерти, он призвал к себе пастора и священника, чтобы они спорили о религии; и, долго слушав их, сказал: “Вижу, что нет ничего достоверного, помимо математики”. И, сказав это, повернулся на другой бок, и умер»⁴⁶.

Этот анекдот включен в основной текст “Занимательных историй”, а значит, записан где-то в 1657–1659 гг. Но к нему сделана более поздняя приписка, датировать которую не представляется возможным: «Рассказывают, что одного немецкого принца, сильно приверженного математике, при смерти исповедник спросил, верит он или нет, и прочее. “Мы, математики, — отвечал тот, — верим, что два и два — четыре, а четыре и четыре — восемь”»⁴⁷.

Очевидно, что история, рассказанная Бальзаком, у Таллемана раздваивается. За отсутствием других свидетельств, можно лишь предполагать: либо речь идет о бродячем сюжете, который Бальзак слышал применительно к Морицу, а Таллеман — к анонимному немецкому принцу, либо у одного из рассказчиков были резоны рассказать этот анекдот не так, как требовала молва. Подозрение, конечно, падает на Таллемана. Для него, как для многих французов протестантского вероисповедания, Мориц Оранский — герой, великий человек, тем более что дипломатия Ришелье сделала его союзником Франции. Отсюда нежелание омрачать его память сомнительной шуткой по поводу “дважды два — четыре”. Но, будучи страстным коллекционером подобных историй, Таллеман не хотел упускать хороший анекдот, поэтому он изменил его главное действующее лицо.

Эта версия выглядела бы правдоподобно, если бы не одна деталь. Мориц, естественно, был протестантом, поэтому со сторо-

ны протестантских теологов (см. версию Бальзака) было странно требовать от него исповеди. Версия Таллемана более логична: Мориц слушает диспут протестантского пастора и католического священника и приходит к выводу, что уверенным можно быть только в математике. В то время как некий немецкий принц-католик в предсмертной исповеди обнаруживает свое безверие. Но тут возникает вопрос, а не могла история об этом безвестном принце появиться на свет после представления мольеровского “Дон Жуана”, ведь мы не знаем, когда она была добавлена к основному тексту “Занимательных историй”? Таллеман в 1660 г. постиг тяжелый финансовый удар, он оказался практически разорен, а в 1665 г. на него обрушились еще и семейные неприятности, его жена перешла в католичество и потребовала раздела имущества. Тем не менее это не значит, что он не делал дополнений к своим сочинениям или что он не побывал на одном из 15 представлений скандальной пьесы.

Итак, вопрос о соотношении версий Бальзака и Таллемана де Рео остается открытым. Будучи завсегдатаем салона маркизы де Рамбуйе, Таллеман не мог не читать Бальзака и не слышать о нем рассказов, поскольку там собирались друзья и почитатели писателя. Анекдот последнего о Морице мог иметь устное хождение задолго до публикации “Христианского Сократа” в 1652 г. Если Таллеман знал его со слуха, это объясняет, почему он не ссылается на Бальзака и не вступает с ним в прямую полемику. (Изменение протагониста можно расценивать как полемический ход, однако если бы Таллеман хотел поправить Бальзака, то, скорей всего, прямо сказал бы об этом. Не собираясь публиковать свои “Занимательные истории”, он не был скован цензурными соображениями.) Другое дело, насколько эта история (в любом из ее вариантов) была памятна к 1665 г. и могли ли зрители Мольера опознать цитатность “символа веры” Дон Жуана. В 1665 г. Бальзака уже 11 лет как нет среди живых, только что умерла маркиза де Рамбуйе и распался ее круг, а в новом издании произведений Бальзака, опубликованном все в том же 1665 г., предсмертные слова Морица опущены (остается только гадать, было ли это сделано из-за скандала вокруг “Дон Жуана”, или просто устроилась цензура⁴⁸). Ни критики, ни защитники

Мольера не упоминают о том, что математическое исповедание веры Дон Жуана имеет исторический прецедент. Это, конечно, может объясняться цензурными соображениями, тем более что во французской журналистике той эпохи политические аллюзии были под запретом, однако в формулировках Рошмона и его противников не проглядывает даже потаенное знание подтекста. Не исключено, что про скандал вокруг Морица Оранского (или немецкого принца?) публика уже не очень помнила.

Собственно говоря, в этом не было нужды. Проблема, которую затрагивал диалог между Дон Жуаном и Сганарелем, была понятна и актуальна вне зависимости от исторических прецедентов. Первое, что приходит на ум современным исследователям и, по-видимому, приходило на ум и современникам Мольера, это философия Декарта, где математика служит одной из моделей знания и, соответственно, доказательства существования Бога⁴⁹. В “Размышлениях о первой философии” (опубл. в 1641 г.) Декарт говорит, что, в отличие от других дисциплин, арифметика и геометрия содержат в себе простейшие истины, в которых невозможно усомниться: “Сплю я или нет — два и три все равно дают в сумме пять, а квадрат не имеет больше четырех сторон. Кажется, на такие истины не может пасть подозрение в ложности. Однако, кроме всего прочего, в мой ум вложено древнее представление, что Бог — Тот, Который имеет власть над всем и Которым я создан таким, какой я есть. Откуда я в таком случае могу знать, что Он не устроил все так, что нет вовсе никакой земли и никакого неба, никакой протяженной вещи, никакой формы, никакой величины, никакого места, но все это только представляется мне существующим именно в таком виде. Более того, по моему мнению, могли ошибаться и те люди, которые допускали о предмете абсолютное знание. Иными словами, не ошибался ли и я тогда, когда складывал два с тремя, или считал стороны квадрата, или судил о чем-нибудь другом, что, может быть, еще проще”⁵⁰.

Итак, даже простейшие, безусловные истины зависят от Бога. Если бы на Его месте был некий злобный дух, которому доставляло бы удовольствие вводить человека в заблуждение, то мы бы ни в чем не могли быть уверены. Однако Господь не обманыв-

вает, это противоречило бы другим Его свойствам, поэтому мир упорядочен и познаваем. Бог гарантирует достоверность математических действий, а математика, в силу неизменности правил, свидетельствует о Его существовании.

Декарт здесь занимает позицию по отношению к проблеме, горячо дебатировавшейся уже более столетия: как согласуется вера и научное, т. е. рациональное, знание⁵¹. Рационализм XVI в., нередко оборачивавшийся то скептицизмом, то релятивизмом, был склонен признавать правомерность и, в конечном счете, непротиворечивость обоих способов познания, существующих в разных измерениях. Как подводит итог этой традиции Франсуа де Ла Мот Ле Вайе, один из влиятельных мыслителей начала XVII в.: “Христианская теология... отнюдь не наука, требующая ясных и очевидных для нашего понимания принципов, ее основания почти полностью почерпнуты из таинств нашей веры, воистину дара Господня, превышающей пределы человеческого разума. Поэтому если в науках нас убеждает очевидность принципов, понятных нашему разуму, в теологии мы соглашаемся с ее божественными основаниями по одному велению воли, которая в том, что не видит и не понимает, покорствуется Богу, и в этом заключается достоинство христианской веры” (“О божестве”, 1630)⁵².

Формулируя ортодоксальную точку зрения, Ла Мот Ле Вайе исподволь ее компрометирует, противопоставляя познанию чистый акт воли⁵³. Когда Декарт берется примирить религию и науку, то его усилия направлены против тех, кто, как Ла Мот Ле Вайе, разводит их в разные стороны, обостряя потенциальный антагонизм. Не случайно он начинает свое рассуждение с очевидных, умопостигаемых принципов, таких как два плюс три всегда дает пять, чтобы затем прийти к доказательствам существования Бога.

В числе тех, кто, по просьбе самого Декарта, выступил с замечаниями по поводу его “Размышлений”, был Пьер Гассенди, его постоянный оппонент, чья позиция была не столь далека от сформулированной Ла Мотом Ле Вайе. Среди прочего, он обращает внимание Декарта, что очевидность начальных принципов не является их объективной характеристикой. То, что представ-

ляется элементарным и совершенно ясным одному, может казаться непонятным другому, тем более что мы склонны соглашаться с привычными для нас идеями, не вдумываясь в их суть. Если следовать рассуждениям Декарта, то получается, что два плюс три будет пять лишь при условии, что Бог — не обманщик, последнее же Декарт постулирует, не доказывая⁵⁴.

В отличие от “Рассуждения о методе”, адресованного более широкому кругу читателей и потому написанного по-французски, “Размышления” Декарта обращены к профессиональной, латиноязычной аудитории. Возможно, что в выборе чисел (почему, собственно, два и три?) некоторую роль сыграла языковая инерция. Скептики, с которыми полемизировал Декарт, черпали аргументы из Цицероновского трактата “О природе богов” (в частности, значительная доля диалога Ла Мота Ле Вайе “О божестве” представляет собой его пересказ). Один из Цицероновских протагонистов, Котта, последователь Новой Академии, возражает стойку Бальбу, восхищающемуся упорядоченностью вселенной: “Подумай, пожалуйста, если мы назовем божественными все движения и все, что в определенное время сохраняет свой порядок, не должны ли мы будем назвать божественными и перемежающиеся через два и три дня лихорадки? Ведь что может быть постояннее их периодического наступления?”⁵⁵

Такое разделение идеи природы и (традиционного) представления о богах имеет прямое отношение к обозначившемуся в постренессансную эпоху противопоставлению науки и религии. Мольеровский Дон Жуан находится на стороне природы, о чем свидетельствует его монолог в защиту чувства, презирающего устои общества (II, 105–106), и тем самым на стороне науки, которая выявляет ее закономерности. Утверждая, что “дважды два — четыре”, он указывает на наличие в природе законов, для объяснения которых не обязательно прибегать к идее божественного Провидения. Иными словами, он является выразителем позиции, против которой были направлены “Размышления” и вся философская система Декарта.

Ко времени опубликования декартовских “Размышлений” Мольер — тогда еще Жан-Батист Поклен — недавно покинул коллеж, где, если верить одному из его первых биографов, он

входил в круг учеников и последователей Гассенди⁵⁶. Даже если это не так, ему должен был быть известен спор между двумя прославленными учеными, получивший широкую огласку по всей Европе. Согласно все той же традиции конца XVII — начала XVIII в., в дальнейшем Мольер стал картезианцем и порой критиковал взгляды своего прежнего учителя⁵⁷. Трудно сказать, насколько это соответствует действительности, но, безусловно, он был достаточно сведущ в философских дискуссиях своего времени. Предсмертная шутка Морица Оранского могла привлечь его тем, что она, по сути, эквивалентна цинцеровской (позиция крайнего рационалистического скептицизма), но, будучи помещенной в картезианский контекст, может, хотя и с некоторой натяжкой, быть интерпретирована как выражение рационалистической веры (раз дважды два — четыре, следовательно, Бог есть).

Этого второго, псевдокартезианского плана в словах Морица, естественно, нет. Принц Оранский умер в 1625 г. и с трудами Декарта знаком не был, так как первые из них увидели свет в 1637 г. Зато Декарт в юности был знаком с Морицем, в армию которого он определился волонтером в 1617 г.⁵⁸ И полководец, и юный доброволец были страстно увлечены математикой. Неудивительно, что именно здесь Декарт встретил математика Исаака Бекмана, чьи взгляды оказали на него немалое влияние⁵⁹. Трудно предполагать, что уже тогда Мориц каждому встречному твердил, что “дважды два — четыре” (хотя забавно было бы представить Декарта в роли Сганареля), но воспоминания об этом принце-скепнике могли сказаться на аргументации “Размышлений”, где Декарт пытается обратиться к своей вере, для кого религией стала математика. Кроме того, эти воспоминания мог оживить все тот же Бальзак, в 1628 г. пославший Декарту (первоначальную версию?) “Христианского Сократа” и побуждавший его представить публике свою философскую систему⁶⁰. Неизвестно, была ли в этом “Христианском Сократе” история недавней кончины Морица, но если она была достоянием молвы, Декарт мог ее знать и помимо Бальзака.

Хотя, как мы видим, круг замкнулся, это не означает, что у Мольера не было других источников. Текст пьесы дает еще одну подсказку, возможно, не менее актуальную, чем линия, связан-

ная с Декартом. Исследователи давно указали, что осуждение медицины, с которого начинается первая сцена III действия, восходит к эссе Монтеня “О сходстве детей с родителями” (II, 37), где показана тщета этой науки и произвольность ее методов. В тот же том “Опытов” входит большое эссе “Апология Раймунда Сабундского” (II, 12), где, в частности, речь идет о природе богов. Монтень пишет: «Если в происходящих теперь религиозных спорах вы станете теснить своих противников, то они прямо скажут вам, что не во власти бога сделать так, чтобы его тело находилось одновременно и в раю, и на земле, и в нескольких разных местах. А как ловко пользуется этим аргументом наш древний насмешник! “Для человека, — говорит он, — немалое утешение видеть, что бог не все может: так, он не может покончить с собой, когда ему захочется, что является наибольшим благом в нашем положении; не может сделать смертных бессмертными; не может воскресить мертвого; не может сделать жившего нежившим, а того, кому воздавались почести, не получавшим их, — так как он не имеет никакой иной власти над прошлым, кроме забвения”. Наконец — чтобы довершить это сравнение с богом забавным примером — он добавляет, что бог не может сделать, чтобы дважды десять не было двадцатью. Вот что он говорит!»⁶¹

Это очень близкий, почти дословный перевод соответствующего фрагмента из второй книги “Естественной истории” Плиния Старшего⁶². Наряду с цинцеровским трактатом “О природе богов”, труд “древнего насмешника” в XVI—XVII вв. нередко выступал в качестве учебника рационализма, скептицизма и, в конечном счете, атеизма. Если Мольер действительно входил в круг учеников Гассенди, то несомненно был хорошо знаком и с этим крамольным, но часто переиздававшимся сочинением. Если же нет, то пример Плиния должен был дойти до него через посредство Монтеня, знакомство с которым не подлежит сомнению. Кстати, у Монтеня мы обнаруживаем и возможное объяснение концовки первой сцены III действия, когда Сганарель падает, запутавшись в доказательствах Божьего бытия. Все в той же “Апологии” Монтень вспоминает философа Фалеса, который был “постоянно занят созерцанием небесного свода и взор его всегда устремлен ввысь”, и, поскольку он не глядел на зем-

лю, то спотыкался и падал⁶³. Как указывает Анри Бюссон, в XVI в. эта история истолковывалась как притча: следует ограничить стремление к знаниям (философии, науки) и больше полагаться на простую, наивную веру, поскольку человеческий разум имеет естественные границы, которые ему не преодолеть⁶⁴. Все это в полной мере относится к Сганарелю. Обладая безотчетной, наивной верой, он не может устоять на ногах, когда пытается объяснить, каковы ее основания.

Традиционно считается, что возражения Сганареля Дон Жуану представляют собой несколько вульгаризированное изложение взглядов Гассенди. По-видимому, здесь срабатывает логика уподобления: если Дон Жуан в какой-то мере картезианец, то в споре с ним Сганарель должен быть гассендистом. На самом деле рассуждение Сганареля является набором общих мест, которые можно обнаружить в разных текстах эпохи. Так, перед тем как споткнуться и упасть, он говорит: “А я рассуждаю так: что бы вы ни говорили, есть в человеке что-то необыкновенное — такое, чего никакие ученые не могли бы объяснить. Разве это не поразительно, что вот я тут стою, а в голове у меня что-то такое думает о сотне всяких вещей сразу и приказывает моему телу все что угодно? Захочу ли я ударить в ладоши, вскинуть руки, пошевелить ногами, пойти направо, налево, вперед, назад, повернуться...” (II, 131).

Этот пассаж можно сопоставить со следующим фрагментом из все того же эссе Монтеня: “Мы ясно видим, что палец двигается и что нога двигается; что некоторые органы двигаются сами собой, без нашего ведома, другие же, наоборот, приводятся в движение по нашему повелению; что одно представление заставляет нас краснеть, другое — бледнеть... Но для человека всегда остается неизвестным, каким образом умственное впечатление вызывает такие изменения в телесном и материальном предмете, какова природа этой связи и сочетания этих удивительных сил”⁶⁵.

Что касается монолога Сганареля о мироздании и человеке (“Можете ли вы смотреть на все те хитрые штуки, из которых состоит машина человеческого тела, и не восхищаться, как это все пригнано одно к другому?” [II, 130–131]), то он, по-видимому, отсылает к известному гуманистическому топосу, нашедшему

свое классическое выражение в речи “О достоинстве человека” (1487) Пико де ла Мирандола⁶⁶. Иными словами, если Дон Жуан — скептик-рационалист, сторонник научного знания, то Сганарель, в меру своих возможностей, воплощает упадочную гуманистическую традицию, которая постепенно девальвируется и теряет интеллектуальный престиж. С определенной точки зрения, гуманизм не столько пытался отказаться от средневековой традиции, сколько ее очистить, установить новую генеалогию современности и привести настоящее в согласие с прошлым. Гуманизм в первую очередь филологичен и риторичен. Меж тем научно-философское направление, объединявшее Бэкона и Декарта, требовало разрыва с традицией, отказа от авторитетов, доверия опыту, который нередко понимался как математический. Это противостояние гуманизма как филологии и науки как математики (прагматики) было вполне очевидно к середине XVII в. и вызывало скорбные комментарии у филологов. Так, в 1650-е годы ученый Гроновиус сетовал: “Время критики и философии прошло, настало время философии и математики”⁶⁷. Нарядив своего персонажа в платье врача (и в то же время ученого), Мольер, по примеру итальянской маски Доктора⁶⁸, делает его носителем устаревшего типа знания, которое не имеет настоящих аргументов против непреложной истинности “дважды два — четыре”.

Плиний называет свой математический пример “забавным”; так же можно охарактеризовать и замечание Цицерона о перемежающейся лихорадке, и, несмотря на невеселую ситуацию, реплику Морица Оранского. Это в какой-то мере объясняет, почему последняя оказывается к месту в мольеровской комедии. Несоразмерность вопроса и ответа, проблемы существования Бога и элементарного арифметического действия, имеет и смешной, гротескный аспект. Он не всегда очевиден, но латентно присутствует даже у самых серьезных авторов. Так, в шестой книге “Исповеди” Августин рассказывает о том, как трудно ему было примирить собственное рациональное мышление с тем типом знания, которое предлагало ему христианство, пока он не обрел учителя, показавшего ему, как надо понимать священные книги: «Я радовался также, что мне предлагалось читать книги Ветхо-

го Завета другими глазами, чем раньше: книги эти казались мне нелепыми, и я изобличал мнимые мысли святых Твоих, мысливших вовсе не так. Я с удовольствием слушал, как Амвросий часто повторял в своих проповедях к народу, усердно рекомендуя, как правило: “Буква убивает, а Дух животворит” (2 Кор. 3:6). Когда, снимая таинственный покров, он объяснял в духовном смысле те места, которые, будучи поняты буквально, казались мне проповедью извращенности, то в его словах ничто не оскорбляло меня, хотя мне еще было неизвестно, справедливы ли эти слова. Я удерживал сердце свое от согласия с чем бы то ни было, боясь свалиться в бездну, и это висение в воздухе меня убивало. Я хотел быть уверенным в том, чего я не видел, так же, как был уверен, что семь да три десять»⁶⁹.

Августин, мучительно отказывающийся от языческого наследия во имя христианства, в сущности, фигура диаметрально противоположная мыслителям XVI—XVII вв., которые во имя античного рационализма постепенно все больше отходили от христианства. Но именно поэтому он оказался столь духовно близок людям той переходной эпохи, что ему приходилось решать те же вопросы, что и им. Августин совершенно серьезен, однако, когда речь заходит об искушавшем его желании легкой, очевидной веры, он, чтобы показать, как нелепа эта идея, тоже прибегает к элементарному счету.

Итак, дважды десять — двадцать (Плиний), семь плюс три — десять (Августин), два плюс три — пять (Декарт). Во всех этих случаях, насколько можно судить, сами цифры не играют особой роли; важна лишь простота операции и неизменность результата. Но Мольеру должны были быть знакомы и другие примеры, где оказывались значимыми сами числа. В 1666 г. Николя Буало выпустил первое издание своих “Сатир”, где в первой сатире была такая характеристика одного из воображаемых оппонентов автора, человека, который “Выставляет себя смельчаком / И, дрожа от слабости, / Ждет, чтобы уверовать в Бога, приступа лихорадки, / А когда ее нет, то смеется над общей верой, / И проповедует, что три всегда три и никогда не один [Presche que Trois sont Trois, & ne font jamais Vn]. / Ибо думать, что Бог вращает мир, / Что он управляет механизмом этой круглой машины / И что есть

жизнь после смерти, / Это то, во что следует верить и во что он не верит [C'est là ce qu'il faut croire, & ce qu'il ne croit pas]”⁷⁰.

Как справедливо указывает Оже, в 1819 г. впервые опубликованный во Франции полный текст мольеровского “Дон Жуана”, эти строки Буало очень близки к проблематике пьесы⁷¹. Трудно сказать, когда они были написаны, поскольку работа над этой сатирой велась на протяжении многих лет. В том же 1666 г. в контрафактном сборнике был опубликован пиратский список ее более ранней версии под названием “Сатира на нравы города Парижа” (от которой, впрочем, Буало отрекся). Только что процитированных строк там нет⁷². Не исключено, что Буало, искренне восхищавшийся Мольером и посвятивший ему одну из сатир, внес это математическое дополнение в свой портрет либертина после того, как со сцены прозвучал “символ веры” Дон Жуана. Но примечательно, что кощунственная шутка по поводу Троицы не вызвала цензурных возражений и продолжала фигурировать в многочисленных переизданиях “Сатир” 1667—1683 гг. Либо, как это будет в последующие эпохи, слово, звучащее со сцены, представлялось более опасным, нежели напечатанное, либо все дело было в репутации Мольера, которому запрещали то, что было дозволено другим. Только в середине 1680-х годов Буало (если верить традиции, то по совету Арно) заменяет свою шутку на более нейтральное описание; эту правку, видимо, следует соотнести с той, что постигла первое французское издание “Дон Жуана” 1682 г. Накануне отмены Нантского эдикта (1685) цензура, безусловно, устрожилась.

Итак, к середине 1680-х годов математическое исповедание веры Дон Жуана исчезает из оборота и, видимо, постепенно уходит из памяти современников. Амстердамское издание 1683 г., судя по всему, сразу переходит в ранг библиографических редкостей, о нем мало кто знает. От парижского издания 1682 г. остается только три нецензурированных экземпляра. На сцене идет “Дон Жуан” в обработке Корнеля. Показательно, что когда в 1734 г. Вольтер принимает участие в неподцензурном издании сочинений Мольера, то он даже не подозревает о крамольном кредо Дон Жуана. Его собрание воспроизводит текст парижского издания, а в качестве дополнения Вольтер приводит выдержку

ку из сцены с нищим, знакомую ему по рукописным спискам⁷³. О степени забвения свидетельствует и то, что в сценической версии никто не замечает подсказку, оставленную Корнелем. На протяжении всего XVIII в. “Дон Жуан” считается малозначительной пьесой, и Лагарп отзываясь с похвалой лишь о комической сцене между героем и его кредитором, г-ном Диманшем. Во Франции “Дон Жуан” в полном виде выходит лишь в 1819 г., когда Оже удается обнаружить один из неотцензурованных экземпляров издания 1682 г. С гордостью воспроизводя оригинальный текст, Оже замечает: «Нельзя не согласиться, что со стороны Мольера было поразительной смелостью вложить эти слова [“Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”] даже в уста Дон Жуана»⁷⁴. Иначе говоря, для комментатора XIX столетия эти слова оказываются неожиданностью: если бы они были хорошо известны, то вряд ли воспринимались как “поразительная смелость”.

По-видимому, с возвращением оригинального мольеровского текста сперва в печать, а затем на сцену, можно связать и то, что в Словаре Академии 1835 г. внезапно появляется выражение: “Это ясно как дважды два четыре” (с пометкой: “разговорное”⁷⁵). Ни в одном из предшествующих изданий его нет: либо оно действительно лишь недавно утвердилось в речи, либо считалось слишком разговорным и потому не фиксировалось. Как это ни парадоксально, но первое представляется более правдоподобным. И дело здесь, конечно, не только и не столько вобретении оригинальной версии мольеровской комедии, сколько в реформе системы образования, начатой Наполеоном, где на первое место выдвинулись точные науки и практические дисциплины. Из французского языка оно, по-видимому, и попало в русский. Как уже говорилось, его фиксирует Словарь Даля, хотя с несколько иным, не вполне современным оттенком: “верно, как дважды два”. Этот же оттенок заметен у Гоголя в “Мертвых душах” (1842), в сцене, где обсуждаются перспективы переселения чичиковских “душ”: “Дело известное, что мужик: на новой земле, да заняться еще хлебопашеством, да ничего у него нет, ни избы, ни двора, — убежит, как дважды два, наострит так лыжи, что и следа не отыщешь”⁷⁶.

Через десяток лет у Тургенева в “Рудине” (1855) “дважды два” оказывается примером элементарного логического рассуждения: “...мужчина может, например, сказать, что дважды два не четыре, а пять или три с половиною, а женщина скажет, что дважды два — стеариновая свечка”⁷⁷. В его же стихотворении в прозе “Молитва” (1881) такое нарушение логики оказывается приравнено к чуду: «О чем бы ни молился человек — он молится о чуде. Всякая молитва сводится на следующую: “Великий Боже, сделай, чтобы дважды два — не было четыре!”»⁷⁸.

У Достоевского в “Преступлении и наказании” (1866) Порфирий Петрович признается, что “хотелось бы такую улику достать, чтобы на дважды два — четыре походило! На прямое и бесспорное доказательство походило бы!”⁷⁹ Все эти беглые примеры показывают, что даже при переходе в другой язык и культуру выражение сохраняет свой философский, отчасти теологический потенциал. Отчетливей всего это проявляется в “Молитве” Тургенева, что, конечно, не случайно, учитывая его большую, по сравнению с Гоголем и Достоевским, укорененность в европейской традиции. Из этого ряда выбивается пример из “Мертвых душ”, но даже он ассоциативно (и, возможно, вполне бессознательно) связан с проблемой существования Бога. Учитывая, что речь идет о мертвых душах, которые обязательно “убегут”, то при желании можно увидеть в этой фразе тайное обещание спасения: души убегут, т. е. спасутся, потому что дважды два — четыре, и, следовательно, Бог есть. Речь не о том, предполагал ли это Гоголь, а о том, что выражение “дважды два — четыре” вольно или невольно приводит в действие определенный ход рассуждений, неизбежно подводящий к вопросу о существовании Бога (в этом смысле показательны и слова Достоевского о “бесспорном доказательстве”, так же в высшей степени двусмысленные). В этом семантическом ряду “дважды два” соседствует с утверждениями “Бог есть” или “Бога нет”. Именно поэтому, несмотря на языковую и историческую удаленность, нам до сих пор понятно, что имеет в виду Дон Жуан, когда на вопрос слуги отвечает: “Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”.

- ¹ В переводе А.В. Федорова значится, что Дон Жуан одет крестьянином (Мольер Ж.-Б. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. II. С. 128; далее в тексте — ссылки на это издание с обозначением тома и страницы), но это ошибка: в оригинале речь идет об "habit de campagne": иными словами, Дон Жуан сменил городской наряд, подробно описанный в предшествующем действии, на более простой, подобающий сельскому дворянину. Интересно, что здесь срабатывает театральная логика: ищут Дон Жуана, а по-настоящему переодет Сганарель.
- ² Grimarest J.L. de. La vie de M. de Molière / Éd. critique par Georges Mongrédien. P., 1955. P. 60.
- ³ Обсуждение этой проблемы см.: Simon A. Molière ou la Vie de Jean-Baptiste Roquelin. P., 1985. P. 302–304.
- ⁴ "Севиальский озорник" был опубликован в 1630 г.; дата его написания (и сценического исполнения) неизвестна. См.: Силюнас В. Драматургия Тирсо де Молины // Тирсо де Молина. Комедии. М., 1969. Т. I. С. 5–36. Во Франции он, по-видимому, был известен только через посредство итальянских переделок. См.: Cioranescu A. Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français. Genève, 1983. P. 346.
- ⁵ Rousset J. Le myth de Don Juan. P., 1978. P. 243.
- ⁶ Датировка французских пьес не вызывает сомнения, в отличие от версии Доменика Бьянколелли, которая известна лишь в изложении начала XVIII в. и, возможно, появилась после мольеровской. См.: Cioranescu A. Op. cit. P. 348.
- ⁷ Цит. по: Gendarme de Bévoite G. La légende de Don Juan. Son Évolution dans la littérature des origines au romantisme. P., 1911. P. 68.
- ⁸ Rousset J. Op. cit. P. 51.
- ⁹ Comédies et pamphlets sur Molière / Éd. critique par Georges Mongrédien. P., 1986. P. 89.
- ¹⁰ Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy. P., 1694. Т. I. P. 645.
- ¹¹ Ibid. Т. II. P. 233.
- ¹² Ibid. Т. I. P. 62.
- ¹³ Furetière A. Dictionnaire Universel, Contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts. Rotterdam, 1690. Т. 1 (статья "Athée").
- ¹⁴ Bossuet. Oeuvres. P., 1961. P. 1041, 1062 (Bibliothèque de la Pléiade).
- ¹⁵ Dictionnaire de l'Académie française. Т. I. P. 62.
- ¹⁶ См.: Truchet J. Molière théologien dans "Dom Juan" // R.H.L.F. 1972. N 5/6. P. 934–935.
- ¹⁷ См.: Bussi-Rabutin R. de. Histoire amoureuse des Gaules / Éd. de J. et R. Duchêne. P., 1993. P. 237–248. Кстати, судя по мемуарам Бюсси, это был не единственный случай, который заставляет вспомнить о главной коллизии "Дон Жуана": в 1647 г., во время очередной военной кампании, он и еще несколько офицеров, устроившись на ночлег в разрушенной церкви, решили повеселиться, позвали музыкантов, открыли один из склепов и, обнаружив там мумифицированное тело, вытащили его и стали с ним танцевать (Mémoires de Roger de Rabutin comte de Bussy. Nouvelle édition... par Ludovic Lalanne. P., 1882. Т. I. P. 148–149).
- ¹⁸ См.: Gendarme de Bévoite G. Op. cit. P. 103–108.
- ¹⁹ См.: Comédies et pamphlets sur Molière. P. 112–113. Анонимный защитник Мольера так же приводит благожелательную реплику Людовика по поводу "Дон Жуана" (которого тот, впрочем, не видел и, скорей всего, знал по пересказу, — не исключено, что самого Мольера).
- ²⁰ Lough J. Paris Theater Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. L., 1957. P. 139. Эти данные относятся к парижским спектаклям мольеровской труппы; придворные представления не учитываются, так как "Дон Жуан" при Дворе показан не был.
- ²¹ О взаимоотношениях с Конти и о том, был ли он прототипом Дон Жуана, см.: Molière J.-B. Oeuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Georges Couton. P., 1971. Т. II. P. 1292–1298 (Bibliothèque de la Pléiade).
- ²² См.: Simon A. Op. cit. P. 319.
- ²³ Comédies et pamphlets sur Molière. P. 89 (n 40).
- ²⁴ См.: Lough J. Op. cit. P. 84–85.
- ²⁵ См.: Gendarme de Bévoite G. Op. cit. P. 149–151.
- ²⁶ Lough J. Op. cit. P. 141. Все равно в первой десятке наиболее популярных в этот период пьес Мольера "Дон Жуан" занимает восьмое место, уступая "Тартюфу", "Скупому", "Жоржу Дандену", "Мизантропу" и нескольким другим комедиям.
- ²⁷ Об этом см.: Descotes M. Les grands rôles du théâtre de Molière. P., 1960. P. 61–62. Как отмечает Морис Дескот, в своем оригинальном варианте пьеса популярностью не пользовалась, за два года после ее возобновления было дано только 22 представления. По-настоящему "Дон Жуан" вернулся на французскую сцену лишь после постановки 1947 г. Луи Жуве (Ibid. P. 74–76). Согласно другому исследователю, первый спектакль по оригинальному тексту состоялся в 1841 г. в театре Одеон, но, судя по всему, не вызвал общественного отклика (см.: Gendarme de Bévoite G. Op. cit. P. 149).
- ²⁸ Рецензия Готье воспроизведена в изд.: Rousset J. Op. cit. P. 218–219 (цит. P. 218).
- ²⁹ Corneille T. Poèmes dramatiques de T. Corneille. Nouvelle éd. P., 1738. Т. IV. P. 489.
- ³⁰ Comédies et pamphlets sur Molière. P. 91.
- ³¹ Perrault Ch. Poquelin de Molière // Molière jugé par ses contemporains... Avec une Notice par A.P. Malassis. P., 1877. P. 146.
- ³² Цит. по: Théâtre de J.-B. Poquelin de Molière. Publié par Jouaust en huit volumes. Annoté par G. Monval. P., s/a. Т. 3. P. 331.
- ³³ Macchia G. Vita e morte di Don Giovanni, con tre scenario della Commedia dell'Arte. Un "opera regia" e un dramma di musica. Bari, 1966. P. 170.

- 34 *Le festin de pierre*, comédie par J.-B. P. de Molière, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent. Amsterdam, 1683. P. 38.
- 35 *Baillet A. M. de Moliere // Molière jugé par ses contemporains*. P. 122.
- 36 *Ibid.* P. xxii.
- 37 *Comédies et pamphlets sur Molière*. P. 89. По-видимому, Рошмон перенес свою личную неприязнь к драматургу на персонажа: Сганареля играл сам Мольер.
- 38 *Ibid.* P. 111.
- 39 *Ibid.* P. 110–111.
- 40 Конечно, показательно уже то, что из всех “метафор очевидности” Мольер выбирает именно математическую. О других возможных вариантах можно судить по “Севильскому озорнику” Тирсо де Молина: “В том, что в поднебной шири / Птицы вольные витают, / Рыбы в море обитают, / А число стихий — четыре, / Нет без счастья славы в мире, / Друг надежен, враг опасен, / Ночь темна, а полдень ясен, / Больше вымысла в сто раз, / Чем содержит мой рассказ” (*Тирсо де Молина*. Комедии. Т. II. С. 164 [пер. Ю. Корнеева]).
- 41 Как уточняет М.И. Михельсон, “говорится о том, что само собой разумеется” (*Михельсон М.И.* Ходячие и меткие слова. СПб., 1896. С. 149).
- 42 См., к примеру: *Guicharnaud J.* Molière, une aventure théâtrale. P., 1963. P. 253.
- 43 За недоступностью издания 1652 г. цит. по: *Molière J.-B.* Oeuvres complètes. Т. II. P. 1 309–1310.
- 44 *Oeuvres de Monsieur de Balzac*. P., 1665. P. 262.
- 45 *Ibid.* P. 261.
- 46 *Tallemant des Réaux G.* Historiettes. Texte intégral établi et annoté par Antoine Adam. P., 1960. Т. I. P. 225–226 (Bibliothèque de la Pléiade).
- 47 *Ibid.* P. 266 (примеч.).
- 48 *Oeuvres de Monsieur de Balzac*. P. 262. Между 1652 и 1665 гг. “Христианский Сократ” переиздавался по крайней мере два раза, в 1657 и 1661 г. За труднодоступностью этих изданий остается только гадать, когда именно из текста Бальзака изымается крамольная фраза. Поскольку издания 1652, 1657 и 1661 г. выходили у А. Курбэ, а издание 1665 г. у Т. Жолли, более вероятно, что первые три воспроизводят один и тот же текст и что изменения были внесены в четвертое, когда за дело взялся новый издатель, которому заново надо было получить разрешение на публикацию.
- 49 См.: *Haight J.* The concept of reason in French classical literature 1635–1690. Toronto; Buffalo; L., 1982. P. 72–73.
- 50 *Декарт Р.* Разыскание истины. СПб., 2002. С. 146–147.
- 51 Об этом см.: *Busson H.* Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533–1601). P., 1957.
- 52 *La Mothe Le Vayer F. de.* Cinq <sic!> dialogues faits à l'imitation des Anciens par Oratius Tubero. Francfort [Trévoux], par Jean Savius, 1716. P. 333. Почти

- за столетие до этого Гийом Постель писал, что если бы религиозные догматы следовало бы принимать так же, как мы принимаем аксиомы и основные геометрические принципы, то они уже завоевали бы весь мир, и религия нуждалась бы в Откровении не больше математики. Однако это не так, и если в древности для распространения истинной религии требовались чудеса, то теперь эту роль должен играть разум (иначе зачем Господь наградил им человека?). См.: *Busson H.* Op. cit. P. 277.
- 53 О значении “Диалогов” Ла Мота Ле Вайе и их восприятию “либертинами от эрудиции” см.: *Pintard R.* Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII siècle. Genève, 1980.
- 54 *Descartes R.* Oeuvres. Pub. par Victor Cousin. 11 vol. P., 1824–1826. Т. II. P. 125–127.
- 55 *Цицерон.* О природе богов / Пер. С. Блажеевского. СПб., 2002. С. 184. Следует оговорить, что текстуальных совпадений здесь нет, речь идет лишь о некотором намеке на сходство. У Декарта в оригинале: *Nam sive vigelem, sive dormiam, duo & tria simul juncta sut quinque* (*Descartes R.* Oeuvres. Pub. par Adam Tannery. P., 1905. Т. VII. P. 20), меж тем как у Цицерона: “*Vide, quaeso, si omnis motus omniaque, quae certis temporibus ordinem suum conservant, divina dicimus, ne tertianas quoque febres et quartanas divinas esse dicendum sit; quarum reversione et motu quid potest esse constantius?*” (*De Natura Deorum*. III, 24).
- 56 *Grimarest J.L. de.* Op. cit. P. 38–39.
- 57 *Ibid.* P. 101.
- 58 Об этом см.: *Frédéric P.* Monsieur René Descartes en son temps. P., 1959. P. 32–44.
- 59 См.: *Gouhier H.* Les premières pensées de Descartes. Contribution à l'histoire de l'Anti-Renaissance. P., 1958. P. 20–30.
- 60 *Frédéric P.* Op. cit. P. 83.
- 61 *Монтедь М.* Опытги. Избр. произведения: В 3 т. М., 1992. Т. 2. С. 213.
- 62 “*Imperfectae uero in homine naturae praecipua solatia, ne deum quidem posse omnia — namque nec sibi potest mortem consciscere, si uelit, quod homini dedit optimum in tanatis uitae poenis, nec mortales aeternitate donare aut reuocare defunctos nec facere ut qui uixit non uixerit, qui honores gessit non gesserit — nullumque habere in praeterita ius praeterquam obliuionis atque (ut facitis quoque argumentis societas haec cum deo copuletur) ut bis dena uiginti non sunt aut multa similiter efficere non posse*” (*Naturalis historiae* II, 27).
- 63 *Монтедь М.* Указ. соч. С. 225.
- 64 См.: *Busson H.* Op. cit. P. 290.
- 65 *Монтедь М.* Указ. соч. С. 226. Ср.: “А как пригодны руки, данные природою людям, и в сколь многих искусствах они им служат! И легкое сгибание пальцев, и легкое их потягивание совершается без труда при всяком движении вследствие гибких сочленений суставов” (*Цицерон.* О природе богов. С. 164).

- 66 См.: *Pico della Mirandola G.* Antologia. Introduzione, traduzione e note di Giuseppe Barone. Milano, 1973. P. 170–198. Ср. с известным монологом Гамлета: “Какое мастерское произведение — человек! Как благороден разумом! Как бесконечен способностями! По образу своему и движениями как выразителен и достоин восхищения!” (цит. по: *Морозов М.М.* Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 366).
- 67 *Grafton A.* Bring Out Your Dead. The Past as Revelation. Cambridge; MA; L.; Harvard UP, 2001. P. 101.
- 68 См.: *Дживеллегов А.К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell’arte. М., 1962. С. 109–113.
- 69 *Августин А.* Исповедь. СПб., 1999. С. 119.
- 70 *Satires du sieur D***.* P.: C. Barbin, 1666. P. 10.
- 71 *Oeuvres de Molière, avec un commentaire...* par M. Auger. P., 1819. T. IV. P. 232 (n 1).
- 72 См.: *Boileau N.* Oeuvres complètes. P., 1966. P. 875 (Bibliothèque de la Pléiade).
- 73 *Oeuvres de Molière.* Nouvelle éd., augmentée de la Vie de l’auteur et des Remarques historiques et critiques, par M. de Voltaire. Amsterdam; Leipzig, 1765. T. III. P. 218.
- 74 *Oeuvres de Molière...* P. 232 (n 1).
- 75 *Dictionnaire de l’Académie française.* P., 1835. T. I. P. 539.
- 76 *Гоголь Н.В.* Мертвые души (I, 8) // *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 5. С. 153. Пользуюсь возможностью поблагодарить А.С. Немзера за указание на русские вариации обсуждаемой темы.
- 77 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1963. Т. VI. С. 253.
- 78 *Там же.* Т. XIII. С. 197.
- 79 *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. V. С. 352.

Л.Н. Киселева, Т.Н. Степанищева

“ОТМЕЧЕННЫЕ” ДАТЫ В МИРЕ ЖУКОВСКОГО

ЖУКОВСКИЙ ПРОЧНО ВОШЕЛ в русское культурное сознание как поэт “памяти”, “воспоминания”, и априорно можно предполагать, что в его “мире” — множество важных дат, что они должны повторяться, фиксироваться в дневниках и письмах, обыгрываться в стихах и иных сочинениях. Однако если исключить тексты, написанные к табельным дням или историческим событиям (их мы рассматривать не будем), то таких дат и связанных с ними сюжетов оказывается немного. Мы хотели бы рассмотреть эти “отмеченные” даты, их место в мире Жуковского, в жизни его домашнего круга, его “ареопага” (как он называл своих сводных племянниц — Марию Андреевну Протасову-Мойер, Александру Андреевну Протасову-Воейкову, Авдотью Петровну Юшкову-Киреевскую-Елагину, Анну Петровну Юшкову-Зонтаг). Причем особый ореол вокруг таких дат, т. е. их особое переживание, “проживание”, создавал не столько сам Жуковский, сколько М.А. Протасова. Но начало положил, по обыкновению, сам поэт.

Обратимся к известному эпизоду зарождения его любви, чтобы проследить, насколько стремительно Жуковский развивает эти отношения как в биографическом, так и в литературном плане. Напомним дневниковую запись от 9 июля 1805 г. о внезапно возникшей любви к 12-летней Маше Протасовой: “Можно ли быть влюбленным в ребенка? Но в душе моей сделалась перемена в рассуждении ее!” (ПСС: 13, 15). И тут же, в этой записи, поэт строит планы будущей семейной жизни и выражает уверенность в том, что будет счастлив “с ней” и что “она конечно была бы со мною счастлива”. Примерно в это же время он первый раз просит руки Маши у ее матери (своей сводной сестры), правда, относя этот брак к будущему, когда вернется из замышлявшегося тогда заграничного путешествия: “Вижу ее не такую, какова она теперь, но такую, какова она будет тогда, и с некоторым нетерпением это себе представляю” (Там же).

Итак, внезапная любовь (“Это чувство родилось вдруг, от чего — не знаю; но желаю, чтобы оно сохранилось”) сразу же перерастает в планы счастливой семейной жизни, и все это доверяется не только дневнику, но и становится предметом поэтического творчества. Нам важно проследить, как любовная лирика из области домашней поэзии (запись в альбоме, надпись в книге и пр.) постепенно переходит в печать и биографический факт (любовь к М.А. Протасовой) становится фактом литературным. Нас, разумеется, будут интересовать далеко не все (весьма многочисленные, особенно в 1806—1812 гг.) тексты такого рода, а произведения, так или иначе связанные с датами.

В первую очередь это день рождения Маши 16 января и день ее ангела — 1 апреля (которые Мария Андреевна в письмах к Киреевской называла “своими” — “1 апреля и 16 января”).

Когда Жуковский становится в 1808 г. редактором журнала “Вестник Европы”, то уже январский № 2 он делает подарком к Машиному 15-летию, печатая там повесть “Три пояса”, где героине также исполнялось 15 лет. Разумеется, в 1808 г. разгадать эту приуроченность, ретроспективно отмеченную Зейдлицем (Зейдлиц: 34), могли только два-три человека из семейного круга, но в тот момент самым главным для автора была догадка адресата. Можно предполагать, что адресат не остался в неведении, так как в домашней поэзии (в альбоме, подаренном Маше на 1807-й год, никогда при жизни Жуковского не публиковавшемся) все чувства были выражены с предельной ясностью:

На Новый год в воспоминанье
О том, кто всякий час мечтает о тебе!
Кто счастье дней своих, кто радостей исканье
В твоей лишь заключил, бесценный друг, судьбе!
(ПСС: 1, 115)

Даже если учесть заведомую комплиментарность и некоторую преувеличенность альбомной риторики, такая надпись была более чем красноречивой.

Но теперь, пусть и в зашифрованном виде, поэт стремится сделать факт своей любви фактом литературы.

В апреле того же года Жуковский публикует романс “К Нине. С английского” — вольное переложение стихотворения Томаса Перси “Песня”. И опять публикация имеет знаковую хронологическую приуроченность — на этот раз к именинам Марии Андреевны. В оригинале стихотворение было обращено к невесте Перси Анне Гутеридж и содержало обращение Nancy, которое было передано по-русски именем Нина¹. В комментариях Н.Б. Реморовой подробно прослежена эволюция от более раннего текста (конца 1805 — начала 1806 г.) к печатному варианту и отмечена адресация произведения М.А. Протасовой (см.: ПСС: 1, 516—518). Нам сейчас важно не просто напомнить эти известные факты, но подчеркнуть, что Маша получает литературное имя — Нина, которое, как всем памятно, в России в начале XIX в. носило именно литературный или светский характер. Это имя неоднократно использовалось Жуковским и в дальнейшем в лирических текстах, адресованных Марии Андреевне². Например, “Песня” (“Мой друг, хранитель ангел мой...” — из Фабра д’Эглантина) при публикации была снабжена датой — 1 апреля, а в альбом Маше вписана под заглавием “К Нине”. Затем в печатной версии поэт ставит криптоним NN (становящийся как бы сокращением имени *Нина*). В конце 1808 г. появляется еще одно стихотворение “К Нине. Послание” (“О, Нина, о Нина, сей пламень любви...”), где проявились многие важные мотивы любовной лирики Жуковского (возможность любви после смерти, сохранение на небе чувства к покинутой на земле возлюбленной, вечная верность в разлуке). Использует Жуковский и “рискованную” композицию, когда сначала “опасный” тезис как будто бы утверждается:

Ах! Самое небо мне будет изгнаньем,
Когда для бессмертья утрачу любовь!
(ПСС: 1, 131) —

а затем опровергается:

О Нина, я внемлю таинственный голос:
Нет смерти, вещает, для нежной любви.

Смерть сопрягает влюбленных “теснейшим союзом”, умерший возлюбленный станет незримо сопровождать свою избранницу:

Я буду хранитель невидимый твой,
Невидимый взору, но видимый сердцу
.....
Я буду твой спутник, я буду с тобой
Делиться священным добром наслаждением...

Разлука становится в стихотворении сладостным меланхолическим чувством, которое окрашивало и мотивы элегии “Вечер”, ставшей литературным воплощением пейзажа Мишенского — окружающей поэта и девиц Протасовых природы. Эта элегия приобщала учениц Жуковского к самому механизму творчества как преобразования и пересоздания реальности (“прекрасное в словах пересоздать”)³. Далее в послании “К Нине” разлука обещала “Присутствие Бога⁴, бессмертья награду, / И с милым свиданье в безвестной стране”, а завершался текст апофеозом свободы, которую приносит смерть, и утверждением бессмертия:

О Нина, о Нина, бессмертье наш жребий.

Важность этого стихотворения для М.А. Протасовой, как напомнила в своем комментарии Н.Б. Реморова, засвидетельствована ее письмом Жуковскому от 6 сентября 1819 г.

Однако, возвращаясь к 1807—1808 гг., заметим, что друзья Жуковского скоро начали догадываться, что его любовная лирика получила биографическую подоплеку. Имя возлюбленной по-прежнему табуируется (и, заметим, эта привычка сохранится у Жуковского надолго даже в переписке с близким ему А.И. Тургеневым, участвовавшим в хлопотах о разрешении на брак и лично знавшим, о ком идет речь). Жуковский предупреждает о нежелательности всякого рода насмешек или пересудов насчет его чувства (ср. рассуждения в письме к А.И. Тургеневу от 9.12.1807⁵).

Ситуация с использованием имени Нина как литературного имени возлюбленной, видимо, также осложнилась — скорее всего, любовная лирика Жуковского привлекла внимание Е.А. Про-

тасовой, которая сделала соответствующие выводы. Но поэту не хотелось расставаться с ним (другое литературное имя Маши — Темира — не прижилось). Тогда он придумывает остроумный ход, который должен был обезопасить его и его текст от подозрений Екатерины Афанасьевны. В 1812 г. Жуковский пишет стихотворение “Нина к своему супругу в день рождения”, которое датирует 1 июня (при жизни оно не печаталось и осталось на уровне “домашней” поэзии). Оно было написано как бы от имени Анны Ивановны Плещеевой, жены приятеля Жуковского, которую в семье звали Нина, и адресовалось ее супругу Александру Алексеевичу Плещееву, хозяину Черни, ко дню его рождения (именно 1 июня)⁶. В нем выражены заветные мысли самого Жуковского о семейной жизни (то, что в его дневниках связывалось с мечтами о Маше). Но формальных претензий ему предъявить не могли.

Однако вскоре, 3 августа 1812 г., в день рождения А.И. Плещеевой (тоже памятная дата) произошла давно назревавшая катастрофа — после исполнения Жуковским романса на его собственные слова “Пловец”. Если знать контекст, то он перестает казаться таким “невинным”. К этому дню Жуковский тщательно готовился. Кроме “Пловца” он написал стихотворение “К А.И. Плещеевой” (“В час веселый всяк пророк...” с упоминанием 3 августа и имени Нина как домашнего имени адресата, шутливое обращение в стихах к Е.А. Протасовой (“Скажите, Катерина...”)) с обещанием оставить баллады, а также шутливую “Речь”, обращенную к А.А. Плещееву (“О Братья! Хлеб-соль ешь, / А правду так и режь!”). Однако кульминацией дня должен был стать “Пловец”, который, по-видимому, задумывался как публичная акция (пусть и в близком кругу), призванная предать гласности заветные намерения Жуковского, и она не была неожиданной для Марии Андреевны. Во всяком случае в своих письмах к Жуковскому она дважды возвращается к этой дате: “Сегодня 3-е августа! Как я находила себя счастливой в этот день!” (1820 г. — УС: 240) — и особенно 2.08.1819 г.: “Завтра бывал счастливый для меня день. Сердце все еще не перестало роптать. — Но ни слова о грустном” (УС: 220). Если бы этот день ассоциировался у Марии Андреевны только с эпизодом из-

гнания Жуковского из дома (что произошло после исполнения “Пловца”), то она вряд ли дважды говорила бы о нем как о счастливом. Скорее всего, в связи с 3 августа и предстоящим праздником в доме Плещеевых (а может быть, и в этот день) перед намечавшимся отъездом Жуковского в армию, перед разлукой с неизвестным исходом (поэт ехал на войну), произошло их решительное объяснение.

День рождения Машы 16 января еще раз появляется в стихах Жуковского в 1814 г. — в ореоле надежды. Он едет к Лопухину, надеясь добиться поддержки и разрешения на брак: “Прелестный день, не обмани...” (ПСС: I, 301). А на свой день рождения в этот год он пишет стихотворение, в котором также присутствует образ Марии Андреевны:

Мне ангел, мой хранитель,
Твой вид приняв, сказал: “Я друг навеки твой!”
В сем слове *все* сказал небесный утешитель
(курсив автора; ПСС: I, 305).

Стихотворения эти, явно парные, с общими темами и образами, должны были “отметить” для поэта и его читательницы важные даты и обозначить новые принципы их отношений (*дружба навеки*).

Следующая “Машина” дата, которая входит в поэзию Жуковского, — это 9 марта 1823 г. Так называется стихотворение “Ты предо мною стояла тихо...”, что подтверждается и автографом (ПСС: II, 618–619). Уже давно И.М. Семенко доказала, что дата 19 марта, иногда до сих пор фигурирующая в изданиях лирики поэта в заглавии, является ошибочной (видимо, восходящей к Зейдлицу — см.: Зейдлиц: 134) и что поэт фиксирует в названии момент последнего свидания в Дерпте перед отъездом в Петербург, а не день, когда, согласно легенде, он получил известие о кончине М.А. Мойер (Семенко: 35).

Но на этом неясности не заканчиваются, поскольку мы до сих пор не знаем достоверно дня ее смерти. Число, если и присутствует, колеблется между 17 и 18 марта и основывается на письме Жуковского к Елагиной от 28 марта 1823 г., опубликованном К. Зейдлицем и отсутствующем в Уткинском сборнике. Жуков-

ский называет днем своего отъезда из Дерпта после последнего свидания 10 марта, что еще согласуется со стихотворением, так как в письме он пишет: “Было поздно, когда я выехал из Дерпта, долго ждал лошадей, всех клонил сон”. Из-за задержки с отъездом прощание растянулось: “Я сказал им, чтобы разошлись, что я засну сам. Маша пошла наверх с мужем. Сашу я проводил до ее дома <...> Возвратясь, проводил Машу до ее горницы; они взяли с меня слово разбудить их в минуту отъезда. И я заснул. Через полтора часа все готово к отъезду. <...> Она спала, но мой приход ее разбудил: хотела встать, но я ее удержал. Мы простились; она просила, чтоб я ее перекрестил, и спрятала лице в подушку, и это было последнее на этом свете! И через десять дней я опять на той же дороге, по которой мы вместе с Сашей ехали на свидание радостное, и с чем же я ехал?” (Зейдлиц: 132). Уже тут мы видим некоторую несогласованность в датах: в стихотворении названо 9 марта, в письме днем отъезда названо 10-е. Далее в том же письме называется 17 марта, но из контекста не явствует, имеется ли в виду день кончины или только начало родов, от которых Мария Андреевна скончалась: “В субботу 17-го марта она почувствовала приближение решительной минуты. Ребенок родился мертвый, мальчик. Она потеряла память, пришла через несколько времени в себя; но силы истощились, и через полчаса все кончилось!”. От хронологической неопределенности этого текста датой кончины называется то 17, то 18 марта. Дата отъезда Жуковского из Петербурга также колеблется. Согласно неясному свидетельству А.И. Тургенева, повторенному Зейдлицем, поэт узнал печальную весть от случайно встреченного на улице незнакомого человека (надо полагать, приехавшего из Дерпта) 19 марта и сразу собрался в дорогу. Сам Жуковский писал Елагиной: “И через десять дней я опять на той же дороге”. Однако никто, кажется, не задавался вопросом о том, как могло известие о кончине М.А. Мойер, если она произошла 17-го или тем более 18-го, достичь Петербурга уже 19 марта. Тем более что Жуковский, описывая реакцию близких, окружавших Машу в эту минуту, пишет: “Они все сидели подле нея, <...> и никто не смел четыре часа признаться, что она скончалась”. Следовательно, весть о смерти не могла облететь

город сразу. Разумеется, приезжий в столицу мог, по случайному стечению обстоятельств, встретить Жуковского на улице в день своего прибытия в город, но частный человек (не правительственный курьер) не мог доехать из Дерпта в Петербург менее чем за двое суток. Кроме того, из письма поэта не явствует, присутствовал ли он на похоронах: “Знакомый и незнакомый прислали цветы, чтоб украсить стол, на котором лежали наши два ангела. <...> Она казалась спящею на цветах. Все проводили ее, не было никого, кто бы о ней не вздохнул”.

Никакого документального свидетельства о дате кончины до сих пор не имелось. Однако недавно в Эстонский исторический архив поступили новые материалы и среди них — фонд Успенской церкви г. Тарту, где отпевали М.А. Мойер, ранее в архиве отсутствовавший. По нашей просьбе замечательный архивист Т.К. Шор разыскала в соответствующей книге запись о смерти Маши. Вот она: “1823, 22 марта Дерптского университета профессора Ивана Филиппова Мойера жена Мария Андреевна умре натуральною болезнию с покаянием двадцати шести лет; Требу сию совершили Дерптской Успенской церкви священник протоиерей Алексей Соколовский, диакон Иоанн Лебедев, дьячок Иван Иванов, пономарь Василий Ефимов”⁷.

Как мы видим, этот документ еще более запутал дело. Ясно, что запись производилась задним числом, так как указаны имена священнослужителей, совершивших отпевание. Возможно, что произошла ошибка и по недосмотру указан не день смерти, а, например, день похорон, поскольку даже возраст умершей назван ошибочно — в марте 1823 г. М.А. Мойер было уже 29 лет. Но других документов (например, записи в университетском деле Мойера, объявления в газете “Dörptische Zeitung”) просто нет. Так что сейчас дата так и покрыта тайной, хотя для Жуковского основное значение имело то, на чем он сделал акцент в стихотворении — момент последней встречи с Машей на этом свете.

Если теперь вернуться к проблеме “памятных дат” в мире Жуковского, включая в этот “мир” и его “дом”, его “семью”, и попробовать выделить разные типы отмеченных дней, то в первую очередь, как мы видели и на примере самого Жуковского, это семейные даты — дни рождения и ангела близких людей.

Например, М.А. Протасова-Мойер пишет Жуковскому 2 февраля 1820 г.: «29 и 30 января прошли: я их праздновала *хорошо*, так как их достойно в твоём отсутствии праздновать должно. Блудова пословица “приберег Бог сердцу милого”, сделала из меня лучшего, деятельнейшего человека, и мы пили за твоё здоровье в *большом* обществе. — Я не скажу, чтоб мне грустнее обыкновенного было об тебе. Ты у меня на сердце так, как должно, в будни и в праздники; но прошедшее больше бунтовало, и Катька своими голубыми глазами не всегда могла усмирить бурю» (УС: 250).

В семье было принято поздравлять с “личными” датами, отсутствие поздравления горько переживалось. Ср. письмо М.А. Мойер осенью 1819 г. к Жуковскому о дне рождения Екатерины Афанасьевны: “Вы забыли ее 1 октября, и признаюсь тебе, что она об этом поплакала”. К этим числам старались приурочить другие знаменательные события: например, Е.А. Протасова намечала день свадьбы Маши и Мойера на 11 января, день рождения А.П. Елагиной (план не осуществился, свадьба состоялась на несколько дней позже).

Однако гораздо важнее были для Марии Андреевны “тайные даты” — дни и числа, которые напоминали ей об истории ее отношений с Жуковским. Записи здесь не всегда ясны или двойственны, так как подвергнуты строгой автоцензуре (см.: Киселева, Степанищева: 65–79) и, кроме того, предназначены для двоих, которым смысл был заведомо понятен. Любопытно сравнить два фрагмента из писем Марии Андреевны — один относится к празднику Св. Троицы, с которым, по-видимому, были связаны какие-то особые воспоминания: “Завтра Троицын день; время славное, все прошедшее теснится на душу, и я благодарю Бога за него. Кто лучше меня знал совершенное счастье?” А другой — к Рождеству, которое отмечалось в доме Мойеров по немецкой традиции, весьма отличной от того, как это делалось в “русской” России. В Дерпте была елка, для которой в русском обиходе еще не было соответствующего слова, поэтому в письме к А.П. Елагиной от 24 декабря 1818 г. Мария Андреевна употребляет слово “дерево” (калька с *Weihnachtsbaum*). Благодаря своей “Дуньку” за присланные подарки zum Heiligen Christ, она делает важ-

ное признание: “Нынешний праздник еще милее тем, что к нему не присоединяется никакое грустное воспоминание” (УС: 216).

Особо следует выделить дату 21 января. Мария Андреевна пишет Жуковскому 20 января 1820 г.: “Завтра великий день в наших аналях! обнимаю тебя и прошу Бога сохранить тебя нам”. Мы рискуем осторожно предположить, что это был день великого и трудного перелома, когда, приехав в Дерпт в январе 1816 г., Жуковский благословил Машу на брак с Моейром. Возможно, что дальнейшее исследование даст иное разъяснение этой дате, но пока мы не можем предложить другого решения.

Переписка Жуковского, М.А. Мойер и А.П. Елагиной содержит много умолчаний, многие письма были уничтожены, а дневники полны пустых страниц или их остатков — после того, как листы были вырваны. Читать эти документы трудно, потому что жизнь их авторов, какой она встает с их страниц, по-настоящему трагична. Однако сами они пытались до конца придерживаться известной “философии фонарей”. Подобно тому как редко расставленные фонари освещают весь путь, так и памятные даты (минуты счастья или духовной победы) освещают темное пространство между этими мгновениями. Авторы прилагают все усилия к тому, чтобы представить свою жизнь как счастливую.

Сейчас, очевидно, рано делать выводы о “поэтике дат” в творчестве и биографии Жуковского. Намеченные нами сюжеты скорее послужат предметом дальнейшего изучения и комментирования. Но интересно уже то, что поэт памяти, воспоминания либо избегал введения лично значимых дат в поэтический текст, либо стремился скрыть, замаскировать их, тем самым не позволяя читателю прямо проецировать героя лирики на автора — Жуковский в очередной раз обманул исследовательские ожидания.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ПСС — Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999.
УС — Уткинский сборник I: Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / Под ред. А.Е. Грузинского. Изд. М.В. Бэр. М., 1904.

Жуковский в воспоминаниях — В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.

Зейдлиц — Зейдлиц К.К. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. СПб., 1883.

Киселева, Степанищева — Киселева Л., Степанищева Т. Проблема автоцензуры в переписке М.А. Протасовой и В.А. Жуковского // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Новая серия. V. Тарту, 2005.

Лотман — Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

Пеньковский — Пеньковский А.Б. Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999.

Сакулин — Сакулин П. М.А. Протасова-Мойер по ее письмам // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской АН. СПб., 1908. Т. 12. Кн. 1. С. 1—39; Кн. 2. С. 1—44.

Семенко — Семенко И.М. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. М., 1975.

- 1 Многочисленные примеры использования имени *Нина* в русской литературе приводит А.Б. Пеньковский в книге “Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении”. Исследование концептуально не всегда убедительно, но ценно обилием исторического материала. В частности, Пеньковский указывает, что имя *Нина* часто использовалось как домашнее, заменявшее не только имя *Анна*, но и *Екатерина*, *Анастасия*, *Антонина* и некоторые другие (Пеньковский: 363—364).
- 2 Вопрос об актуальных для Жуковского претекстах его “*Нины*” нуждается, конечно, в дополнительном изучении. Возможно, что не только перечисленные Пеньковским стихотворения Державина, И.М. Долгорукова и менее значительных авторов указали Жуковскому на это имя, но и театральные постановки (“*Нина*, или *Безумная от любви*” — опера и балет на один сюжет). Сейчас важнее указать на то, что Жуковский использовал это имя прежде всего как условное, т. е. не относимое к конкретному человеку, скрывающее реального адресата, точнее даже — относимое к любому адресату (имя условное легко перестает быть личным).
- 3 Для старших племянниц Жуковского таким “текстом приобщения” стало уже “*Сельское кладбище*” (см. воспоминания А.П. Зонтаг — Жуковский в воспоминаниях: 102).
- 4 Ср. известный фрагмент из “*Невыразимого*” — “Присутствие Создателя в созданье”.
- 5 Письма В.А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 41.
- 6 Примечательно, что в этом сюжете задействованы Плещеевы — семейство, известное в истории русской культуры по роли в биографии и творчестве Карамзина; одно из провинциальных дворянских семейств, создававших “лицо эпохи” (см.: Лотман: 242—254).
- 7 ЭИА. Ф. 1279. Оп. 1. Д. 426. Л. 163об. Сердечно благодарим Т.К. Шор за неоценимую помощь.

В.Ш. Кривонос

ОТМЕЧЕННЫЕ ЧИСЛА У ГОГОЛЯ

В КОМЕДИИ “РЕВИЗОР” Хлестаков завирается, что в его петербургском доме подается “в семьсот рублей арбуз”, а по улицам, когда ему пришлось “департаментом управлять”, мчатся “тридцать пять тысяч одних курьеров” [6: 44, 45]. Исследователи, упоминавшие о гоголевских числах (только упоминавшие, поскольку специальных работ на эту тему не существует), обращали внимание преимущественно на роль такого рода количественных гиперболических в его произведениях, ограничиваясь обычно конкретными примерами без детального их разбора (ср.: [2: 279–280]). Отдельные наблюдения, не подкрепленные анализом функции и семантики названной фигуры гоголевского стиля, давали тем не менее повод для обобщающих выводов: “Числа у Гоголя всегда гиперболичны...” [23: 225].

Всегда ли? И что стоит за этой гиперболичностью?

В. Набоков, указывая “на это постоянное баловство с цифрами”, отмечал их подчеркнуто случайный и в этом смысле совершенно особый характер: “...даже числа у Гоголя обладают некоей индивидуальностью” [14: 211]. Индивидуальность гиперболических чисел в произведениях Гоголя, как и в романе Рабле, проявляется прежде всего в их абсурдности (ср. замечания о профанации и дискредитации архаичного числа у Рабле: [19: 631]). Целью гиперболизации была профанация числа, приводившая к его комической дискредитации. Дискредитируется и герой, изображение которого порождает странные *цифры*, и мир, где эти *цифры* принимаются на веру (как реальные или же вероятные).

М.М. Бахтин писал о распространенности у Гоголя нарочитых нелепизм, характеризующих стиль и образность его произведений и связанных с формами народной комедии [1: 488]. А С.Г. Бочаров привлек внимание к универсальной роли специфических *словечек*, представляющих как “...своего рода мнимые числа у Гоголя, неясно измеряющие какую-то мнимую реальность” [4: 429].

Мнимыми оказываются у Гоголя и собственно числа, о которых идет речь. Их откровенная нелепость свидетельствует о том, что используются они не для того, чтобы что-то *измерять*, но чтобы имитировать процесс *измерения*, имеющий нулевой результат: измеряемых предметов или просто не существует, или они существуют в какой-то действительно мнимой реальности.

В мифологической архаике числа предстают как “результат проецирования внечисловых сущностей” и воспринимаются как “образы единства в мире множественности и иллюзий” [17: 32]. Гоголевские гиперболические числа манифестируют иного рода внечисловые сущности, обозначающие фиктивный характер явлений и событий, существующих и происходящих в мире (почему и возможно уподоблять *словечки* числам, а в числах видеть аналог *словечек*: их объединяет такое общее свойство, как мнимость).

Между тем Гоголь, обладавший уникальной способностью “проникать в глубинные пласты архаического сознания народа” [10: 132], не только изобретал разного рода числовые гиперболические, но и использовал традиционный числовой код, служивший ему для описания мира и поведения человека (числа в мифах выступают как “элементы особого числового кода, с помощью которого описывается мир, человек и сама система метаописания” [19: 629]). Именно в этой связи и можно говорить об **отмеченных** числах у Гоголя, наделенных важными культурными функциями и сакральным значением: так проявляется иногда открытое, но чаще скрытое стремление писателя “семантизировать число, т. е. вернуть ему ту роль, которую оно играло в архаичных, мифопоэтических культурах” [17: 55].

При чтении гоголевских произведений бросается в глаза “частота упоминания о парах тех или иных объектов” [3: 531]. Использование Гоголем числа 2 служит обычно цели выявить “автоматизм” живых людей, “их бездушие и бездуховность” [3: 533; ср. 22: 65, 82]. Таковы, например, “два единственные человека, два единственные друга” [5: II, 275] в “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” или Бобчинский и Добчинский в “Ревизоре”. Парность, однако, служит обычно признаком “принципиальной членности, как

преимущественном аспекте числа 2”, поэтому “в ряде языковых и культурных традиций” 2 далеко не всегда рассматривается как число [17: 20–21; см. также об отрицательной оценке парности: 16: 488]. Открывает же “числовой ряд” в качестве первого из чисел, “порождаемых с помощью осознанной процедуры”, число 3 [17: 21; ср.: 16: 489].

Следует отметить, имея в виду числа (значимые шаблоны числового ряда), которым традиционно приписывается символическое значение, что Гоголь чаще всего использует такие из них, как 3 и 4, а также их комбинации (синтез и повторение, сложение и умножение). Из проделанного В.Н. Топоровым специального анализа “становится очевидной отмеченность этих чисел, сакральный их характер, подтверждаемый преимущественным употреблением их в специализированных мифологически-ритуальных контекстах” [17: 30]. Гоголь, как это происходит при трансформации фольклорно-мифологической поэтики в его произведениях, переосмысливает традиционные схемы, но сохраняет, как правило, их структуру и смысловое ядро (ср. важные в этом плане наблюдения: [11: 132–141]). Так обстоит дело и с сакрализованными числами.

В “Вечерах на хуторе близ Диканьки” Гоголь ориентируется на фольклорную числовую символику, соблюдая принцип троичности как в тематике повестей (и в тематике высказываний персонажей), так и в их сюжетике (см. о значении троичности в фольклоре: [15: 82–83]). Например, в “Вечере накануне Ивана Купала” Фома Григорьевич хвалит своего деда, так умевшего “чудно рассказывать”, что “не чета какому-нибудь нынешнему балагуру”, не просто лгущему, но еще и “языком таким, будто ему три дня есть не давали...” [5: I, 138]. *Три дня* — типичная фольклорная формула, с помощью которой высмеивается неумелый балагур.

В этой же повести фольклорная числовая формула призвана мотивировать беспамятство героя, пошедшего на сделку с нечистой силой: “Два дни и две ночи спал Петро без просыпа. Очнувшись на третий день, долго осматривал углы своей хаты; но напрасно старался что-нибудь припомнить...” [5: I, 146]. Число 3 указывает на знаменательную потерю героем ориентации: хара-

ктерная для триады временная последовательность (четко выделенные начало, середина и конец [17: 22]) разрушается, поскольку *третий день* ничем не отличается от первых двух: пробуждение Петра оказывается мнимым, так как *схвативший* его “мертвый сон” [5: I, 146] продолжается.

В мифологии и фольклоре число 3 “чаще всего фигурирует в предписаниях трижды совершать то или иное магическое действие...” [16: 489; см. также о значении принципа троичности в сказке: 13: 29, 82–83, 86, 113]. В повести “Ночь перед Рождеством” Вакула, одурачив *врага человеческого рода*, отвечает ему вдобавок хворостиной “три удара, и бедный чорт припустил бежать...” [5: I, 241]. Магическое действие здесь травестируется и создает комический эффект.

В повести “Вий” избитая бурсаком ведьма “перед смертным часом изъявила желание, чтобы отходную по ней и молитвы в продолжение трех дней после смерти читал один из киевских семинаристов: Хома Брут” [5: II, 189]. Здесь *три дня* служат символическим сроком испытания Хома, которое он не выдерживает.

Во втором томе “Мертвых душ” Тентетников, возвращаясь в места, “где пронеслось его детство”, увидел “трехсотлетние дубы, трем человекам в обхват” [5: VII, 18]. В гоголевский пейзаж органично вводится “фольклорная символика чисел” [7: 137], способствующая сакрализации пространства.

В “Тарасе Бульбе” традиционное для эпического сюжета число 3 характеризует сознание эпического героя, который “положил себе правилом, что в трех случаях всегда следует взяться за саблю...” [5: II, 49]. Троекратный повтор приписывает его действиям значение сакрализованного ритуала. Особая отмеченность трехчленного эталона, актуализирующая его смысловой потенциал, очевидна и в призыве кошевого к запорожцам перед сражением с поляками: “Разделяйся же на три кучи и становись на три дороги перед тремя воротами” [5: II, 109]. Символична сцена, в которой преследующий казаков брат полячки “перевернулся три раза в воздухе с конем своим и прямо грохнулся на острые утесы” [5: II, 171]. Троекратное повторение такого сюжетного хода, как встреча отца с сыном (Тараса с Андрием), послед-

няя из которых завершается смертью изменника, выражает символический смысл истории отступничества (см.: [9: 16]).

Используя устойчивую символику числа 3, к которому обращаются, “когда речь заходит о главных параметрах макрокосма...” [17: 21], Гоголь в “Тарасе Бульбе” воссоздает эпическую картину мира с четким разделением сфер “своего” и “чужого”, добра и зла. Сюжетно-нарративные операции автора над числом 3 так же, как и само это число, оказываются отмеченными и приобретают сакрализованное значение (ср.: [17: 7]).

Важная в этом плане роль принадлежит числу 3 в повести “Портрет”. Напомним, что сновидение Чарткова, в котором сходит с портрета изображение страшного старика, состоит из трех снов, почему пробуждения героя оказываются мнимыми. Дискредитируется не только герой, попавший под власть демонического портрета, но и сакральное число: значимая для его символики временная последовательность тоже становится мнимостью.

Чартков, получив неожиданно клад, спрятанный в раме портрета, думает поначалу: “Теперь я обеспечен по крайней мере на три года, могу запереться в комнату, работать. <...> И если проработаю три года для себя, не торопясь, не на продажу, я защищу их всех, и могу быть славным художником” [5: III, 96–97]. Три года, однако, оказываются миражом его воображения, поскольку один лишь вид золота внушает ему совсем другие желания и сбивает с пути, который только начинается, но так и не будет завершен.

Сакральный смысл возвращается числу 3 во второй части повести, где сын религиозного живописца рассказывает, что произошло, когда тот взялся писать портрет ростовщика: “Три случившиеся вслед затем несчастья, три внезапные смерти жены, дочери и малолетнего сына почел он небесною казнию себе и решился непременно оставить свет. Как только минуло мне девять лет, он поместил меня в академию художеств и, расплатясь с своими должниками, удалился в одну уединенную обитель, где скоро постригся в монахи” [5: III, 133].

Числа 3 и 9 (троекратное повторение числа 3) играют здесь роль особого рода констант, выражающих символическое значе-

ние описываемых событий. Речь идет о преодолении хаоса, возникающего в мире и в душе человека под воздействием демонического портрета, и о восстановлении структуры космоса (ср.: [17: 52]), вертикальной осью которого как раз и является число 3 (см.: [18: 404]).

О восстановлении этой структуры говорит не только написанный религиозным живописцем “главный образ в церковь”, поразивший всех “необыкновенной святостью фигур” [5: III, 133–134], но и число 12, не случайно возникшее в речи рассказчика: “Мне оставалось проститься с моим отцом, с которым уже 12 лет я расстался” [5: III: 134]. Именно число 12 служит “мифопоэтической” числовой константой, описывающей мировое древо и выступающей “как образ полноты” [18: 404]; оно выражает “некую идеальную полноту, целостность, гармонию мира” [21: 111]. В “Портрете” этой чаемой гармонии отвечает облик художника-монаха: “...прекрасный, почти божественный старец”, лицо которого “сияло светлостью небесного веселья” [5: III, 134].

Если же чаемые Гоголем полнота и гармония подвергаются деформации, то число 12, сохраняя свою отмеченность, профанируется и становится образом *перевернутого* мира, как это происходит в “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”: “Боже, сколько воспоминаний! я двенадцать лет не видал Миргорода” [5: II, 274–275]. Но как раз за эти 12 лет безнадежно испортились некогда приятельские отношения персонажей, ссора которых свидетельствует о разрушении не только миргородского космоса, но и структуры мира: “Скучно на этом свете, господа!” [5: II, 276].

Число 12 образуется из произведения чисел 3 и 4, отсылающих “к числовым константам структуры мира по вертикали и горизонтали” [21: 111]. Уже в архаичных текстах число 4 прообразует “идеально устойчивую структуру” [17: 23]. В мифологической архаике именно “горизонтальная четверичная структура”, если сравнивать ее с вертикальной трехчленной, представляет собой “идеальный образ стабильности, устойчивости, статической цельности” [21: 70–71]. Отсюда важная роль четырехчленной модели в космогонических мифах (см.: [17: 24]). Это

существенно для Гоголя, в творчестве которого обнаруживается особый интерес к мифам творения.

Отметим роль числа 4 в структурной организации гоголевских циклов. В “Вечерах на хуторе близ Диканьки” по четыре повести в каждой из частей цикла. Четыре повести составляют “Миргород”. Четыре тома включают в себя сочинения Гоголя 1842 г. Гоголь, обладавший сильной мифологической интуицией (см.: [12: 283–284]) (что сказалося и в его нереализованном замысле трех томов “Мертвых душ”, структура которых ориентирована на вертикальную трехчленную модель: преисподняя — земля — небо; или, согласно распространенным представлениям, которые здесь не место оспаривать: ад — чистилище — рай), выстраивает композицию своих книг как устойчивую целостную структуру.

Там, где на первый план выступает комизм ситуации, стабильность, символизируемая числом 4, подчеркнута Гоголем травестируется: “Уже четыре года, как Иван Федорович Шпонька в отставке и живет в своем хуторе Вытребенки” [5: I, 284]. Размышление о женитьбе разрушает устойчивое, казалось бы, существование героя повести “Иван Федорович Шпонька и его тетушка”, порождая сон, “но какой сон! еще несвязнее сновидений он никогда не видывал” [5: I, 307]. Травестия, с одной стороны, профанирует числовую константу (не случайно повесть осталась “без конца” [5: I, 284], т. е. лишена цельности), с другой — призвана напомнить об истинном значении числа 4 (так травестирование Гоголем поэтики народных песен постоянно напоминает “о фольклорном идеале” [11: 137]).

В “Коляске” символика четверичности пародийно переосмысливается, позволяя обнажить комическую зыбкость в самом характере героя, склонного к бездумному обращению что с числами, что с людьми:

— Я, ваше превосходительство, заплатил за нее четыре тысячи.

— Судя по цене, должна быть хороша; и вы купили ее сами?

— Нет, ваше превосходительство; она досталась по случаю. Ее купил мой друг, редкой человек, товарищ моего детства, с которым бы вы сошлись совершенно; мы с ним — что твое, что мое, все равно. Я

выиграл ее у него в карты. Не угодно ли, ваше превосходительство, сделать мне честь пожаловать завтра ко мне отобедать, и коляску вместе посмотрите” [5: III, 183].

Визит офицеров к Чертокуцкому приводит к развенчанию не только то ли купленной, то ли выигранной в карты коляски, но и профанной суммы, значение которой уменьшается до нуля:

— Мне кажется, ваше превосходительство, она совсем не стоит четырех тысяч...

— Что?

— Я говорю, ваше превосходительство, что, мне кажется, она не стоит четырех тысяч.

— Какое четырех тысяч! она и двух не стоит. Просто ничего нет” [5: III, 188].

В “Шинели” на табакерке портного Петровича “место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем, и потом заклеено четырехугольным лоскуточком бумажки” [5: III, 150]. В этой же повести пространство оборачивается против героя: “...ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков. Вмиг надуло ему в горло жабу...” [5: III, 167]. В обоих этих случаях число 4 становится образом мира, вытесняющего человека и не нуждающегося в нем; травестия носит здесь трагикомический характер.

Зато в “Тарасе Бульбе” числу 4 возвращается его символический смысл: “Тогда выступили из середины народа четверо самых старых, седоусых и седочупрынных козаков...” [5: II, 72]. Их действия и завершают процесс избрания кошевого, восстанавливая порядок в Сечи.

В повести “Рим” “четыре пламенные года” длится испытание героя парижской жизнью, “четыре слишком значительные для юноши, и к концу их уже многое показалось не в том виде, как было прежде” [5: III, 227]. То, что срок испытания занимает четыре года, весьма символично. Именно столько времени (в точном соответствии с ролью числа 4 “в мифах о сотворении Вселенной и ориентации в ней...” [17: 26]) понадобилось герою, чтобы обрести устойчивую личностную структуру и правильно

сориентироваться в мире. Обретенная им внутренняя устойчивость делает его соприродным Риму и объясняет неизбежность его возвращения в “вечный город” (см. подр.: [8: 16]).

Служащие реальной границей римского пространства “немые пустынные римские поля”, представлявшие “четыре чудные вида на четыре стороны” [5: III, 238], казались герою “необозримым морем” [5: III, 239]. Семантика моря (в аспекте темы воскрешения Рима и воскрешения героя существенна связь моря с мотивом освобождения от смерти (ср.: [20: 586–587]) коррелирует здесь с четырехчленной моделью мира (мифологическим представлением о четырех сторонах света), характеризующей его стабильность и устойчивость (см.: [17: 23–24]).

Знаменательно, что именно “Рим” завершает четвертый том сочинений Гоголя 1842 г., включающий в себя семь повестей. Суммируя числовые константы “структуры мира по вертикали и по горизонтали” и символизируя “своего рода сумму мира” [21: 111], число 7 выражает “идею Вселенной” и образует “число дней недели” [17: 26–27]. Неделя же заканчивается воскресением.

“Рим” и выражает идею воскресения, заключая собою том повестей и раскрывая внутреннюю логику творчества Гоголя, выпустившего в 1842 г. и первый том “Мертвых душ”, где мотиву омертвления и воскресения человека и души человека принадлежит центральная роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство смеха и народная смеховая культура) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.
3. Бицилли П.М. “Двойшки” и “два” у Достоевского и Гоголя // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996.
4. Бочаров С.Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей: Типология стилового развития Нового времени. М., 1996.
5. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1937–1952.
6. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4.

7. Гольденберг А.Х. Топос рая в прозе Гоголя: фольклорные и литературные истоки // Восток – Запад: пространство русской литературы. Волгоград, 2004.
8. Кривонос В.Ш. О смысле повести Гоголя “Рим” // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2001. Т. 60. № 6.
9. Кривонос В.Ш. Сон Тараса в структуре повести “Тарас Бульба” // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2002. Т. 61. № 4.
10. Лотман Ю.М. Гоголь и соотношение “смеховой культуры” с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5). Тарту, 1974.
11. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
12. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
13. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001.
14. Набоков В. Николай Гоголь / Пер. с англ. // Новый мир. 1987. № 4.
15. Новичкова Т.А. Эпос и миф. СПб., 2001.
16. Толстая С.М. Число // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. 2-е изд., испр. и доп. М., 2002.
17. Топоров В.Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980.
18. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1987. Т. 1.
19. Топоров В.Н. Числа // Там же. Т. 2.
20. Топоров В.Н. О “поэтическом” комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
21. Топоров В.Н. Предыстория литературы у славян: Опыт реконструкции (Введение к курсу истории славянских литератур). М., 1998.
22. Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978.
23. Чижевский Д. Неизвестный Гоголь // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995.

Е.Ю. Михайлик

**“МАЛЕНЬКАЯ И ТОЖЕ ПЯТИКОНЕЧНАЯ”:
из наблюдений над числовой символикой “Белой гвардии”**

Шагами измеряют пашни,
а саблей тело человеческое,
но вещи измеряют вилок.

Д. Хармс

“ВЕЛИК БЫЛ ГОД И СТРАШЕН год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй”¹.

У “Белой гвардии” два эпиграфа — из “Откровения Иоанна Богослова” и из “Капитанской дочки”. А в первой фразе романа появляются две системы отсчета времени. Церковно-славянский грамматический оборот (“по рождестве Христовом”) связывает первую с апокалиптическим “...и судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими” (Откр. 20:12), обозначая слияние бытового, линейного времени со временем сакральным. Рождество Христово в этой системе существует уже не только как реперная точка — на дворе 1918 год по рождестве Сына Божия, каковой потом и явится Елене Тальберг, “совершенно воскресший и благостный, и босой”.

Но, кроме того, это еще и второй год от начала революции. Этот маркер отсылает не столько непосредственно к большевистской практике, сколько к традициям французской революции, которую и большевики, и часть их противников считали своеобразным историческим “зеркалом” происходящего. Вторым годом республики был 1794-й, год не менее великий и страшный, нежели 1918-й.

К тому же историческому периоду относятся и события первого эпиграфа: “Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель” (с. 179). Второй год по новому исчислению, таким образом, также оказывается смутным временем в буквальном смысле слова — одновременно российским и иностранным, сиюминутным и обваленным в прошлое. Но в лю-

бом случае — временем идеологическим, государственным, как бы в рифму ко церковному, священному времени первого эпиграфа.

Частного же времени, всецело отведенного для человеческого жилья, в “Белой гвардии” не существует, как не существует и полностью бытового пространства — даже печка в доме Турбиных, символ устойчивости и домашнего уюта, вовлечена в идеологический конфликт и является объектом ино- и самоцензуры. Время, дата, число обретают значение, отдельное от функции.

Эта ресемантизация числа и всего, связанного с ним, в контексте времени достаточно естественна. Можно вспомнить написанную в том же 1918 г. поэму “Двенадцать” Блока или “Доски судьбы” и “Зангези” Хлебникова — очень разные попытки освоения нового исторического пейзажа через число. В 1928 г. А.Ф. Лосев опубликует “Диалектику числа у Плотина”, апеллируя к античному пониманию числа — в частности, к его структурирующей и мирообразующей роли. К тому же времени относятся и работы Чижевского и Бехтерева. Индивидуальная, магическая значимость числа вновь осваивается культурой — и соответственно создает новые возможности для формирования значений.

У особого отношения к числу есть причины и бытового свойства. 14 февраля 1918 г. советская власть перешла на григорианскую систему. Реформа готовилась до переворота, но была экспроприрована большевиками вместе со всем прочим государственным имуществом, а в глазах населения стала одним из символов революции. Доселе безопасная территория календаря превратилась в зону идеологического конфликта — и это, как нам кажется, было одним из факторов, переместивших нумерологические штудии с периферии культуры в область быта — число, как и орфография, стало делом жизни и смерти².

Текст “Белой гвардии” перенасыщен цифрами, датами, номерами, подсчетом и перечислением однородных и разнородных объектов, повторами. “Черные часы ходят как тридцать лет назад: тонк-танк” (с. 184); “Дружина первая, пехотная, третий ее отдел. Формируется четвертый день, ввиду начинающихся событий” (с. 184); “У Шервинского сверток — четыре бутылки белого вина, у Караса — две бутылки водки” (с. 206); “Петлюра. Петлюра. Петлюра. Петлюра. Петлюра. Петлюра. Петлюра. Пэтурра” (с. 239).

Если имеется при броневом дивизионе ценное имущество, казенная мотоциклетка, то с неизбежностью будет упомянут и ее номер — 8175. Если едет мифический полковник Торопец брать Город, то и его измызганный салон-вагон будет исчислен — 4173. При этом числовые значения присваиваются даже тем аспектам человеческой природы и деятельности, которые, казалось бы, по определению лишены счетной подосновы: “На лице Елены в три часа дня стрелки показывали самый низкий и угнетенный час жизни — половину шестого” (с. 333).

Собственно, число “5” в тексте романа и вовсе существует как чужое и враждебное: в доме Турбиных изначально — пятеро обитателей: Алексей, Николка, Елена, Аня и муж Елены — Тальберг, чужак, который бросит и жену, и дом, и убудет через Польшу в Германию с пятого пути; Шервинский утверждал, что “вместо fa взял la и держал его пять тактов” (с. 207); после взрыва “пять дней жил после этого город в ужасе” (с. 225), etc. В нейтральном контексте число “5” практически не употребляется. Что до положительного значения, то, кажется, единственным несомненным случаем является речь вахмистра Жилина во сне Турбина — “пять корпусов еще можно поставить и с запасными эскадронами, да что пять — десять!” (с. 235) Но, заметим, что покойный вахмистр описывает рай — место, куда попадают после смерти. Для живых простор тамошних казарм для павших на поле брани является, скорее, плохой новостью.

Здесь следует заметить, что зловещие качества пятерке присуши не только в “Белой гвардии”. В работе «Из наблюдений над мотивной структурой романа “Мастер и Маргарита” М. Булгакова» Борис Гаспаров пишет: «“5” — магическое число, и в этом качестве оно используется в структуре романа: в первой сцене упоминаются “доказательства бытия Божия, коих, как известно, существует ровно пять”; действие в Москве разворачивается в мае; в канун еврейской Пасхи — “ровно четырнадцатого числа” (снова “5” в сумме цифр) происходит действие в романе Мастера; в первый вечер Пасхи над Храмом Ершалаимским горят два гигантских пятисвечия (и в ту же ночь на субботу — ночь бала у Воланда — горят лампы в десяти кабинетах “в одном из московских учреждений”). Кстати, номер комнаты Мастера в

клинике — 118, что в сумме цифр дает “10”. Наконец, Пилат — пятый прокуратор Иудеи (он также представлен в романе в качестве “сына звездочета”»³.

Пятерка, впрочем, не единственное отмеченное число. События на Украине сгруппированы и описаны в соответствии с основной мифопоэтической константой — апокалиптической ли, сказочной ли. Началу бедствий предшествуют три знамения — взрыв армейских складов, убийство генерала Эйхгорна и неприличный взлет цен на молоко — люди, жившие во время социальных потрясений, согласятся, что последняя примета была самой верной. За знамениями последовали три события — освобождение из камеры номер 666 (число зверя, оно же число человеческое) некоего Семена Петлюры, которого, впрочем, называли “на французский несколько манер — Симон”, поражение Германии в войне и капитуляция Вильгельма. И три видения, предшествующие смерти, — мужицкий гнев, “повешенный за половые органы шинкарь-еврей” и Генрих Сенкевич, как и положено романтику, ядовито ухмыляющийся из облака над Варшавой. Ну а затем три человека — Петлюра, Торопец и Винниченко — появились вовремя “даже и в таком ничтожном месте, как Белая Церковь”, и три раза по три предсказанная волна двинулась на город⁴.

Дальше же последовали дела удивительные. Рассказчик, доселе сыпавший цифрами и знающий численность офицерских дружин с точностью не просто до человека, но до постороннего, примкнувшего по дороге: “И пришло на Печерск: четырнадцать офицеров, три юнкера, один студент, один кадет и один актер из театра миниатюр” (с. 288)⁵, как только речь заходит о петлюровцах, в лучшем случае осторожен — “и выезжал строй полковника Козыря сабелюк на четыреста” — или вовсе не указывает числа. Исчислены — на этот раз с точностью до лошади — разве что петлюровские потери. Да еще известно, что знаменитый подрядчик Яков Григорьевич Фельдман, на свою беду, встретил на Миллионной улице разъезд из пяти гайдамаков во главе с сотником. Представления самих жителей Киева об осаждающих смутны и размыты: “Пришел Петлюра, а у него миллион войска” (с. 319); “Ужас в том, что у Петлюры, как говорят, восемьсот

тысяч войска, отборного и лучшего. Нас обманули, послали на смерть...” (с. 320).

В принципе, такой разницей в данных характерен для времен гражданской войны, когда свои силы более или менее известны, а вот противник пребывает в густом тумане, время от времени возникая из него какими-то своими составляющими и тут же, по выражению Мышлаевского, “расточаясь куда-то к чертям” (с. 192).

Но если рассказчик фиксирует только то, что могли увидеть жители города, то после взятия Киева картина должна бы измениться. Ведь сумел же дотошный повествователь каким-то образом узнать номер телефона в заведении мадам Анжу, где располагался штаб мортирного дивизиона — а номер тот 212, и ни Турбину, ни даже Мышлаевскому его, естественно, никто не сообщал, — следовательно, мы можем заключить, что в городской черте взгляду рассказчика доступно все. Однако, оказавшись в поле зрения, гайдамаки так же не поддаются счету, как и во время осады, а описание петлюровской армии приобретает узнаваемо фольклорный характер: “То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурные, мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад” (с. 386); “Несчитанной силой шли серые обшарпанные полки сечевых стрельцов” (с. 387). Что-то в самом характере этой силы противится исчислению.

И тут интересную возможность прочтения предоставляет уже заявленная апокалиптическая составляющая. Истолкование происходящего по “Откровению Иоанна Богослова”, известному также как “пятое Евангелие”, легитимировано не только эпиграфом романа, но и словами отца Александра, к которому обращается за утешением доктор Турбин:

«— Я последнее время все, знаете ли, за книжечками сижу, по специальности, конечно, больше все богословские...

Он приподнял книгу так, чтобы последний свет из окна упал на страницу, и прочитал:

— “Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь”» (с. 182).

В этом контексте принципиальная неспособность рассказчика даже приблизительно определить количество петлюровских войск приобретает угрожающее значение, ибо 20-я глава Откровения содержит полный аналог описываемой Булгаковым ситуации: “Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден из темницы своей и выйдет обольщать народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога, и собирать их на брань; число их как песок морской. И вышли на широту земли, и окружили стан святых и город возлюбленный” (Откр. 20:7,8).

Темнице, из которой был освобожден погубитель, у Булгакова дан “говорящий” номер 666 — это та самая камера городской тюрьмы, из которой по гетманскому приказу выпустили неопределимого и на всех похожего Петлюру; стан святых в романе присутствует буквально — крестом святого Владимира на Владимирской горке. И — как неоднократно отмечали все работавшие с текстом исследователи — Киев существует в тексте только в виде “Киевского спуска”. И рассказчик, и все персонажи называют место действия Городом и только Городом.

А было, по утверждению рассказчика, жития Петлюры в Городе 47 дней. Поскольку в реальности оно же жития насчитывалось не то 50, не то 53 дня — Киев пал 14 декабря, петлюровцы бросили позиции под городом в ночь на 3 февраля, а красные заняли Киев 5-го, то цифра 47 явно не случайна. 47 дней — столько стояли над землей воды потопа и столько же продолжался Великий пост. Для современников Булгакова оба значения были фоновым, бытовым знанием — их присутствие в тексте как бы подтверждало уже присвоенный Петлюре статус стихийного бедствия.

Однако Петлюра, изображенный в “Белой гвардии”, соотносится с апокалиптическим сатаной по масштабу примерно так же, как полковник Торопец и писатель Винниченко с апокалиптическими же зверем и лжепророком. Во сне Алексея Турбина, который рассказчик называет вещим, Петлюру и вовсе объявят несуществующим: “Турок, земгусар, Симон. Да не было его. Не было. Так, чепуха, легенда, мираж” (с. 231).

Реальность же, согласно голосу из сна (последний поразительно похож на голос самого рассказчика), выглядит совершен-

но иначе: “Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неутоленной злобой” (с. 230). Обе цифры носят мифологизированный характер — приведенная численность немцев опирается, скорее, на ходившие в Городе слухи, а население Украины, в 1913 г. достигавшее 40 миллионов, уж никак за годы первой мировой не могло подскочить до 64. Но такое противопоставление счетно-механистической иностранной силы и фольклорно-несчетной силы земли было и приметой времени (Блок написал в январе 1918 г.: “Мильоны вас — нас тьмы, и тьмы, и тьмы”), и обстоятельством литературно-философским.

В 1923 г. Булгаков заявлял: “Когда небесный гром (ведь и небесному терпению есть предел) убьет всех до единого современных писателей и явится лет через 50 новый, настоящий Лев Толстой, будет создана изумительная книга о великих боях в Киеве. Наживутся тогда книгоиздатели на грандиозном памятнике 1917–1920 годам” (с. 307).

Выбор автора, который, согласно Булгакову, должен бы описать великие бои в Киеве, нам представляется не случайным. Присутствие толстовского взгляда в “Белой гвардии” отмечали и современники (А. Лежнев, М. Волошин), и позднейшие исследователи романа. Я.С. Лурье писал: «Вслед за Толстым Булгаков понял, что перипетии войны не определялись личными свойствами тех государственных и военных деятелей, которые в них участвовали, — деятели эти воспринимались им теперь, употребляя выражение Толстого, лишь как “ярлыки” происходящих событий. Такими “ярлыками” оказались и гетман Скоропадский, и атаман Петлюра...» (с. 564).

Толстой, заметим, сам был не чужд вычислениям и в “Войне и мире” приводил разнообразные калькуляции, позволяющие соотнести между собой качество воюющих армий. “Дух войска — есть множитель на массу, дающий произведение силы”. Но куда интереснее следующий оборот, используемый Булгаковым для описания одного из роковых видений, предшествовавших падению Города — “мужичонкова гнева”: “в руках он нес великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси” (с. 237). Это безусловно позаимствованная из “Войны и мира”

великая толстовская дубина народной войны, которой не имеющие числа мужички, по выражению Мышлаевского, богоносцы достоевские, принялись гвоздить защитников стана святых и города возлюбленного.

При этом свойства толстовского Наполеона — “внешнего и фиктивного” источника активности человеческих масс — в “Белой гвардии” как бы переданы Петлюре. Недаром рассказчик подчеркивает, что имя Петлюры произносилось на французский манер, а доктор Турбин взывает к портрету Александра I на стене александровской же гимназии: “Разве ты, ты, Александр, спасешь Бородинскими полками гибнущий дом? Оживи, сведи их с полотна! Они побили бы Петлюру” (с. 264).

Отметим, что если в “Войне и мире” народ и “фиктивный и внешний” лидер противопоставлены друг другу, то в “Белой гвардии” они оказываются на одной стороне.

В этой точке толстовский пласт значений срастается с апокалиптическим — и, как ни странно, с революционным. В “Белой гвардии” Петлюра сопоставляется с Наполеоном не только косвенно, но и прямо: “Миф. Миф Петлюра. Его не было вовсе. Это миф, столь же замечательный, как миф о никогда не существовавшем Наполеоне, но гораздо менее красивый” (с. 238).

Миф о никогда не существовавшем Наполеоне берет начало в двух небольших книжках, изданных еще при жизни императора: работе французского физика и библиотекаря Жана-Батиста Переса “Почему Наполеона никогда не существовало”, напечатанной анонимно в Ажере в 1817 г., и брошюре архиепископа дублинского Ричарда Уотли “Исторические сомнения относительно Наполеона Бонапарта”, опубликованной в Лондоне в 1819 г.⁶ Оба автора, не сговариваясь, утверждали, что никакого императора Наполеона нет, не было и не может быть, а имело место всеобщее помрачение, основанное на солярном мифе. И впрямь, Наполеон — Аполлон, его мать Летиция — Латона, три сестры — три грации, братья — времена года, 12 активных маршалов — 12 месяцев, а причина гибели — зима. Эти построения настолько поразили читательское воображение, что сохранились в культуре как пример выдающегося исторического розыгрыша — ссылки на него можно встретить даже в современной прессе.

При этом за последние 70 лет из истории появления розыгрыша выпало одно звено. Перес и Уотли не случайно дружно выбрали объектом мифотворчества именно императора французов, а инструментом — солярный миф.

Обе книги были частью тогдашней научной полемики, броневой ответом на монументальную работу Шарля Дюпюи “Происхождение всех культов или всеобщая религия”. В четырехтомном труде, изданном как раз в 1794 г., в тот самый второй год Французской республики, Дюпюи — математик, астроном и философ, жирондист и, как и положено жирондисту, атеист — попытался продемонстрировать, что все религии являются аллегорическим описанием движений небесных светил, а Христос — очередным вариантом того самого солярного мифа, таким же как, например, Озирис. И приводил соответствующие расчеты и толкования. Император же Наполеон интересовался выкладками Дюпюи и Вольнея⁷ и, по слухам, сам склонялся к этой точке зрения — почему и попал в перекрестье прицела, тем более что его биография была практически идеальным материалом, на котором можно было продемонстрировать порочность астрономической методики.

В России начала XX в. сведения эти в определенном кругу были фоновым знанием: в 1898 г. на книгу Ричарда Уотли походя ссылается Соловьев (в работе “Оправдание добра”); памфлет Переса — со всеми положенными объяснениями и прямыми ссылками на полемику с Дюпюи — был переведен и издан в Москве в 1912 г., к столетию Бородинской битвы⁸; уже после революции, в 1927 г., историю о защите Христа через отрицание Наполеона как общеизвестную упоминал Бердяев⁹.

Булгаков был без сомнения знаком с этой проблематикой, и она еще не раз всплывет в его текстах. Так, в первой главе “Мастера и Маргариты” “образованнейший” Берлиоз будет доказывать Иванушке Бездомному, что Христа никогда не было, ссылаясь на положения, впервые систематизированные Шарлем Дюпюи.

Итак, Петлюра “Белой гвардии” оказывается мифологической фигурой ровно в той же мере, что и исторический Наполеон. И парадоксальным образом само его физическое существо-

вание, как и существование Наполеона, оборачивается в данном контексте не более, не менее чем доказательством исторической реальности Христа.

Здесь возникает еще одна связка — Наполеона при жизни отождествляли не только с солярным мифом. Его по созвучию — *nomen est omen* — называли также Аполлионом: “Царем над собою она имела ангела бездны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион” (Откр. 9:11). При этом следует отметить, что в России это отождествление носило совершенно официальный характер¹⁰: в 1806 г. Святейший синод публично обвинил Наполеона в намерении сделаться лжемессией, а император Александр повелел оное объявление зачитывать в церквах перед воскресной и праздничной литургиями. В 1812 г. профессор Дерптского университета Вильгельм Фридрих Гецель написал Барклаю-де-Толли, что по его данным число имени Наполеона есть не что иное, как число 666, и что, согласно “Откровению”, императору в 1812 г. предстоит падение. Срок падения определялся также по Апокалипсису, где было сказано, что власть зверю будет дана на 42 недели¹¹. Письмо Гецеля, как указывает Л.В. Мельникова¹², было размножено и распространено среди священников Первой Западной армии “для надлежащего употребления”.

Вторая часть утверждения, предсказание о падении, в общем и целом сбылась, однако первая, отделившись от государственной надобности, зажила собственной — в том числе и литературной жизнью: “Пророк пришел неизвестно откуда в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром...” Впрочем, не только поверившие пророку купцы, но и люди образованные «видели в каждой букве, из которых было составлено слово “Наполеон”, какое-то особенное значение; многие даже открыли в нем апокалипсические цифры»¹³. (Обратим внимание на то, что числа и операции с ними и в этом тексте являются одной из ведущих черт мифа, по которой, собственно, читателю и положено миф опознать.)

Таким образом, в систему Петлюра—Антихрист—Наполеон добавляется новое действующее лицо — Чичиков. Поскольку именно этого господина неопределенной наружности обитатели города NN приняли за спущенного с цепи Наполеона. Во всяком случае слухи, ходящие в другом безымянном городе о Петлюре, до чрезвычайности похожи на слухи, ходившие о Чичикове.

В тексте “Белой гвардии” присутствует целый ряд отсылок к гоголевской прозе. Одна из них, рассуждение математического свойства, располагается сразу же перед призывом к тени Александра I возвратиться и разгромить Петлюру. «Ах, колесо, колесо. Все-то ты ехало из деревни “Б”, делая N оборотов, и вот приехало в каменную пустоту» (с. 254). Место назначения колеса, заметим, не упоминается. Оно возникает в романе за счет опознания цитаты: “Вишь ты, — сказал один другому, — вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?” Именно поход на Москву и заявлен целью Петлюры в сцене парада. Впрочем, этому колесу не случилось доехать до Москвы — вышло иначе, Москва пришла к нему.

Гоголевский контекст не только характеризует самого Петлюру как явление мнимое и предсказуемо эфемерное — в отличие от толстовского, он куда менее уважителен к образу народа. Если Петлюра — в том числе и функциональный аналог Павла Ивановича Чичикова, чьи блистательные комбинации имели свойство с треском рушиться на стадии осуществления, то армия его, по всей вероятности, состоит из мертвых душ.

А единственным свидетельством того, что ни Петлюра, ни войско его не привиделось киевлянам, станет мертвое тело: “И только труп и свидетельствовал, что Пэтурра не миф, что он действительно был... Дзынь... Трень... гитара, турок... кованый на Бронной фонарь... девичьи косы, метущие снег, огнестрельные раны, звериный вой в ночи, мороз... Значит, было” (с. 422).

Можно сказать, что перед нами — многослойная ассоциативная система, ранний вариант той лейтмотивной, музыкальной формы организации текста, которая, по мнению Б. Гаспарова, присуща “Мастеру и Маргарите”. Одним из элементов, обеспечивающих связность текста, является сама идея значимого числа, нумерологического подхода — присутствие в тексте опозна-

ваемых, освоенных культурой числовых моделей изменяет мерность текста и позволяет читателю соотнести между собой разрозненные смысловые пласты.

Любопытно, что в финале романа Булгаков ставит под сомнение роль “Откровения Иоанна Богослова” как своеобразного ключа к происходящему. Поскольку именно эту, апокалиптическую, концепцию излагает доктору Турбину присланный к нему тем самым отцом Александром раскаявшийся Русаков. И повторяет цитату о “третьей части вод”. И называет Аполионом уже не Петлюру, а “красного Наполеона” Троцкого. И получает от доктора Турбина предписание пить бром — естественно — по три раза в день.

Возможно, это связано с тем, что бронепоезд уже стоит под Городом и у часового при нем на груди пятиконечная звезда, и отзываются ему с неба теплым живым огнем Марс и Венера — тоже пятиконечные¹⁴. Эта картина мира является по меньшей мере такой же цельной, как и возникающий в финале образ неба как царских врат. Что в некотором смысле неудивительно. М.О. Чудакова подробно описывает механизм “присвоения” советской властью красной звезды (ранее бывшей частью христианской рождественской символики) и, на наш взгляд, убедительно доказывает, что Булгаков вполне осознавал природу этого присвоения — и даже допустил в романе ряд подвижек, чтобы подчеркнуть смещенную и смешанную природу большевистской символики¹⁵. Недаром часовому в финале романа явится тот самый вахмистр Жилин, который до того рассказывал доктору Турбину про небесные хоромы для большевиков: “Потому оригинально: звезды красные, облака красные в цвет наших чакчир отливают...”

Для работы с этой новой, переосвоенной действительностью требовался, вероятно, иной инструментарий — ибо Апокалипсис все же был способом взаимодействия с катастрофой, но не с посткатастрофическим устройством мира, полагающим прибыть в Город в ночь на 3 февраля 1919 уже обыкновенного, но от того не менее страшного, года со стороны Дарницы.

- 1 Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 179. Далее ссылки на издание даны в тексте.
- 2 Ведь невозможно позвать к постели раненого офицера врача, который пишет слово “кот” через і.
- 3 Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 41.
- 4 Подобным мифологическим образом в “Белой гвардии” организованы и сгруппированы не только сами события, но и пространство, в котором они происходят. М.О. Чудакова пишет о том, что в ранних текстах Булгакова, скажем, ночной зримый мир разделен на три слоя: «три источника света, поразному соотношенных с человеком. Электрический... фонарь с его холодным светом, действующий “заодно” с морозом и враждебный человеку, неизменно выступает как безучастный свидетель (или материальный “пособник” убийства). Расположенные обычно ниже его в пространстве живые огни жилья... близкие человеку, обещают ему тепло и спасение (или напоминают о них). Наконец, звезды, к которым человек возводит взор, ища спасения, и значение которых зависит от характера веры и надежды, взирающего на них» (Чудакова М.О. Звезда Вифлеема и красная звезда у М. Булгакова // *Russies. L'Age D'Homme*. 1995. P. 315).
- 5 Любопытно, что персонажи, в отличие от рассказчика, могут путаться в цифрах — полковник Мальшев, например, в разговоре с Мышлаевским меняет местами количество юнкеров и студентов в дивизионе.
- 6 *Whately R. Historical doubts relative to Napoleon Buonaparte*. L., 1819.
- 7 Константен Франсуа Буажире, французский философ, публиковавшийся под псевдонимом *Вольней*. В работе “Руины или размышления о революциях империй” (1791) причислял Христа к астральным божествам. “Руины” переиздавались в СССР в 1930 г. в рамках общетеистической кампании и вполне могли, например, попасться на глаза Берлиозу.
- 8 *Перес Ж.-Б.* Почему Наполеона никогда не существовало, или Великая ошибка — источник бесконечного числа ошибок, которые следует отметить в истории XIX в. М., 1912.
- 9 Наука о религии и христианская апологетика // *Путь*. 1927. Январь. № 6. С. 50—68.
- 10 Единственной страной, кроме России, где такая пропаганда носила официальный характер, была Испания.
- 11 Толстой достаточно иронически описывает эти каббалистические исследования в третьем томе “Войны и мира”, сделав автором гипотезы безымянного масона — корреспондента Пьера Безухова.
- 12 *Мельникова Л.В.* Антинаполеоновская церковная проповедь в 1812 году // http://old.sgu.ru/users/project/1812_melnikova.html
- 13 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 6. С. 532—533.
- 14 Любопытно, что в листовках 1918 г., предназначенных для красноармейцев, красная звезда называлась символом Правды. Отмеченные ею люди сража-

- лись против Кривды, чтобы правда воцарилась в мире (*Figes O., Kolonitskii B. Interpreting the Russian Revolution: The Language of Symbols of 1917*. New Haven; L., P. 151—152). Скорее всего, Булгаков был знаком с этими текстами.
- 15 Булгаков описывает не звезду образца зимы 1918 г. — со скругленными лучами-лепестками и изображениями плуга и молота, а звезду образца 1922 г., куда более похожую на рождественскую [Чудакова М.О. Антихристианская мифология советского времени (появление и закрепление в государственном и общественном быту пятиконечной звезды как символа нового мира) // *Випперовские чтения*. 1995: “Библия в культуре и искусстве”. М., 1996. Вып. XXVIII. С. 342].

Г.М. Утгоф

“13” В “ПРИГЛАШЕНИИ НА КАЗНЬ”

I

НУМЕРОЛОГИЯ В.В. НАБОКОВА столь редко вызывала к себе интерес, что вопрос о семантике чисел в поэтическом мире писателя может смело быть назван открытым и нуждающимся в осмыслении. На первых подступах к отмеченной проблеме филологи стремились набросать лишь общий контур семантических конструкций, непосредственно связанных с числами¹, обращая внимание, скажем, на поэтику значимых дат. Результатом подобных усилий стал достаточно полный набор дат, имеющих в текстах Набокова неслучайный — повторный — характер и заряженных если не смыслами, то оттенками скрытых значений².

В настоящем этюде я думаю обратиться к задаче раскрытия корреляции между повторами элементов словесной конструкции и числом, обладающим некоторой символической коннотацией. Такой подход к нумерологии Набокова был впервые намечен профессором Александром Долининым, сделавшим примечательное наблюдение: «В том, что “Другие берега” начинаются и заканчиваются аллюзией на Пушкина, следует, наверное, видеть ключ к набоковскому замыслу. На протяжении всей книги он то и дело, по разному поводу и без оного, упоминает о Пушкине и его биографии или ссылается на пушкинские тексты: лирику, “Маленькие трагедии”, “Бориса Годунова” и, чаще всего, “Евгения Онегина”. Как представляется, с оглядкой на “Евгения Онегина” строит Набоков и композицию книги: она, в отличие от английских версий, состоит из четырнадцати глав с пуантированными, как бы рифмующимися между собой концовками, что отдаленно напоминает структуру онегинской строфы. Сама система тематических “рифм” у Набокова, правда, не совпадает с пушкинской, а скорее ориентирована на перевернутую онегинскую строфу, которую он ранее использовал в своей “Университетской поэме”» (Долинин 2000с: 38; Долинин 2004: 173–174).

На это скептик мог бы возразить, что в “Других берегах” у “четырнадцати” есть лишь два очевидных контекста, не отмеченных связью ни с Пушкиным, ни с романом “Евгений Онегин”. И в первом случае —

“И как бы на горизонте этой гордыни, сияют у меня в памяти все те необыкновенные, баснословные места — северные трясины, южные степи, горы в *четыре*дцать (здесь и далее курсив мой. — Г. У.) тысяч футов вышины, — которые с кисейным сачком в руке я исходил и стройным ребенком в соломенной шляпе, и молодым человеком на веревочных подошвах, и пятидесятилетним толстяком в трусиках” (Набоков 2000, 5: 225), —

и в случае втором —

“Те *четыре*дцать лет (1940–1954), которые я провел уже на новой моей родине, намечают как будто начавшийся синтез” (Там же: 313) —

упомянутые числительные лишены дополнительных смыслов. Однако наблюдение Долинина от этих возражений не тускнеет, оттого что само по себе не находится в противоречии ни с интенцией текста как целого, ни с интенцией автора текста³. Как беллетрист Набоков вовсе не был склонен отрицать прозорливость читателя и, как верится, только приветствовал поиск нетривиальных прочтений⁴.

II

Все тот же скептик, впрочем, возразит и мне, сказав, что в “Приглашении на казнь” число “тринадцать” выражается числительным и встречается только однажды: “Двенадцать, *трина*дцать, четырнадцать. Пятнадцать лет было Цинциннату, когда он начал работать в мастерской игрушек, куда был определен по причине малого роста” (Набоков 2000, 4: 57).

В таком контексте у “тринадцати” и вправду нет коннотаций, позволяющих считать число это отмеченным значением, выходящим за рамки словарного. Меж тем при лингвостатистическом анализе романа “Приглашение на казнь” обнаружится, что два

слагаемых, непосредственно связанных с темой “умерщвления” (видимо, главной в этом тексте), мелькают в романе с нарастающей частотой.

Так тринадцать раз в речи нарратора повторяются “казнь” и “казнить” (и при том всякий раз в окружении, не лишаящем слова заведомо негативной окраски). Ни в случае разговора героя со “стряпчим” —

— Вот я и хочу вас спросить: на чем основан отказ сообщить мне точный день казни? Погодите, — я еще не кончил. Так называемый директор отлынивает от прямого ответа, ссылаясь на то, что... — Погодите же! Я хочу знать, во-первых: от кого зависит назначение дня. Я хочу знать, во-вторых: как добиться толку от этого учреждения, или лица, или собрания лиц... <...>

Роман Виссарионович порывисто переменял положение тела и сцепил беспокойные пальцы. Он проговорил жалобным голосом:

— Вот за этот тон...

— Меня и казнят, — сказал Цинциннат, — знаю. Дальше!” (Там же: 63–64), —

ни в пространном пассаже, в котором нам объясняется “грех” Цинцинната, —

“Обвиненный в страшнейшем из преступлений, в гносеологической гнусности, столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона; приговоренный за оное преступление к смертной казни; заключенный в крепость в ожидании неизвестного, но близкого, но неминуемого срока этой казни (которая ясно предощущалась им, как выверт, рывок и хруст чудовищного зуба, причем все его тело было воспаленной десной, а голова этим зубом); стоящий теперь в коридоре темницы с замирающим сердцем, — еще живой, еще непочатый, еще цинциннатный, — Цинциннат Ц. почувствовал дикий позыв к свободе, и мгновенно вообразил — с такой чувствительной отчетливостью, точно это все было текучее, венцеобразное излучение его существа, — город за обмелевшей рекой, город, из каждой точки которого была видна, — то так, то этак, то яснее, то синее, — высокая крепость, внутри которой он сейчас находился” (Там же: 87) —

ни в других девяти прецедентах происшедшего на эшафоте⁵ у лексем с корнем -казн- не находится ничего, кроме связи с “погибелью”. Негативно окрашенных сегментов в тексте считанное число, и, как видится, то, что тринадцать из них непосредственно связаны с “казнью”, представляется мне явным следствием преднамеренно заданной схемы. В романе, как я склонен полагать, различимы следы изошренного нумерного эксперимента, обойденного, впрочем, вниманием исторического адресата.

В культурной памяти читателей Набокова у “тринадцати” было два главных негативных оттенка значений, из которых один канул в Лету, а другой вспоминается к случаю. “Тринадцать” в наши дни еще бытует как предмет суеверного страха, но о прочных ассоциациях этой “дюжины” с календарем современный читатель не помнит или, разве что, припоминает. Для эмиграции, однако, был существенен зазор в тринадцать дней в календарях юлианском — российском и “новом” — европейском и большевистском⁶. Но вместе с тем читатели тридцатых не обладали ни желанием, ни опытом прочтения набоковских писаний в герменевтическом ключе — созвучном авторским рекомендациям годов пятидесятых⁷. В критических заметках, посвященных роману “Приглашение на казнь”, внимание читателей, как правило, привлекала неясность финала и вопрос о “задании” автора, т. е. цели создания книги⁸.

В работе В.Ф. Ходасевича “О Сирине” звучала мысль о том, что казнь в романе условна и должна быть истолкована в метафорическом ключе: «Цинциннат не казнен и не не-казнен, потому что на протяжении всей повести мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события невозможны. В заключительных строках двухмерный, намалеванный мир Цинцинната рушится, и по упавшим декорациям “Цинциннат пошел, — говорит Сирин, — среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему”. Тут, конечно, представлено возвращение художника из реального мира в действительность. Если угодно, в эту минуту казнь свершается, но не та и не в том смысле, как ее ждал герой и читатель: с возвращением в мир “существ, подобных ему”, пресекается бытие Цинцинната-художника» (Хо-

дасевич: 247–248). Ходасевич составил достаточно убедительную интерпретацию происшедшего на эшафоте, и по сей день нередко варьируемую в целом ряде научных исследований. Между тем Ходасевич, как думается, не учел очень важный аспект, несомненно обыгранный автором в знаменитом финале романа. С точки зрения лексикологии, слово “казнь” обладает двумя семантическими компонентами, из которых один в наше время представляется прочно забытым, а в 30-е годы, по-видимому, уходящим на периферию. Согласно Далю⁹, “казнь” является не только “исполнение[м] смертного и тяжкого приговора над преступником, и сам[им] дело[м]”, но и “кар[ой], наказанье[м] от Господа” (Даль: 182), т. е. собственно тем, что и ждет мир, который терзает героя. В финале “Приглашения на казнь” богоподобный автор упраздняет или — если угодно — казнит “намалеванный в нескольких планах” (Набоков 2000, 4: 89) мир безжалостных кукол и оборотней, отводя аудитории роль созерцателей этого действия¹⁰.

Таким образом, “амбивалентность” заключительной сцены романа представляется возведенной в третью степень: двусмысленно действие, многозначно то слово, которым это действие обозначается¹¹, а частотность с которой лексемы “казнь” / “казнить” появляются в тексте, образует “тринадцать” — число и лукавого, и большевизма. Два последних оттенка значений освещают собою мир книги как смыслового единства: тот “dull beastly face” (Nabokov 2001: 7), что разворачивается на глазах у читателей, — мечен и не может не быть упразднен.

III

Другим примером актуализации числа “тринадцать” в “Приглашении на казнь” является частотность повторения лексемы “бархат” вкупе с рядом производных. Уже в первой главе этот ряд наделяется связью с одним из цинциннатовых антагонистов, а точнее, с женой Цинцинната — миловидной, игрушечной Марфинькой:

“Сначала на черном *бархате*, каким по ночам обложены с исподу веки, появилось, как медальон, лицо Марфиньки: кукольный румянец, блестящий лоб с детской выпуклостью, редкие брови вверх, высоко

над круглыми, карими глазами. Она заморгала, поворачивая голову, и на мягкой, сливочной белизны, шее была черная *бархатка*, а *бархатная* тишина платья, расширяясь книзу, сливалась с темнотой” (Набоков 2000, 4: 57).

Бархат платья и туфелек Марфиньки фигурируют и в описании наиболее ценного локуса в представлении Цинцинната —

“Там, там — лепет Марфиньки, ее ноги в белых чулках и *бархатных* туфельках, холодная грудь и розовые поцелуи со вкусом лесной земляники” (Там же: 58), —

и его воплощения в подлинной, недоступной герою действительности:

“Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, — и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца, — с ленивой, длительной пристальностью женщины, подбирающей кушак к платью, — и вот она плавно двинулась по направлению ко мне, мерно бодая *бархат* коленом, — все понявшая и мне понятная” (Там же: 101).

В тот же ряд постепенно включаются и “бархатный паук, похожий чем-то на Марфиньку” (Там же: 61), и м-сье Пьер, выходящий на сцену “уже не в арестантском платье, а в бархатной куртке, артистическом галстуке бантом и новых, на высоких каблуках, вкрадчиво поскрипывающих сапогах с блестящими голенищами” (Там же: 152), и “широкий, светлый топор”, лежащий на “черном бархате” (Там же: 147).

Из привычного атрибута беспечности и богатства “бархат” в этих контекстах исподволь трансформируется в “покров, упитанный язвительной кровью” (Пушкин, 3: 333), который будет мучить Цинцинната до той самой минуты, пока “винтовой вихрь” (Набоков 2000, 4: 187), этот «часто встречающийся у Набокова атрибут божества, его “пневма”» (Долинин 2000b: 26; Долинин 2004: 121) не унесет “бессмертный дух героя” (Пушкин, 3:

333) прочь из мира “крашен[ой] сволоч[и]” (Набоков 2000, 4: 77). Негативный признак значения, связывающий “бархат” со “смертью”, проявляется в полном виде в следующем пассаже:

“Цинциннат не спал, не спал, не спал — нет, спал, но со стоном опять выкарабкался, — и вот опять не спал, спал, не спал, — и все мешалось, Марфинька, плаха, *бархат*, — и как это будет, — что? Казнь или свидание? Все слилось окончательно, но он еще на один миг разжмурился, оттого что зажегся свет, и Родион на носках вошел, забрал со стола черный каталог, вышел, погасло” (Там же: 83)¹².

К интеграции значений подталкивают слова “все мешалось” (Там же: 83), а имя Марфиньки, с которой Цинциннат ждет последней — предсмертной — встречи, побуждает читателя вспомнить и “кукольный румянец, блестящий лоб с детской выпуклостью”, и “редкие брови вверх” и не только “черн[ую] бархатк[у]” “на мягкой, сливочной белизны, шее” (Там же: 57), но и нечто более важное — текст, в котором все эти значения слились бы окончательно.

“A good reader, a major reader” (Nabokov 1980: 3) вспомнит, видимо, хрестоматийное стихотворение Блока: “Слабеет жизни гул упорный. / Уходит вспять прилив забот. / И некий ветр сквозь *бархат* черный / О жизни будущей поет. // <...> Нет! Все, что есть, что было, — живо! / Мечты, виденья, думы — прочь! / Волна возвратного прилива / Бросает в *бархатную ночь*” (Блок, 3: 71–72).

А вот “an active and creative reader” (Nabokov 1980: 3) ограничится лишь фрагментом куда менее известного стихотворения Мандельштама: “И горят, горят в корзинах свечи, / Словно голубь залетел в ковчег. / На театре и на праздном вече / Умирает человек. // Ибо нет спасенья от любви и страха: / Тяжелее платины Сатурново кольцо! / Черным *бархатом* завешанная плаха / И прекрасное лицо” (Мандельштам: 150).

Не секрет, что “наскоро сколоченный и покрашенный мир” (Набоков 2000, 4: 73) романа обнаруживает сходство с театром¹³, в котором «мизансцены не согласуются между собой, невидимый “распорядитель” за стенами то и дело делает ошибки, не вовремя выпуская действующих лиц из-за кулис, декорация

“кое-как выдумана”, праздничная иллюминация “не совсем выходит”, костюмы рвутся и пачкаются, маски подбираются наспех, “без любви”» (Долинин 2000b: 17; Долинин 2004: 112). Приметы “театрального” в романе свидетельствуют в пользу того, что указанная реминисценция является инвариантной не только по отношению к рассматриваемому эпизоду, но и по отношению к роману как таковому, к тексту как смысловому целому. Мандельштамовский след, таким образом, представляет собой образчик «так[ого] включени[я] элемента “чужого текста” в “свой текст”», которое модифицирует “семантику данного текста <...> за счет ассоциаций, связанных с текстом-источником” (Левинтон: 52).

На тексте “Приглашения на казнь” — две метины: на бархатном исподе и на казенном фоне, на котором разыгран балаган с декапитацией. “Тринадцать” в тексте формируют как систему эквивалентностей внутри повествования, так и систему смыслов, налагающих свой след на смысл романа как континуума.

IV

Как и слово, число для Набокова представлялось, как видится, полем приложения сил, обращенных на формальный эксперимент, пусть и скрытый от глаз невнимательного, незадачливого адресата. Определенные слагаемые текста — ключевые по мысли создателя — у Набокова могут быть кратны неслучайным, магическим числам, заражающим слово оттенками дополнительных, скрытых значений.

Скептик, впрочем, и тут возразит мне, приведя лишь короткую выдержку из набоковских мемуаров: “В детстве, до десяти, что ли, лет, я был отягощен исключительными, и даже чудовищными способностями к математике, которые быстро потускнели в школьные годы и вовсе пропали в пору моей, на редкость бездарной во всех смыслах, юности (от пятнадцати до двадцати пяти лет)” (Набоков 2000, 5: 159).

На это остается лишь ответить, что писатель, пускай и лишенный образцовых познаний в счислении, до тринадцати мог досчитать и не будучи математиком.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Александров — Александров В.Е. Приглашение на казнь // Александров В.Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н.А. Анастасьева под ред. Б.В. Аверина и Т.Ю. Смирновой. СПб., 1999. С. 105–131; 288–289.
- Барабтарло — Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в “Приглашении на казнь” // В.В. Набоков: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных исследователей: Антология. СПб., 1997. С. 439–453.
- Белобровцева — Белобровцева И. Мотив “тени” у В. Набокова // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков — 100: Материалы научной конференции. Таллинн, 2000. С. 76–90.
- Блок — Блок А.А. Венеция // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 71–72.
- Бойд — Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы: Биография / Авторизованный пер. с англ. Г. Лапиной. М.; СПб., 2001.
- Букс 1998а — Букс Н. Приобщение к таинству // Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 57–86.
- Букс 1998б — Букс Н. Эротика литературных аллюзий в романе “Дар” // Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. С. 184–200.
- Гершензон — Гершензон М.О. Чтение Пушкина // Гершензон М.О. Статьи о Пушкине / Вступит. ст. Л. Гроссмана “Гершензон — писатель”. Л., 1926. С. 13–17.
- Давыдов 1997 — Давыдов С. “Гносеологическая гнусность” Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе “Приглашение на казнь” // В.В. Набоков: Pro et contra. С. 476–490.
- Давыдов 2004 — Давыдов С. Гностическая исповедь в романе: “Приглашение на казнь” // Давыдов С. “Тексты-матрешки” Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 71–126.
- Даль — Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. 3-е изд. СПб.; М., 1905. Т. 2.
- Долинин 2000а — Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: От “Соглядатая” к “Отчаянию” // Набоков (Сиринь) В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 9–41.
- Долинин 2000б — Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Две вершины — “Приглашение на казнь” и “Дар” // Набоков (Сиринь) В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 9–43.
- Долинин 2000с — Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: После “Дара” // Набоков (Сиринь) В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 9–39.
- Долинин 2000д — Долинин А. Пушкинские подтексты в романе Набокова “Приглашение на казнь” // Пушкин и культура русского зарубежья: Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. М., 2000. С. 64–85.

- Долинин 2004 — Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004.
- Долинин, Утгоф 2000 — Долинин А., Утгоф Г. Примечания [к “Подвигу”] // Набоков (Сиринь) В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 714–742.
- Классик — Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под общей ред. Н.Г. Мельникова. М., 2000.
- Левинтон — Левинтон Г. К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции: Литературоведение: Лингвистика. Тарту, 1972. С. 52–54.
- Лотман — Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 167–183.
- Мандельштам — Мандельштам О.Э. “Венецйской жизни, мрачной и бесплодной...” // Мандельштам О.Э. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1997.
- Набоков 2000, 4 — Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков (Сиринь) В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 45–187.
- Набоков 2000, 5 — Набоков В. Другие берега // Набоков (Сиринь) В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 141–335.
- Набоков 2001 — Набоков В. Сестры Вейн // Быль и убыль: Книга рассказов Владимира Набокова в переводе с английского, с предисловием и примечаниями Геннадия Барабтарло. СПб., 2001. С. 276–301.
- Пушкин — Пушкин А.С. Из А. Шенье // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 3. С. 333.
- Сендерович, Шварц 1997 — Сендерович С., Шварц Е. Вербная штука: Набоков и популярная культура: Статья первая // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 93–100.
- Сендерович, Шварц 2000 — Сендерович С.Я., Шварц Е.М. Поэтика и этология Владимира Набокова: Предварительные тезисы // Набоковский вестник. 2000. Вып. 5. С. 19–36.
- Тамми — Тамми П. Поэтика даты у Набокова / Пер. с англ. М. Маликовой // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 21–29.
- Тынянов — Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
- Утгоф 1998 — Утгоф Г.М. Мотив “пути” в романе Владимира Набокова “Подвиг” // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: Материалы I международной филологической школы. Екатеринбург, 1998. С. 219–224.
- Утгоф 1999 — Утгоф Г.М. К проблеме интерпретации романа В. Набокова “Подвиг” // Русская филология: 10 сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 1999. С. 122–129.
- Утгоф 2005 — Утгоф Г.М. “Бархат” как “рогожа” // Studia Slavica: V сборник научных трудов молодых филологов. Таллин, 2005. С. 100–110.
- Ходасевич — Ходасевич В. О Сирине // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 388–395.

- Alexandrov 1991 — *Alexandrov V.E.* Invitation to a Beheading // *Alexandrov V.E. Nabokov's Otherworld.* Princeton, 1991. P. 84–107, 243–244.
- Alexandrov 1997 — *Alexandrov V.E.* The Otherworld in “Invitation to a Beheading” // *Nabokov's “Invitation to a Beheading”: A Critical Companion* / Ed. by J.W. Connolly. Evanston, 1997. P. 93–118.
- Alter — *Alter R.* Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics // *Nabokov's “Invitation to a Beheading”: A Critical Companion.* P. 47–65.
- Barabtarlo 1989 — *Barabtarlo G.* Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's “Pnin”. Ardis, 1989.
- Barabtarlo 1993a — *Barabtarlo G.* The Informing of the Soul: “Invitation to a Beheading” // *Barabtarlo G. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics.* N. Y.; San Francisco; Bern; Baltimore; Frankfurt a/M.; B.; Wien; P., 1993. P. 21–37.
- Barabtarlo 1993b — *Barabtarlo G.* Nabokov's “Little Tragedies”: English Short Stories // *Barabtarlo G. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics.* P. 77–105.
- Barabtarlo 1995 — *Barabtarlo G.* English Short Stories // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / Ed. by V.E. Alexandrov. N. Y.; L., 1995. P. 101–117.
- Boyd — *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990.
- Connolly 1992 — *Connolly J.W.* The Struggle for Autonomy // *Connolly J. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other.* Cambridge, 1992. P. 161–184, 253–258.
- Connolly 1997 — *Connolly J.W.* Invitation to a Beheading: Nabokov's “Violin in a Void” // *Nabokov's “Invitation to a Beheading”: A Critical Companion.* P. 3–44.
- Davydov — *Davydov S.* Invitation to a Beheading // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* P. 188–203.
- Dolinin — *Dolinin A.* Clio Laughs Last: Nabokov's Answer to Historicism // *Nabokov and his Fiction: New Perspectives* / Ed. by J.W. Connolly. Cambridge, 1999. P. 197–215.
- Eco, Rorty, Culler, Brooke-Rose — *Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose C.* Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Collini. Cambridge; N. Y.; Port Chester; Melbourne; Sydney, 1992.
- Johnson 1985 — *Johnson D. Barton.* Nabokov as Man of Letters // *Johnson D. Barton. Worlds in Regression: Some Novels by Vladimir Nabokov.* Ann Arbor, 1985. P. 7–46.
- Johnson 1997 — *Johnson D. Barton.* The Alpha and Omega of Nabokov's “Invitation to a Beheading” // *Nabokov's “Invitation to a Beheading”: A Critical Companion* P. 119–138.
- Nabokov 1980 — *Nabokov V.* Good Readers and Good Writers // *Nabokov V. Lectures on Literature* / Ed. by Fredson Bowers. N. Y., 1980. P. 1–6.
- Nabokov 1944 — *Nabokov V.* Nikolai Gogol. Norfolk, 1944.
- Nabokov 1989a — *Nabokov V.* Selected Letters: 1940–1977 / Ed. by D. Nabokov and M.J. Brucoli. N. Y., 1989.

- Nabokov 1989b — *Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited. N. Y., 1989.
- Nabokov 2001 — *Nabokov V.* Foreword // *Invitation to a Beheading* / Transl. from the Russian by D. Nabokov in collaboration with the author. Harmondsworth, 2001. P. 7–9.
- Parker — *Parker S.J.* Library: The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V.E. Alexandrov. N. Y.; L., 1995. P. 283–290.
- Peterson — *Peterson D.* Nabokov's “Invitation”: Literature as Execution. Nabokov's “Invitation to a Beheading”: A Critical Companion. P. 66–92.
- Shapiro — *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's “Invitation to a Beheading”. N. Y.; Washington, D.C. / Baltimore; Boston; Bern; Frankfurt a/M.; B.; Vienna; P., 1998.
- Stuart — *Stuart D.* All the Mind's a Stage: The Novel as Play // *Stuart D. Nabokov: The Dimensions of Parody.* Baton Rouge; L., 1978. P. 55–85.
- Tammi 1998a — *Tammi P.* Invitation to a Decoding: Dostoevsky as Subtext in Nabokov's *Priglasenie na kazn'* // *Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays.* Tampere, 1998. P. 1–33, 115–126
- Tammi 1998b — *Tammi P.* Nabokov's Poetics of Dates // *Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays.* P. 91–113, 146–152.
- Toker 1989a — *Toker L.* The Gift: Models of Infinity // *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures.* Ithaca; L., 1989. P. 142–176.
- Toker 1989b — *Toker L.* Invitation to a Beheading: “Nameless Existence, Intangible Substance” // *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures.* P. 123–141.

- 1 См., к примеру, очень меткие наблюдения над функцией “пяти” в романе “Дар” в: *Toker 1989a*: 150–153. См. также работу, которая имитирует методологию этого разыскания: *Букс 1998b*: 184–200.
- 2 См. едва ли не исчерпывающую этот вопрос работу: *Тамми 1998b*: 91–113, 146–152; см. также: *Тамми*: 21–29.
- 3 Термины “интенция текста” и “интенция автора” представляют собой кальку с терминов “*intentio operis*” и “*intentio auctoris*”, введенных — и растолкованных — в работе: *Есо, Рорти, Каллер, Брук-Розе*.
- 4 В том случае, конечно, если речь не идет о попытках вместить набоковские сочинения в прокрустово ложе концепций, проникнутых “политическим” или “общественным” пафосом. Ср., к примеру, автометаописательную оценку, которую Набоков дал Гоголю: “Even in his worst writings Gogol was always good at creating his reader, which is the privilege of great writers. <...> Treating [*The Government Inspector*] as a social satire (the public view) or as a moral one (Gogol's belated amendment) meant missing the point completely” (*Nabokov 1944*: 41).
- 5 При первом чтении лексемы с корнем -казн- теснее связаны с заглавием романа, чем с уточненной системой ожиданий, присущей тексту как закончен-

ной конструкции. При чтении повторном “казнь” / “казнить” меняют вектор, намекая на финал (уже известный аудитории из первого знакомства с текстом).

- 6 Примером тому — сам Набоков (этому добавлению к черновому изводу работы я приятно обязан профессору Геннадию Барабтарло). Уже беженцем, он придавал чрезвычайно большое значение, в какой именно день отмечать день рождения (ср. в предисловии к “Speak Memory”: «All dates are given in the New Style: we lagged twelve days behind the rest of the civilized world in the nineteenth century, and thirteen in the beginning of the twentieth. By the Old Style I was born on April 10, at daybreak, in the last year of the last century, and that was (if I could have been whisked across the border at once) April 22 in, say, Germany; but since all my birthdays were celebrated, with diminishing pomp, in the twentieth century, everybody, including myself, upon being shifted by revolution and expatriation from the Julian calendar to the Gregorian, used to add thirteen, instead of twelve days to the 10th of April. The error is serious. What is to be done? I find “April 23” under “birth date” in my most recent passport, which is also the birth date of Shakespeare, my nephew Vladimir Sikorski, Shirley Temple and Hazel Brown (who, moreover, shares my passport). This then, is the problem. Calculatory ineptitude prevents me from trying to solve it» — Nabokov 1989b: 13). С разницей в календарях связаны и вариации темы празднования дня рождения в рассказе “Занятой человеке” и в романе “Invitation” (см. об этом: Barabtarlo 1989: 121–124; см. также: Tammi 1998b: 93–94; Тамми: 21–22).
- 7 Таков, к примеру, авторский призыв к отказу от чтения “по верхам” (Гершензон: 13) в его письме к Katharine A. White от 17 марта 1951 г. Ср.: «Dear Katharine, <...> I feel that the New Yorker has not understood “The Vane Sisters” at all. Let me explain a few things: the whole point of the story is that my French professor, a somewhat obtuse scholar and a rather callous observer of the superficial planes of life, unwittingly passes (in the first pages) through the enchanting and touching “aura” of dead Cynthia, whom he continues to see (when talking about her) in terms of skin, hair, manners etc. The only nice thing he deigns to see about her is his condescending reference to a favorite picture of his that she painted — frost, sun, glass — and from this stems the icicle-bright aura through which he rather ridiculously passes in the beginning of the story when a sunny ghost leads him, as it were, to the place where he meets D. and learns of Cynthia’s death. At the end of the story he seeks her spirit in vulgar table-rapping phenomena, in acrostics and then he sees a vague dream (permeated by the broken sun of their last meeting), and now comes the last paragraph which if read straight, should convey that vague and sunny rebuke, but which for a more attentive reader contains the additional delight of a solved acrostic: I C-ould I-solate, C-ounsciously, L-ittle. E-verything S-eemed B-lurred, Y-ellow-C-louded, Y-ilding N-othing T-angible. H-er I-nept A-cros-tics, M-audlin E-vasions, T-heopaties — E-very R-ecollection F-ormed R-

ipples O-f M-ysterious M-eaning. E-verything S-eemed Y-ellowly B-lurred, I-llusive, L-ost [ср. в переводе Геннадия Барабтарло: “Сознание отказывалось соединить ускользающие линии какого-то изжелта-облачного, томительно-го цвета, иллюзорные, неосязаемые. Тривиальные иносказания, идиотские акrostихи, столоверчение — что если теопатическая чувшь и колдовство обладают таинственной многозначительностью, едва намеченной? Я сосредоточился, и видение истаяло, ложно-лучезарное, аморфное” (Набоков 2001: 301). — Г. У.]. The “icicles by Cynthia” refers of course to the setting at the beginning of the story and is a message, as it were, from her forgiving, gentle, doe-soul that had made him this gift of an iridescent day (giving him something akin to the picture he had liked, to the only small thing he had liked about her); and to this, in eager, pathetic haste, Sybil — a little ghost close to the lager one — adds “meter from me, Sybil”, alluding of course to the red shadow of the parking meter near which the French professor meets D.

You may argue that reading downwards, or upwards, or diagonally is not what an editor can be expected to do; but by means of various allusions to trick-reading I have arranged matters so that the reader almost automatically slips into the discovery, especially because of the abrupt change in *style* [курсив Набокова. — Г. У.]. Most of the stories I am contemplating (and some I have written in the past — you had actually published one with such an “inside” — the one about the old Jewish couple and their sick boy) will be composed on these lines, according to this system wherein a second (main) story is woven into, or placed behind, the superficial semitransparent one» (Nabokov 1989a: 116–117).

Подробнее о роли акrostиха, обнажающего “изнанку” “The Vane Sisters” см.: Barabtarlo 1993b: 95–98; Barabtarlo 1995: 112–114.

- 8 См. довольно полную (хотя текстологически ущербную) подборку рецензий на роман в: Классик: 131–146, 208–219.
- 9 У Набокова был экземпляр “Толкового словаря живого великорусского языка”, который он купил на Рыночной площади в Кембридже, а по прошествии времени продал гарвардскому историку Михаилу Михайловичу Карповичу. Второй экземпляр словаря достался ему от тестя, Евсея Лазаревича Слонима (см.: Parker: 286). Доподлинно известно, что Набоков штудировал “Словарь...” не только в пору, когда он был студентом (см.: Nabokov 1989b: 265; Набоков 2000, 5: 306; Boyd: 171, 176; Бойд: 204, 210), но и позже, работая над романом “Защита Лужина” и повестью “Соглядатай” (см.: Boyd: 289, 345; Бойд: 340, 404).
- 10 О сходной роли адресата романа “Приглашение на казнь” (точнее, позднейшей редакции — “Invitation to a Beheading”) говорится в работе: Peterson: 66–92. Автор этой работы, однако, не проводит анализ романа, опираясь на методологию, заимствованную у лингвистики, и приходит к похожему выводу на основе одной интуиции.
- 11 Следует подчеркнуть, что о полисемантности лексемы “казнь” не говорится не только в очерке Ходасевича, но и в таких примечательных разысканиях,

как: Alexandrov 1991: 84–107; 243–244; Alexandrov 1997: 93–118; Александров: 105–131, 288–289; Alter: 47–65. Varabtarlo 1993: 21–37; Барабтарло: 439–453; Белобровцева: 76–90; Connolly 1992: 166–184; 254–258; Connolly 1997: 3–44; Davydov: 188–203, Давыдов 1997: 476–490; Давыдов 2004: 71–126; Долинин 2000b: 9–39; Долинин 2000c: 64–85; Долинин 2004: 107–124, 214–230 [ср., однако, любопытную трактовку употребления слова "казнь" в метонимическом значении "смерть", отсылающем к пушкинскому подтексту ("Дар напрасный, дар случайный..."), в: Долинин 2000b: 19; Долинин 2004: 114); Johnson 1985: 7–46; Johnson 1997: 119–138; Tammi 1998a: 1–33; 115–126; Toker 1989b: 123–141. Обстоятельство это упущено и в единственной монографии, посвященной роману: Shapiro. Набокову, однако, было свойственно сопрягать многозначность лексемы, вынесенной в заглавие, со структурными характеристиками текста как такового (ср. случай "Подвига", отмеченный в: Букс 1998a: 59; Dolinin: 207, 214; Долинин 2000a: 21–23; Долинин 2004: 187–188, 196; Долинин, Утгоф 2000: 716; Утгоф 1998: 219–224; Утгоф 1999: 122–128).

12 Перечитывая роман, читатель, которому свойственно передвигаться по тексту как "пешеход[у], который на ходу видит все подробности и наслаждается видимым" (Гершензон: 13), свяжет этот фрагмент и со следующим отрывком: "Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как должно поступить так, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражалось в нем и его тоже обновляя этим отражением, — так, чтобы вся строка — живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо для сегодняшней и нетутошной моей задачи" (Набоков 2000, 4: 101). Приведенный отрывок, как видится, типологически схож с принципом "тесноты стихового ряда" (см.: Тынянов: 35–42), свойственным и структурам, упорядоченным по синтагматике (см.: Лотман: 178–179). Подробнее о смещении семантики слова в романе см.: Утгоф 2005: 100–110.

13 О театральной подоплеке текста говорится едва ли не в каждом из исследований, что перечислены под примеч. 8. К этому перечню, впрочем, необходимо добавить ряд специальных работ, где толкуется "театральность" набоковской прозы: Stuart: 58–67; Сендерович, Шварц 1997: 93–110; Сендерович, Шварц 2000: 30–31.

ПРИЛОЖЕНИЯ

КОНТЕКСТЫ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЛЕКСЕМ С КОРНЕМ -КАЗН-

— Я спрашиваю, — сказал Цинциннат, — я спрашиваю не из любопытства. <...> Я хочу знать когда — вот почему: смертный приговор возмещается точным знанием смертного часа. Роскошь большая, но заслуженная. Меня же оставляют в том неведении, которое могут выносить только живущие на воле. И еще: в голове у меня множество начатых и в разное время прерванных работ... Заниматься ими я просто не стану, если срок до [1] казни все равно недостаточен для их стройного завершения. Вот почему (Набоков 2000, 4: 50–51).

— Вот я и хочу вас спросить: на чем основан отказ сообщить мне точный день [2] казни? Погодите, — я еще не кончил. Так называемый директор отлынивает от прямого ответа, ссылается на то, что... — Погодите же! Я хочу знать, во-первых: от кого зависит назначение дня. Я хочу знать, во-вторых: как добиться толку от этого учреждения, или лица, или собрания лиц...

Адвокат, который только что порывался говорить, теперь почему-то молчал. Его крашенное лицо с синими бровями и длинной заячьей губой не выражало особого движения мысли.

— Оставьте манжету, — сказал Цинциннат, — и попробуйте сосредоточиться. <...> Роман Виссарионович порывисто переменял положение тела и сцепил беспокойные пальцы. Он проговорил жалобным голосом:

— Вот за этот тон...

— Меня и [3] казнят, — сказал Цинциннат, — знаю. Дальше! (Набоков 2000, 4: 63–64).

Цинциннат не спал, не спал, — нет, спал, но со стоном опять выкарабкался, — и вот опять не спал, спал, не спал, — и все мешалось, Марфинька, плаха, бархат, — и как это будет, — что? [4] Казнь или свидание? Все слилось окончательно, но он еще на один миг разжмурился, оттого что зажегся свет, и Родион на носках вошел, забрал со стола черный каталог, вышел, погасло (Набоков 2000, 4: 83).

Обвиненный в страшнейшем из преступлений, в гносеологической гнусности, столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона; приговоренный за оное преступление к смертной [5] казни; заключенный в крепость в ожидании неизвестного, но близкого, но неминуемого срока этой [6] казни (которая ясно предошущалась им, как выверт, рывок и хруст чудовищного зуба, причем все его тело было воспаленной десной, а голова этим зубом); стоящий теперь в коридоре темницы с замирающим сердцем, — еще живой, еще непочатый, еще цинциннатный, — Цинциннат Ц. почувствовал дикий позыв к свободе, и мгновенно вообразил — с такой чувствительной отчетливостью, точно это все было текучее, венцеобразное излучение его существа, — город за обмелевшей рекой, город, из каждой точки которого была видна, — то так, то этак, то яснее, то синее, — высокая крепость, внутри которой он сейчас находился (Набоков 2000, 4: 87).

Вскоре после их ухода потух свет, и Цинциннат в темноте перебрался на койку (неприятно, чужой пепел, но больше некуда лечь) и, по всем хрящикам и позвонкам выхрустывая длинную доску, весь вытянулся; вобрал воздух и подержал его с четверть минуты. Может быть: просто каменщики. Чинят. Обман слуха: может быть, все это происходит далеко, далеко (выдохнул). Он лежал на спине, шевеля торчавшими из-под одеяла пальцами ног и поворачивая лицо то к невозможному спасению, то к неизбежной [7] казни. Свет вспыхнул опять (Набоков 2000, 4: 141–142).

Директор поспешно надел очки, разгладил какую-то бумажку и, рванув голосом, обратился к Цинциннату:

— Вот... Это — м-сье Пьер... Brief... Руководитель [8] казнью... Благодарю за честь, — добавил он, что-то спугав, — и с удивленным выражением на лице опустил опять в кресло (Набоков 2000, 4: 155–156).

— Нашел, не беспокойтесь, — сказал м-сье Пьер, — итак... Представление назначено на послезавтра... на Интересной площади. Не могли лучше выбрать... Удивительно! (Продолжает читать, бормоча себе под нос.) Совершеннолетние допускаются... Талоны циркового або-

нементы действительны... Так, так, так... Руководитель [9] казнью — в красных лосинах... ну, это, положим, дудки, переборщили, как всегда... (К Цинциннату.) Значит — послезавтра. Вы поняли? А завтра, — как велит прекрасный обычай, — мы должны вместе с вами отправиться с визитом к отцам города, — у вас, кажется, списочек, Родриг Иванович (Набоков 2000, 4: 156).

Обычай требовал, чтобы накануне [10] казни пассивный ее участник и активный вместе являлись с коротким прощальным визитом ко всем главным чиновникам, — но для ускорения ритуала было решено, что оные лица соберутся в пригородном доме заместителя управляющего городом (сам управляющий, его племянник, был в отъезде, — гостил у друзей в Притомске), и что к ужину, запросто, придут туда Цинциннат и м-сье Пьер (Набоков 2000, 4: 158).

На другое утро ему доставили газеты, — и это напомнило первые дни заключения. Тотчас кинулся в глаза цветной снимок: под синим небом — площадь, так густо пестрящая публикой, что виден был лишь самый край темно-красного помоста. В столбце, относившемся к [11] казни, половина строк была замазана, а из другой Цинциннат выудил только то, что уже знал от Марфиньки, — что маэстро не совсем здоров, и представление отложено — быть может, надолго (Набоков 2000, 4: 172–173).

“Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает...”

Тут кончилась страница, и Цинциннат спохватился, что вышла бумага. Впрочем, еще один лист отыскался.

“...смерть”, — продолжая фразу, написал он на нем, — но сразу вычеркнул это слово; следовало — иначе, точнее: [12] казнь, что ли, боль, разлука — как-нибудь так; вертя карликовый карандаш, он задумался, а к краю стола пристал коричневый пушок, там, где она недавно трепетала, и Цинциннат, вспомнив ее, отошел от стола, оставил там белый лист с единственным, да и то зачеркнутым словом и опустился (притворившись, что поправляет задок туфли) около койки, на железной ножке которой, совсем внизу, сидела она, спящая, распластав зрячие крылья в торжественном неуязвимом оцепенении, вот только жалко было мохнатой спины, где пушок в одном месте стерся,

так что образовалась небольшая, блестящая, как орешек, плешь, — но громадные, темные крылья, с их пепельной опушкой и вечно отверстыми очами, были неприкосновенны, — верхние, слегка опущенные, находили на нижние, и в этом склонении было бы сонное безволие, если бы не слитная прямизна передних граней и совершенная симметрия всех расходящихся черт, — столь пленительная, что Цинциннат не удержался, кончиком пальца провел по седому ребру правого крыла у его основания, потом по ребру левого (нежная твердость! неподатливая нежность!), — но бабочка не проснулась, и он разогнулся — и, слегка вздохнув, отошел, — собирался опять сесть за стол, как вдруг заскрежетал ключ в замке и, визжа, гремя и скрипя по всем правилам тюремного контрапункта, отворилась дверь (Набоков 2000, 4: 175).

Весть о [13] *казни* начала распространяться в городе только сейчас (Набоков 2000, 4: 181).

КОНТЕКСТЫ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЛЕКСЕМ С КОРНЕМ *-БАРХАТ-*

Сначала на черном [1] *бархате*, каким по ночам обложены с исподу веки, появилось, как медальон, лицо Марфиньки: кукольный румянец, блестящий лоб с детской выпуклостью, редкие брови вверх, высоко над круглыми, карими глазами. Она заморгала, поворачивая голову, и на мягкой, сливочной белизны, шее была черная [2] *бархатка*, а [3] *бархатная* тишина платья, расширяясь книзу, сливалась с темнотой (Набоков 2000, 4: 57).

Там, там — лепет Марфиньки, ее ноги в белых чулках и [4] *бархатных* туфельках, холодная грудь и розовые поцелуи со вкусом лесной земляники (Набоков 2000, 4: 58).

Некоторое время все молчали: глиняный кувшин с водой на дне, поивший всех узников мира; стены, друг другу на плечи положившие руки, как четверо неслышным шепотом обсуждающих квадратную тайну; [5] *бархатный* паук, похожий чем-то на Марфиньку; большие черные книги на столе... (Набоков 2000, 4: 61).

Цинциннат не спал, не спал, не спал — нет, спал, но со стоном опять выкарабкался, — и вот опять не спал, спал, не спал, — и все мешалось, Марфинька, плаха, [6] *бархат*, — и как это будет, — что? Казнь или свидание? (Набоков 2000, 4: 83).

Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, — и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца, — с ленивой, длительной пристальностью женщины, подбирающей кушак к платью, — и вот она плавно двинулась по направлению ко мне, мерно бодая [7] *бархат* коленом, — все понявшая и мне понятная (Набоков 2000, 4: 101–102).

Хорошо же запомнился тот день! Должно быть, я тогда только что научился выводить буквы, ибо вижу себя с тем медным колечком на мизинце, которое надевалось детям, умеющим уже списывать слова с куртин в школьном саду, где петунии, флоксы и [8] *бархатцы* образовали длинные изречения (Набоков 2000, 4: 102–103).

Как они ввалились! Старый отец Марфиньки — огромная лысая голова, мешки под глазами, каучуковый стук черной трости; братья Марфиньки — близнецы, совершенно схожие, но один с золотыми усами, а другой со смоляными; дед и бабка Марфиньки по матери — такие старые, что уже просвечивали; три бойкие кузины, которых, однако, в последнюю минуту почему-то не пропустили; Марфинькины дети — хромой Диомедон и болезненно полненькая Полина; наконец, сама Марфинька, в своем выходном черном платье, с [9] *бархаткой* вокруг белой холодной шеи и зеркалом в руке; при ней неотступно находился очень корректный молодой человек с безукоризненным профилем (Набоков 2000, 4: 104).

На столе лежал крокодиловый альбом, золотился циферблат дорожных часов, и над блестящим ободком фарфорового стакана с немецким пейзажем глядели в разные стороны пять-шесть [10] *бархатистых* анютиных глазок. В углу камеры был прислонен к стене боль-

шой футляр, содержащий, казалось, музыкальный инструмент (Набоков 2000, 4: 145–146).

В раскрывшемся футляре, на черном [11] *бархате*, лежал широкий, светлый топор (Набоков 2000, 4: 147).

А после обеда, совершенно официально, уже не в арестантском платье, а в [12] *бархатной* куртке, артистическом галстуке бантом и новых, на высоких каблуках, вкрадчиво поскрипывающих сапогах с блестящими голенищами (чем-то делавших его похожим на оперного лесника) вошел м-сье Пьер, а за ним, почтительно уступая ему первенство в продвижении, в речах, во всем, — Родриг Иванович и, с портфелем, адвокат (Набоков 2000, 4: 152).

Она была румяна, выбился сзади гребень, вздымался темный лиф черного [13] *бархатного* платья, — при этом что-то не так сидело, это ее делало кривобокой, и она все поправляла, одергивалась или на месте быстро-быстро поводила бедрами, как будто что-то под низом неладно, неловко (Набоков 2000, 4: 168).

М.А. Кронгауз

“НОВАЯ НУМЕРОЛОГИЯ”, ИЛИ МОДА НА ЧИСЛА

Числа сегодня

СЛЕДУЕТ СРАЗУ ОГОВОРИТЬ, что эта статья не о традиционной нумерологии и предназначена не для ценителей скрытых в числе смыслов. Слово “нумерология” тем не менее используется в названии, поскольку речь далее пойдет в том числе и о некоей новой концепции использования числа в современном тексте и, шире, в современной жизни. Эта концепция по существу в готовом виде предложена Виктором Пелевиным в его романе “Числа”, входящем в книгу “Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда”.

Настоящая статья в свою очередь посвящена обсуждению этой концепции, а также описанию функционирования чисел в различного рода названиях. В основном это названия культурных объектов в самом широком смысле этого слова — от романов и фильмов до выставок, клубов и даже коктейлей. Объединяет их, пожалуй, только одно: в подавляющем большинстве речь идет о модных культурных объектах — модных романах, модных фильмах и т. д. Эту же мысль можно сформулировать и несколько иначе. Сегодня мы можем говорить об определенной моде на числа или, по крайней мере, моде на числа в названиях. Соответственно, модные объекты получают модные названия. Однако подтвердить наличие такой моды достаточно трудно. Она не обсуждается ни в научных, ни в популярных изданиях. Можно лишь привести примеры названий, включающих в себя числа или целиком состоящих из них, и показать, насколько частотными они стали сегодня.

Начнем с самого простого — с названий, состоящих исключительно из обозначения года или включающих его. В прошлом веке такое название имел роман Дж. Оруэлла “1984”. Несмотря на то, что XXI в. только начался, мы уже имеем романы на русском языке Мерси Шелли “2048”¹, Сергея Доренко “2008” и

Ольги Славниковой “2017”. К ним можно добавить фильм Вонг Карвая “2046” и телепередачу Александра Гордона “2030”.

Кроме них следует упомянуть названия произведений, включающих в себя указание года, но распространенных за счет других слов: роман Дмитрия Глуховского “Метро 2033”, а также книги Алессандро Барикко “1900. Легенда о пианисте” и Владимира Войновича “Москва 2042”. В двух последних происходит как бы переименование дат публикации и собственно действия. Название романа Барикко отсылает к XX в., а сам роман издан в XXI-ом. Напротив, роман Войновича опубликован в XX в., но его название отсылает к XXI-ому.

Во всех приведенных примерах год обозначался цифрами, и это принципиальный факт. Хотя данное исследование посвящено числам в целом, речь пойдет именно об их цифровом присутствии в тексте, т. е. в виде цифр. Более того, можно сказать, что некоторые авторы не всегда строго различают число и цифру, например, говоря о числе, производят некоторые пространственные операции с его цифровым изображением. В связи с передачей числа посредством цифр встает еще одна важная проблема, которая будет обсуждаться в дальнейшем: “Как правильно прочесть цифровую запись, с помощью количественного или порядкового числительного?”

Очевидно, что подобные числа в названии интерпретируются довольно просто. Во-первых, в них сразу угадывается обозначение года, во-вторых, их содержание, как правило, связано с этим годом. Обычно действие произведения происходит в соответствующем году или, как в футурологической передаче А. Гордона, обсуждается некий прогноз примерно на двадцать с лишним лет вперед, т. е. условный 2030 год.

Можно вспомнить и другие названия недавних литературных произведений и фильмов, содержащих число, записанное цифрами. Среди них:

- роман Арсена Ревазова “Одиночество-12”;
- элегия Виктора Пелевина “Элегия 2” (из книги “Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда”);
- сценарий Ивана Охлобыстина “Параграф 78” и его роман “XIV принцип”;

- роман Владимира Сорокина “23 000”;
- фильм Ильи Хржановского “4” (по сценарию В. Сорокина);
- фильм Николая Хомерики “977”;
- книга Анны Старобинец “Убежище 3/9”.

В этом ряду стоит упомянуть также название бара — “7”.

Некоторые из этих чисел легко интерпретируются, например, в романе В. Сорокина число 23 000 обозначает количество людей определенного вида. Некоторые допускают множественную интерпретацию, некоторые, по-видимому, не допускают никакой. Интересно также отметить, что даже существующая интерпретация не всегда лежит на поверхности, а может открываться лишь в результате определенного анализа. Вот что, например, пишут М. Кошель и И. Кукулин в рецензии на книгу В. Пелевина:

«Прологом к книге является стихотворение “Элегия 2”, но его эпиграф относится и ко всей книге в целом:

“Вот так придумывал телегу я
О том, как пишется элегия”.

Эпиграф позволяет определить, почему “Элегия” имеет номер два. Две приведенные строки — вариация на тему эпиграфа к “Элегии” Александра Введенского:

“Так сочинилась мной элегия
О том, как ехал на телеге я”.

“ДПП (NN)” — это “телега”, то есть занимательная история/теория “о том, как пишется элегия”, — о литературном творчестве» (НЛО. 2003. № 64).

“Новая нумерология” по Пелевину

Кажется, что этих примеров достаточно, чтобы продемонстрировать высокую частотность чисел в современных названиях. Впрочем, далее будут приведены и другие примеры. Современная наука практически не занималась подобными явлениями и никак не объясняет такой частотный всплеск. Пожалуй, единственное подробное объяснение сегодняшнего интереса к числам и даже в более широком контексте (т. е. речь заведомо идет не

только о названиях) содержится в уже упомянутом выше романе В. Пелевина “Числа”². Он, собственно, и посвящен роли чисел в жизни современного человека. В романе происходит постоянная игра с числами. Можно привести один, пожалуй, самый яркий пример. Все главы помечены числами, но это не порядковый номер главы, а скорее ее название (за исключением, возможно, первой главы). Во второй по порядку главе “17” речь идет о семнадцатом дне рождения. В следующей главе “43” — о числе 43 и т. п. Название же “34” встречается в романе неоднократно.

Одна из основных коллизий романа заключается в поиске героем хорошего числа, которое смогло бы защитить его, а также во взаимодействии выбранного им числа с другими числами, хорошими и плохими, и числами других людей.

Важно отметить, что традиционная нумерология в основном имеет дело с однозначными числами от 1 до 9 (иногда путая их с соответствующими цифрами). Пелевин же ориентируется прежде всего на большие числа, не имеющие поэтому никаких культурных коннотаций. Впрочем, сам процесс обращения героя по имени Степа к большим числам происходит постепенно. Чтобы не пересказывать роман, приведу несколько пространных цитат. Итак, роман начинается со следующего абзаца:

“Идея заключить с семеркой пакт созрела у Степы Михайлова тогда, когда он начинал понемногу читать и задумываться о различиях между полами. Первые формы этого альянса были примитивными. Степа рисовал семерки разного вида на разные случаи жизни. Например, большая и пустотелая, во всю страницу, защищала от тех ребят, которые были старше и сильнее. Четыре заостренные семерки, расположенные по углам листа, должны были остановить буйных соседей по палате, которые имели привычку подкрадываться во время тихого часа, чтобы ударить подушкой по голове или положить прямо перед носом какую-нибудь гадость. Однако несколько досадных происшествий, от которых семерки должны были защитить, показали, что этот метод не подходит” (с. 8).

И в дальнейшем отношения героя с семеркой, представляющей традиционные ценности (с точки зрения нумерологии) не складываются, чему он находит здравое объяснение:

“Семерка была всеобщей избранницей. К ней обращались все — британские суперагенты, сказочные герои, города, стоящие на семи холмах, и даже ангельские иерархии, имевшие привязанность к седьмому небу. Семерка была избалованной и дорогой куртизанкой, и неудивительно, что скромные Степины ухаживания оставались без ответа. Но она была не единственной цифрой на свете” (с. 11).

Переход к более крупным числам описывается следующим образом:

«Однако Степа, наученный печальным опытом, не спешил выбрать какую-то другую. Он догадывался, что, к какой цифре ни повернись, в мире найдется много людей, сделавших тот же выбор. А чем больше у него будет конкурентов, тем меньше шанс, что выбранная цифра откликнется на его волхования или хотя бы догадается о его существовании. С другой стороны, логика подсказывала, что двузначные и трехзначные числа не так избалованы вниманием.

Степа интуитивно чувствовал, что цифры от единицы до девятки были могущественнее двузначных чисел, а двузначные — сильнее трехзначных, и так далее. Но ему запали в душу слова Цезаря, услышанные на уроке истории, — “лучше быть первым в галльской деревушке, чем последним в Риме” (учительница оговорила, сказав “лучше быть первым в Риме, чем последним в галльской деревушке”, но Степа понял, что это ошибка, потому что для Цезаря это звучало бы слишком самодовольно). И он принялся подбирать галльскую деревушку поспокойнее.

После долгих размышлений он остановил выбор на числе “34”» (с. 11–12).

В этом решении его укрепил и случай в кино, когда на спинке кресла он увидел надпись:

«Перед ним чернела жирная надпись несмываемым маркером: “САН-34”. Что такое “САН”, он не знал — может быть, группа в каком-нибудь учебном заведении или что-нибудь в этом роде. Зато он хорошо знал, что такое “34” <...> После этого случая стало окончательно ясно, что пакт, о котором он мечтал с детства, заключен» (с. 16).

В течение действия появляются не только “хорошие” числа (34, а затем 60), но и “плохие”, которые получаются с помощью определенных пространственных перестановок цифр: 43 (оппонент для 34) и то ли 06, то ли 09 (для 60). Соответственно, носители или любители этих чисел оказываются опасными для Степы. Интересна связь этих магических чисел с их конкретной реализацией. Степа последовательно проверяет неприятные для своей любовницы числа:

«Что касается перевернутого “66” — числа “99”, — то к нему Мюс, похоже, была равнодушна. Степа проверил это во время благотворительной акции по уходу от налогов под названием “99 детей Нечерноземья”, которую Мюс помогла организовать. Ни позитивной, ни негативной реакции он не заметил. Это радовало. Будь у Мюс проблема с числом “99”, витрина любого магазина, где идет распродажа, ввергала бы ее в депрессию. Шагать по жизни рядом с таким уязвимым человеком означало бы сделаться уязвимым самому» (с. 77).

В любом событии герой ищет и находит различные числа и корректирует свое поведение в зависимости от них. Именно таким образом он занимается и бизнесом, и даже преуспевает в нем.

В. Пелевин объясняет это следующим образом:

“Эпоха и жизнь были настолько абсурдны в своих глубинах, а экономика и бизнес до такой степени зависели от черт знает чего, что любой человек, принимавший решения на основе трезвого анализа, делался похож на дурня, пытающегося кататься на коньках во время пятибалльного шторма. Мало того, что у несчастного не оказывалось под ногами ожидаемой опоры, сами инструменты, с помощью которых он собирался перегнать остальных, становились гириями, тянувшими его ко дну. Вместе с тем повсюду были развешены правила катания на льду, играла оптимистическая музыка, и детей в школах готовили к жизни, обучая делать прыжки с тройным оборотом.

Степа же следовал закону, о котором мир не имел никакого понятия. От броуновских частиц, которые металась в поисках наикратчайшего пути и в результате проводили свой век, вращаясь в бессмысленных водоворотах, он отличался тем, что траектория его жизни не зави-

села от калькуляций ума. От был как разумный человек среди диких зверей, которых гнал куда-то инстинкт. При этом дикими зверями остальных делало как раз стремление поступать как можно обдуманней, а его в разумного человека превращало то, что вместо путаных указаний рассудка он раз за разом подчинялся одному и тому же иррациональному правилу, о котором не знал никто вокруг. Это была самая настоящая магия, и она была сильнее всех построений интеллекта” (с. 27–28).

Здесь можно подвести итог и описать основные диагностические характеристики “новой нумерологии” по Пелевину³.

Во-первых, в отличие от нумерологической традиции она оперирует как раз большими числами (двузначными) и потому, как уже сказано выше, не имеющими устойчивых культурных коннотаций. Интересно, что переход от однозначных чисел к двузначным имеет место в реальном мире, например в спорте. В командных видах спорта каждый член команды имеет свой собственный номер, который становится его символом, так что можно говорить о постоянной связи человека и номера. Переходя в другую команду, спортсмен старается сохранить свой номер, а если тот занят, выбрать чем-то похожий на него. Но если раньше количество номеров в футбольной команде ограничивалось одиннадцатью (от 1 до 11), а в хоккее двадцатью с небольшим, то сейчас знаменитые игроки выбирают себе большие номера (77, 99 и т. п.), которые еще не ассоциируются ни с каким другим спортсменом.

Во-вторых, сама связь числа и явления в “новой нумерологии” культурно никак не обусловлена. Более того, можно говорить о произвольности и даже натянутости этой связи. Подгонка события под число или вычитывания числа из события в Степиной интерпретации кажутся абсурдными и смешными. Здесь можно было бы развить эту тему и говорить о том, что “новая нумерология” по существу является постмодернистским издевательством над традиционной нумерологией, но это уведет нас слишком далеко.

В-третьих, несмотря на произвольность и абсурдность, “новая нумерология” работает как некая прикладная наука (или, ес-

ли хотите, лженаука) или, иначе говоря, как руководство к действию. Такое руководство дает определенный положительный эффект, и не только психологический. Абсурдность “новой нумерологии” противостоит абсурдности современного мира и помогает упорядочить его некоторым, пусть случайным, образом.

Конструкция с числом

Предложенная Пелевиным и разобранный выше концепция реализуется даже на уровне синтаксических конструкций. Ключевую роль в жизни героя Пелевинского романа сыграла надпись на спинке кресла: “САН-34”. Герой романа не мог понять ее действительного значения, однако постфактум дал ей исчерпывающую интерпретацию. Став банкиром, он назвал свой банк “Санбанком”, а соответствующее число стало его покровителем. Таким образом, мы имеем дело с очевидно бессмысленным или, мягче, неинтерпретируемым названием, которое получает от случайного читателя (в данном случае Степы) новую интерпретацию. Можно предположить здесь и некое утерянное звено. Некто записал “САН-34”, имея при этом что-то в виду. Далее этот смысл был утерян, а на основании записанного он не восстанавливается. Поэтому любой читатель может вчитать в него что угодно. Свое особое значение вчитал в него и герой романа.

Сама эта конструкция представляет особый интерес и, безусловно, ярко демонстрирует моду на числа. Более того, саму эту конструкцию следует признать модной. Формально ее можно описать следующим образом. На письме она представлена именем существительным (в том числе и аббревиатура) и числом, записанным цифрами. Между существительным и числом может находиться как дефис, так и пробел. При прочтении числу соответствует количественное числительное. Нельзя назвать эту конструкцию абсолютно новой. Ранее, однако, она была довольно редкой, поскольку в русском языке во многих ситуациях предпочитается порядковое числительное (и часто с препозицией). Например, “Ричард III” читается как “Ричард третий” и, тем самым, не относится к рассматриваемому случаю.

С некоторым упрощением можно сказать, что ранее были возможны всего три семантических интерпретации.

— Механизм и номенклатура: (танк) Т-34, (самолет) Ту-134, Темп-3 и т. п.

— Событие, или место, и год: Олимпиада-80, роман В. Войновича “Москва 2042” и т. п.

— Населенный пункт и номер: Армавир-9, Арзамас-16, Горки-10, Шереметьево-2 и т. п.

Кстати, даже в первом случае могло появляться порядковое числительное, часто сопровождаемое опущением существительного: четыреста седьмой (о “Москвиче-407”), шестисотый (о “Мерседесе 600”).

Однако под влиянием английского языка семантика этой конструкции начала расширяться. Приведу лишь самые известные примеры: роман Дж. Хеллера “Уловка 22”, вещество “Лед 9” в романе К. Воннегута, гонки “Формула 1”, так называемые сиквелы (продолжения фильмов) “Крик 2”, “Пила 2” и т. п., а также знаменитый “агент 007” — Джеймс Бонд.

Сегодня так уже может называться что угодно: галерея А-3; клуб Б2; спектакль “Доктор-шоу, или Кабаре-03”; коктейль Б-52; выставка Электронный вуду — 2; телевизионная передача Кремль-9; концерт “Скажи Ой 2”; авиакомпания “S 7” (ранее “Сибирь”); “Радио 7”; роман А. Ревазова “Одиночество-12”.

Иногда число имеет прозрачную интерпретацию, например, в спектакле “Доктор-шоу, или Кабаре-03” цифры 03 очевидным образом обозначают номер телефона скорой помощи. В других случаях интерпретация числа не так очевидна, а иногда и не единственна. Например, в галерее А-3 это скорее всего формат бумаги, а в случае “Радио 7” — это можно интерпретировать и как радио на семи холмах, и как трансляция семь дней в неделю (в соответствии с рекламным слоганом).

Название телевизионного сериала “Кремль-9” также не случайно, но приводимое в аннотации на сайте первого канала объяснение, конечно же, не может быть известно зрителю: «“Девятка” — это бывшее 9-е управление КГБ СССР, которое обеспечивало охрану и безопасность высших должностных лиц страны. Все фильмы основаны на подлинных архивных документах спец-

служб, уникальных кино, видео и фотодокументах, а также свидетельствах очевидцев описываемых событий».

На радио “Эхо Москвы” в передаче, посвященной авиакомпании, был объявлен конкурс на лучшую интерпретацию сочетания “S 7”, что фактически подразумевало, что у владельцев такой интерпретации либо нет, либо они готовы ее дополнить другими.

Конструкция эта стала настолько модной и частотной, что пародируется в опять же модном журнале “Крокодил”: Сбылась мечта — 3, Дедушка возвращается — 2, В глубокой заднице — 8.

Наиболее откровенно объяснение семантики этой конструкции дано в разговоре персонажей романа “Одиночество-12”⁴:

- «— Вот и создалась концессия, — сказал Антон.
- Надо как-то ее назвать, — предложил я.
- “Дейр-Эль-Бахри”, — предложил Матвей. — Жестко. Серьезно.
- Серьезно, но хрен выговоришь, — возразил я. — Давайте лучше “Одиночество”. Это слово мы еще не расшифровали.
- Слишком грустно, — покачал головой Матвей. — И не круто.
- “Одиночество-12”, — сказал Антон. — Грусти — меньше, крутизны — больше.
- Почему 12?
- Просто так. Лучше звучит. Как Catch 22. Или Ми-6. И вообще, двенадцать — счастливое число.

Все согласились, хотя Мотя проворчал, что ему это больше напоминает не Ми-6, а Горки-10» (с. 75).

Для числа 12 вообще не предусмотрено никакой интерпретации, появляется же оно в названии совершенно случайным образом, для “крутости”, а фактически “под иностранным влиянием” (см. указание на уже упоминавшийся роман Дж. Хеллера “Catch 22” и английскую разведку Ми-6). В этом романе числа вообще играют самостоятельную роль, например, герою, хозяину рекламного агентства, заказывают рекламу и продвижения нескольких слов и одного числа:

«— Я не понял, — честно сказал я. — Вы хотите, чтобы мы везде, где сможем, размещали слова “Дейр-Эль-Бахри”, “Калипсол”, “Оди-

ночество” и вот этот набор цифр “222461215”? В прессе, на телевидении, на радио, в интернете? Как можно чаще?»

— Вот именно, — ответил он. — И за это я плачу вам деньги» (с. 30).

Позднее это число получает различные интерпретации.

Подводя итог, можно сказать, что число в современном тексте проходит все этапы, с одной стороны, десемантизации, с другой стороны, насыщения смыслом. Точнее говоря, сначала происходит семантическое опустошение числа, когда первоначальное значение либо постепенно утрачивается, либо изначально неизвестно адресату текста. В предельном случае оно и не предполагается (см. цитату из романа “Одиночество-12”), т. е. цифровую запись можно рассматривать как иероглиф, используемый только ради его звучания, но не значения. Однако в дальнейшем возможно вчитывание различных интерпретаций, имеющих в общем равные права на существование. Таким образом, можно сказать, что число в современном тексте принципиально используется как полисемичный знак с неограниченным количеством значений.

- 1 Псевдоним Алексея Андреева, используемый им в интернете. Впрочем, в интернете в качестве виртуальной личности вначале фигурировала Мэри Шелли, а Мерси, по-видимому, результат скрещивания с мужем ее предшественницы — Перси Биши, произошедшего в результате выхода из виртуального пространства и первой “бумажной” публикации.
- 2 Пелевин В.О. Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда: Избранные произведения. М., 2003 (далее в тексте ссылки на издание с указанием страницы).
- 3 Точнее, конечно, говорить о художественной концепции связи чисел и человеческой жизни (событий, характеров, друзей и врагов), которую автор создает как бы в соавторстве со своими персонажами и к которой сам В. Пелевин относится в целом издевательски, но все же отчасти сочувственно, что видно хотя бы из последней цитаты.
- 4 Роман цит. по: Рсвазов А. Одиночество-12. Роман-fusion. М., 2005 (далее в тексте ссылки на это издание с указанием страницы).

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

И.К. Стаф

“КИМВАЛ МИРА” БОНАВЕНТУРЫ ДЕПЕРЬЕ И КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИФОЛОГИИ КНИГИ

“КИМВАЛ МИРА” (*Cymbalum mundi*, 1538) — одно из самых загадочных сочинений французского Ренессанса. Среди историков и по сей день не утихают споры о смысле четырех диалогов, вызвавших гнев Франциска I и обернувшихся арестом и судебным разбирательством для либрария Жана Морена, для которого они были отпечатаны.

Исследования о “Кимвале мира” можно условно разделить на четыре группы. Одни ученые, вслед за А. Шеневьером, создателем первой обстоятельной биографии Деперье, видели в нем лишь забавную и в целом безобидную сатиру¹; другие искали в тексте свидетельства, подтверждающие скептицизм и эпикурейство автора², третьи, в том числе Абель Лефран и Люсьен Февр (на работах которых во многом основано предисловие И.К. Луппола к русскому переводу сочинений Деперье, выпущенному издательством “Academia” в серии “Предшественники и классики атеизма”³), толковали его как мощное антирелигиозное сочинение, принадлежащее перу безбожника⁴. Наконец, четвертое направление в изучении “Кимвала мира” задал В.-Л. Сонье, обнаруживший в нем мистическое содержание, близкое по духу к взглядам Маргариты Наваррской⁵. Нужно отметить, что трактовка Лефрана и Февра находит частичное подтверждение в истории восприятия этого странного текста современниками. Так, Гийом Фарель в памфлете “Меч слова истин-

ного” (Женева, 1550), защищая Кальвина от нападок некоего монаха, писал:

“Пусть он покажет, как это св. Павел искажил Писание дурацкими аллегориями, какие в употреблении у этого Монаха, и как это Иисус прибежал к дурацким аллегориям. Боюсь, голова этого несчастного, раз он ведет подобные речи, полна заблуждениями не только вольномыслов, но и зловреднейшего Депериуса и Атеистов”⁶.

Слава “атеиста” проливает свет и на суждение о Деперье Анри Этьенна, который впервые открыто связал с именем секретаря Маргариты Наваррской напечатанный анонимно “Кимвал...”:

“Никогда не забыть мне Бонавентуру Деперье, автора отвратительной книги, озаглавленной Кимвал Мира, который, несмотря на все усердие, с каким его сторожили (ибо, как все видели, он впал в отчаяние и намерен был лишиться себя жизни), найден был пронзенным собственным мечом; он с такой силой бросился на него, оперев его рукоятью в пол, что острие прошло через грудь и торчало из спины”⁷.

Здесь уже намечена получившая весьма широкое распространение в конце века версия о самоубийстве Деперье в припадке безумия (“отчаяния”). Ее, в частности, выдвигает в трактате “О великих и грозных карах и Божьем суде” Ж. Шассаньон⁸, однако уже само заглавие этого трактата дает ключ к легенде, сложившейся на основании свидетельства Этьенна. Смерть лишившегося рассудка Деперье — это пример господней кары, ниспосланной ему как “безбожнику”. Как представляется, прав А.-М. Шмидт, чье суждение сочувственно, хотя и с оговорками, приводит Л. Соцци: “Деперье покончил жизнь самоубийством около 1544 г., как говорят, в припадке буйного помешательства. Однако последнее обстоятельство вызывает известные сомнения, ибо приступы отчаяния и безумия традиционно считались карой, ниспосланной Богом за атеизм”⁹.

Прочно закрепившаяся за “Кимвалом мира” репутация “безбожного” сочинения, впрочем, не вполне согласуется не только с текстом произведения, но и с архивными документами, относящимися к процессу над ним. Прежде всего, запрос президенту

парижского парламента Пьеру Лизе относительно “Кимвала...” поступил от самого короля, которого к тому же в это время не было в Париже. Вероятно, гнев Франциска был вызван доносом Сагона или кого-либо из близких к нему литераторов. Однако, несмотря на то, что арестованный либrarian Морен сразу же назвал имя автора¹⁰, сам Деперье, судя по всему, никогда не подвергался преследованиям. Более того, прямо в разгар громкого процесса вслед за первым, парижским изданием “Кимвала...” (1537)¹¹ он выпустил в Лионе второе издание¹², не повлекшее для печатника никаких негативных последствий. Еще более странным — в свете легенды о “безбожной” книге — выглядит уклончивое заключение богословского факультета Сорбонны (от 19 июля 1538 г.), вынесенное по просьбе парламента: “...auditis deliberationibus magistrorum nostrorum, conclusum fuit quod, quamvis liber non continet errores expressos in Fide, tamen quia perniciosus est, ideo supprimendus”¹³. Магистры, решительно осудившие, например, “Зерцало грешной души” самой королевы Наваррской, хотя и предписали уничтожить “Кимвал...”, но не обнаружили в нем “явных ошибок в вере”. Сорбонна — случай невероятный, — по сути, отказалась поддержать обвинение в ереси, содержащееся в королевском послании. Да и суровый приговор, вынесенный либrarianу 17 июня 1537 г. (Морена ожидало публичное покаяние, бичевание, а затем пожизненное изгнание из Франции с конфискацией имущества¹⁴), скорее всего, так и не был приведен в исполнение: архивы не сохранили на сей счет никаких документов. Суд, отложивший расправу до заключения Сорбонны, видимо, почел за лучшее спустить дело на тормозах¹⁵.

С другой стороны, у толкования “Кимвала...” как антирелигиозной сатиры — равно как и у остальных перечисленных выше интерпретаций (кроме разве что первой, согласно которой он является невинной литературной шуткой) — есть еще два существенных недостатка. Во-первых, оно фактически изымает его из контекста остального творчества Деперье — его стихов и сборника новелл “Новые забавы и веселые разговоры”, а во-вторых, не позволяет интерпретировать его как целостное произведение: более или менее убедительным выглядит лишь анализ отдельных

диалогов. В самом деле, как связать историю об украденной у Меркурия книге Юпитера (диалог первый) с описанием философов, разыскивающих в песке осколки философского камня (диалог второй), речами раскаявшейся жестокосердой красавицы и говорящей лошади (диалог третий) и беседой собак, некогда входивших в свору Актеона (диалог четвертый)? “Кимвал мира” явно изобилует понятными для современников историческими реминисценциями и аллюзиями, и однако все попытки прочесть его как злободневный памфлет до сего дня терпели крах. Толкования большинства “говорящих” имен его персонажей настолько противоречивы, что выглядят произвольными: бесспорны только две прозрачные анаграммы из второго диалога (Rhetulus=Luther и Subercus=Bucer), все прочие персонажи вряд ли поддаются однозначной идентификации. Например, Арделио, любителя новостей, возникающего в первом и третьем диалогах, исследователи пытались отождествить с Кальвином, Этьеном Доле, Фарелем и даже Франциском I; уже Л. Февр иронизировал над этими “сериями идентификаций, которые ничего не идентифицируют”¹⁶.

Деперье словно намеренно играет с читателем, заставляя его, подобно философу, ищущему частички философского камня, отыскивать в своем тексте некий скрытый позитивный смысл. Возможно, загадку “Кимвала мира” так и не удастся разгадать до конца¹⁷. Однако не так давно была предпринята попытка дать непротиворечивое толкование этого текста, наметить в нем единую сквозную проблематику. Ив Делег в предисловии к своему изданию “Кимвала...”, отказываясь примкнуть к какой-либо из существующих трактовок, ставит вопрос о его смысле в иной плоскости. По его мнению, смех Деперье, как во многом Рабле и позднее Монтеня, обращен на возможности *слова* как такового: “Он [Деперье. — И.С.] намечал границы и возможности владения словом, его опасности и иллюзии, его истинность, но и его ничтожество...”¹⁸. Эта интерпретация представляется безусловно заслуживающей интереса. Со своей стороны, мы попытаемся конкретизировать ее, определив то особое место, какое занимал “Кимвал мира” в системе раннеренессансных представлений о литературе и книге. Соотнесение текста самих диалогов с други-

ми произведениями Деперье и, по мере возможности, с литературным контекстом эпохи позволяет выявить ряд смысловых пластов “Кимвала...”, до сих пор, насколько нам известно, ускользавших от внимания историков.

*

Реакция современников на сочинение Деперье, безусловно, свидетельствует только об одном: оно было воспринято как опасное и вредное. Однако его “опасность” предстает не совсем обычной. С одной стороны, резкое неприятие “Кимвала...” в стане сторонников протестантизма (с которыми Деперье сблизился в молодости¹⁹) не позволяло обвинить его в главном — и вызывавшем особую тревогу Франциска I — грехе эпохи: “лютеровой ереси”. С другой, закрепившееся за автором прозвище “обезьяна Лукиана”, которое он делил с Рабле, свидетельствует, что образованные круги усматривали некое сходство во взглядах обоих писателей, несмотря на то что в книге Деперье отсутствует та стихия “ярмарочного” смеха, что определяет поэтику выпущенных к 1537 г. шинонским врачом первых двух книг “Гаргантюа и Пантагрюэля”. Наконец, репутация “безбожника” (также сближающая автора “Кимвала...” с Рабле и, заметим, противоречащая тому неизменному покровительству, какое он находил у Маргариты Наваррской), закрепленная авторитетом не только Кальвина, но и гуманистов Гийома Фареля, Анри Этьенна, Этьенна Пакье, Лакруа дю Мэна²⁰, заставляет предположить, что писатель совершил нечто большее, чем просто отступил от современных ему понятий о благочестии: по какой-то причине он нарушил более общие нормы восприятия литературного текста.

Первый диалог “Кимвала...” открывается появлением Меркурия. Сторонники антирелигиозного толкования произведения — Лефран, Сонье, — вслед за Гийомом Бюде (в *De Asse*), склонны были видеть в этой фигуре пародийный образ Мессии: посланец богов нисходит с небес на землю, неся с собою высшую истину, заключенную в книге Юпитера. Текст диалога, однако, дает весьма скудные основания для подобной интерпретации.

Мало что объясняет и предложенная И. Делегом²¹ трактовка Меркурия как карнавального персонажа, выступающего во множестве разнообразных обликов. Скорее всего, истоки этой фигуры лежат гораздо ближе, а именно в той традиции, на которую прямо указывает обозначение “поэтические диалоги”, вынесенное в заглавие произведения; ключом же к дальнейшим событиям “Кимвала...” служит как раз “атрибут” посланца богов — книга.

Явление Меркурия в Афинах²², которое наблюдают двое приятелей, немедленно вводит в текст мотив поэтического вымысла. Курталиус и Бирфанес узнают посланца богов именно потому, что не раз встречали его описание в книгах поэтов:

Курталиус. Куда я смотрю? я вижу то, о чем столько раз читал (*que j'ay tant de foyz trouvé en escript*) и чему не мог поверить. <...>

Бирфанес. <...> Черт возьми, этот человек выглядит в точности так, (*acoustré de la sorte*), как Поэты описывают нам Меркурия²³.

Имена приятелей достаточно красноречивы: стилизованные под латинское и греческое, в паре они образуют своего рода эмблему гуманистической образованности, что в дальнейшем подтверждается той легкостью, с какой оба разбираются в содержании Юпитеровой книги. Благодаря этим знатокам античности и поэзии текст, казалось бы, сразу переводится в пространство аллегории: Бирфанес, отказываясь поначалу верить приятелю, утверждает, что тот “грезит наяву” (*tu as cela songé en veillant*), иными словами, повторяет традиционный зачин видения у “великих риториков”. Однако это намеченное было измерение немедленно отбрасывается — далее действие разворачивается в трактире, и вместо традиционных аллегорических фигур и поэтической топики читатель наблюдает чисто новеллистическую проделку и внимаем беседе о сравнительных достоинствах бонского вина и нектара.

Сам посланец богов также выступает в не совсем обычной ипостаси. Например, в “Прославлениях Галлии...” Жана Лемера де Бельж Меркурий играл роль *alter ego* автора: покровитель *inventio*, он вдохновлял сочинителя и от его имени подносил произведение адресату. Аналогичной функцией наделен этот персо-

наж и у Клемана Маро (как, например, в послании “Обездоленный к герцогине Алансонской и Беррийской”, т. е. к Маргарите Наваррской, где бог побуждает поэта обратиться со своими стихами к сестре короля). У обоих этих писателей Меркурий предстает не просто покровителем словесности²⁴, но и своего рода эмблемой поэзии; при этом он соотношен с ритуалом поднесения книги патрону. (Поэтому его появление в “Кимвале мира” с книгой вполне закономерно.) Однако у Деперье Меркурий — скорее не посланец, а служитель и секретарь богов: в начале второго диалога Тригабус называет его “ловким слугой” (*caut Varlet*), а в третьем диалоге он перебирает ворох записок с новыми поручениями, возложенными на него небожителями, выбирая из них те, что исходят от Минервы. В последнем случае комментаторы “Кимвала...” единодушны: имя Минервы отсылает к Маргарите Наваррской, чьим камердинером (*valet de chambre*) и секретарем и был Деперье. С помощью данного мотива закрепляется связь между фигурой Меркурия и автором — придворным поэтом.

Однако и эта топика в “Кимвале мира” лишена традиционной семантики. Во-первых, книга в руках Меркурия не влечет за собой ритуала ее поднесения повелителю: Юпитер велит своему посланцу всего лишь отдать ее в переплет по причине ветхости. Комическая озабоченность “слуги” богов (выбрать ли сафьян или телячью кожу с позолотой и переделать ли застежки по новой моде), роднящая его с сочинителем, выбирающим оформление подносного экземпляра, не служит знаком его авторства — книга уже принадлежит Юпитеру. Тот же факт, что она обладает исключительной ценностью, отсылает уже к иной культурной практике, а именно к обычаю гуманистов облачать в богатые переплеты сочинения античных авторов. Но и эта парадигма в дальнейшем опровергается.

Дело в том, что в тексте настойчиво актуализуется еще одна ипостась Меркурия (самым непосредственным образом связанная с его статусом “слуги”): он покровитель не только *inventio*, но и обмана, плутовства²⁵. Именно это наводит приятелей-“гуманистов” на мысль украсть у него книгу: “Для нас это будет великая доблесть (*vertu*) и слава ограбить не просто вора, но творца (*auteur*) всех воровских проделок, каков он есть”²⁶. Куртали-

ус, первым узнавший Меркурия по описаниям поэтов, предсказывает каждый его шаг. Он знает наперед, что бог, вместе с которым приятели пришли в трактир, сразу отправится искать, где бы что стянуть: “Он оставит свой сверток тут, на кровати, и тут же пойдет шарить по дому, вдруг что где плохо лежит и нельзя ли это стащить и сунуть себе в карман”²⁷. Плутовская функция Меркурия, который в буквальном смысле действует “как по писанному”, стирает границу между “басней” и “реальностью”, всегда четко обозначенную в поэзии. Однако именно наличие этой границы обеспечивает сакральную функцию поэзии, а потому покушение на нее воспринимается как богохульство. Книжник Курталиус (чье имя, бесспорно, несет в себе семантику “придворного”, иными словами, по определению связано с поэзией²⁸) владеет поэтическим кодом настолько, что, пользуясь своим знанием, обманывает посланца богов, — но в застольном споре о бонском вине и нектаре Юпитера оба приятеля разыгрывают возмущение, когда Меркурий утверждает, что пробовал оба напитка:

Бирфанес. Вино славное, но не следует уподоблять земное вино нектару Юпитера.

Меркурий. Чтоб мне сдохнуть, Юпитеру не подносили лучшего нектара.

Курталиус. Думайте, что вы говорите, ведь вы страшно богохульствуете; дрянной вы человек, скажу я вам, коли утверждаете такие вещи, клянусь богом!

Меркурий. Друг мой, не гневайтесь. Я пробовал оба и говорю, что это вино лучше.

Курталиус. Сударь, я вовсе не гневаюсь и никогда не пил нектара, как якобы пили вы, но мы верим тому, что об этом написано и говорится (*mais nous croions ce qu'en est escript, & ce que l'on en dict*)²⁹.

Необходимым условием сакральности поэзии служит, таким образом, непреложная вера в чужое (письменное и устное) слово. Однако подобная “книжная” правда на самом деле лжива: приятели всего лишь повторяют общепринятые истины, чтобы посмеяться над божественным собутельником³⁰. Истина, заключенная в книгах, отрицает сама себя: истинным в первом ди-

алоге оказывается разве что достоинство вина, вновь заставляющее вспомнить Рабле. Не случайно, когда хозяйка трактира оказывается верить в способность Меркурия наделять ее долгой жизнью, тот в ответ обрушивает на нее целый ворох типичных “пантагрюэлевых предсказаний”.

Плуты-“гуманисты” догадываются и о сути поручения, возложенного на Меркурия Юпитером. “Латинист” Курталиус, прочтя заглавие книги, оценивает ее как большую редкость — “думаю, второй такой в Афинах не продается”, а Бирфанес обнаруживает свою близость к миру книгоиздания: во-первых, он сразу же идентифицирует том, а во-вторых, выражает уверенность, что любой либрарий озолотит друзей за возможность снять с него копию³¹. При этом Деперье не оставляет читателю возможности интерпретировать интерес приятелей к книге в гуманистических категориях: книга не вызывает у друзей ни малейшего пиетета, это просто источник недурной наживы, поэтому они подменяют ее другой, внешне похожей, уверенные, что Меркурий ничего не заметит. Подобно тому как аллегория поэтического видения ранее замещалась сугубо земной реальностью трактира, топика, связанная с книгой, замещается новеллистическим топосом “обманутого обманщика”.

Между тем подмена книги приобретает в “Кимвале мира” глубокий символический смысл, который до конца раскрывается в третьем диалоге. Смысл этот обусловлен самим содержанием книги Юпитера. Ее заглавие гласит: QUAE IN HOC LIBRO CONTINENTUR: CHRONICA RERUM MEMORABILIUM QUAS JUPITER GESSIT ANTEQUAM ESSET IPSE. FATORUM PRESCRIPTUM: SIVE, EORUM QUAE FUTURA SUNT, CERTAE DISPOSITIONES. CATALOGUS HEROUM IMMORTALIUM, QUI CUM JOVE VITAM VICTURI SUNT SEMPERITERNAM (“Что содержится в сей книге: хроника достопамятных деяний, кои совершил Юпитер до собственного рождения. Предначертания судеб, сиречь каковы достоверные расположения грядущего. Перечень бессмертных героев, каковые обретут вечную жизнь с Юпитером”). Меркурий приносит на землю Книгу в высшем смысле, книгу Судеб, заключающую в себе как прошлое, так и грядущее, — причем и людей, и самого верховного божества³², — книгу, символизирующую ис-

тинность писанного текста (недаром это книга латинская!) в ее средневековом понимании. Это подтверждается и ее, так сказать, жанровым составом: сочетанием хроники и предсказания. Однако при ближайшем рассмотрении и этот символ оказывается двусмысленным.

Прежде всего, хроника, один из центральных жанров придворной литературы в эпоху “осени Средневековья”, к 30-м годам XVI в., времени создания “Кимвала...”, уже сомкнулась с традицией “народной” книги (эту ее эволюцию окончательно закрепил “Пантагрюэль” Рабле). Кроме того, “хроника” эта повествует о деяниях бога “до <его> собственного рождения”, иными словами, пародийно отрицает сама себя. Предсказание — еще один жанр, получивший распространение в “народной словесности” и заставляющий читателя вспомнить, помимо ярмарочных альманахов, как “Пантагрюэлево предсказание” Рабле, так и стихотворное “Предсказание предсказаний” самого Деперье³³, в котором, как явствует из авторского заглавия, он разоблачал “бесстыдство предсказателей” (*l'impudence des Prognosticqueurs*).

Таким образом, “высшая истина”, заключенная в книге Юпитера, приобретает отчетливо пародийный характер. Двусмысленность этого символа божественного всеведения ярче всего выражает апория, дважды (сначала плутами, затем Меркурием³⁴) повторенная в “Кимвале мира”: если книга “ведает все”, то написано ли в ней о той самой краже, что происходит на глазах у читателя? Вопрос остается без ответа. Люди, обладающие “поэтическим” знанием, могут в деталях предсказывать поведение богов, зато “божественное” знание о делах людей ставится под сомнение. Недаром, по словам Меркурия, Юпитер обращается к своей книге, чтобы “повелевать, какая должна настать погода”³⁵. По самому своему содержанию книга предназначена именно для такого применения, какое находят для нее двое мошенников. Как явствует из третьего диалога, Бирфанес и Курталиус, вопреки первоначальному намерению, не продали книгу либрарию:

Купидон. Кажется, я слышал про какую-то удивительнейшую книгу, которая есть у двух приятелей; говорят, они по ней гадают всем же-

лающим, да так хорошо умеют предсказывать будущее, как не удавалось ни Тиресию, ни Дубу Додоны. Многие астрологи спят и видят, как бы заполучить ее или ее копию, и уверяют, что тогда их эфемериды, предсказания и альманахи будут куда надежнее и правдивее. Да к тому же эти дружки обещают людям за известную мзду вписать их в книгу бессмертия³⁶.

Плуты-“гуманисты” находят более верный (и адекватный содержанию книги) способ извлечь из нее барыш: они превращаются в бродячих прорицателей, подменяя собой верховного вершителя судеб. Причем обратной перемены ситуации в “Кимвале...” так и не происходит: несмотря на гнев Юпитера, который утратил возможность повелевать погодой, Меркурий не слишком спешит разыскивать пропавший том, согласившись с двустишием Купидона:

Tousjours les amoureux auront bon jour,
Tousjours & en tout temps les amoureux auront bon temps.
(Все дни влюбленным хороши,
в любую погоду им светит солнце.)³⁷

“Поэтическая правда”, вложенная в уста Купидона (с удовольствием цитирующего Маро), вновь оказывается выше “божественной” истины. Грозное поручение Юпитера теряется в ворохе записок, которыми снабдили боги своего посланца и среди которых он выбирает для исполнения только наказы Минервы, обращенные к поэтам.

Здесь же, в третьем диалоге, выясняется и смысл подмены, совершенной плутами: вместо книги судеб Меркурий вручает государю-Юпитеру заново переплетенную книгу о его собственных любовных похождениях. Хроника “деяний” еще не родившегося верховного божества замещается его “подлинными” авантюрами:

Меркурий. <...> Эти предатели-люди мало того что осмелились забрать себе его книгу, <...> так еще и, словно в обиду и насмешку, отослали ему взамен такую, где содержатся все любовные забавы его юности, которым, как он думал, он предавался тайком от Юноны, богов и всех людей: как он превратился в быка, чтобы похитить Европу,

и как обернулся лебедем, чтобы отправиться к Леде, и как принял облик Амфитриона, чтобы возлечь с Алкменой, и как сделался золотым дождем, чтобы сойти к Данае, и как становился Дианой, пастухом, огнем, орлом, змеем, и много прочих проделок, о которых людям отнюдь не подобает знать, а тем паче писать³⁸.

Перечень “шалостей” бога (объединенных мотивом превращения) прямо указывает на характер книги, которую подсунили Бирфанес и Курталиус Меркурию: речь, скорее всего, идет о “Метаморфозах” Овидия, основном источнике сюжетов *poetrie*, получившем в издании Антуана Верара заглавие “Библия поэтов”.

Тем самым подмена книги получает символический характер. “Хроника” и “*poetrie*” оказываются взаимозаменяемыми (поэтому и две книги невозможно отличить друг от друга). Обе служат обману: “божественная” истина годится лишь для обмана простаков, а Юпитер обманом удовлетворяет свои страсти. Подлинным владыкой мира богов и мира людей выступает поэтому Меркурий — обманщик и, напомним, покровитель словесности. Тесная взаимосвязь обеих его ипостасей раскрывается в том же третьем диалоге с помощью ключевого для “Кимвала мира” понятия “новость” (*nouvelle*). Именно новостей требуют от посланца богов и люди, и боги:

Меркурий. Ну не жалость ли: хоть явись я на землю, хоть вернись на небо, вечно и мир, и боги спрашивают, нет ли у меня или не знаю ли я чего нового. Чтобы я мог им всякий день ловить свежие новости, понадобилось бы целое их море³⁹.

Это понятие вновь заставляет вспомнить “Предсказание предсказаний” Деперье — в контексте которого, кстати, проясняется и негативная семантика слова “мир” (*mundus*) в заглавии *Cymbalum mundi*:

Monde aueuglé, monde sot, monde immunde
Dont vient cela, que, soit en prose, ou vers,
Tu vas cerchant par tout les yeulx ouers,
Si tu verras point choses non pareilles,
Et qu'à tous motz tu lieues les aureilles? (A ij)

(Мир ослепленный, мир дурацкий, мир нечистый,
отчего ты во все глаза ищешь повсюду,
не увидишь ли чего необычного, хоть в стихах,
хоть в прозе, и наставляешь уши на любые слова?)

“Предсказание...” проясняет два момента, чрезвычайно важных для понимания “Кимвала мира”. Во-первых, понятие “новости” у Деперье самым непосредственным образом связано с предсказаниями — тем самым предназначением, какое оказалось уготовано в “мире” Юпитеровой книге:

Chasses tu pas apres abusion,
Cuydant trouuer Prognostication,
Ou il y ayt des nouueautez nouuelles?
O affame belistre de Nouuelles,
Paoure alteré coquin de vanite
Qu'en est il mieulx à ta mondanite?

(Разве не гонишься ты [мир] за заблуждением,
надеясь найти такое предсказание,
где были бы разные новые новости?
О ничтожество, жадное до новостей,
жалкий обманутый суетный плут,
что больше под стать твоей мирской сути?)

Во-вторых, что главное, “свежие новости” (*nouvelles fresches* — те самые, что “ловит” Меркурий) отождествляются с *литературой*, “в стихах и прозе”. Поэт в широком смысле, автор книг, оказывается поставщиком новостей для мира, жалкого в своей жажде быть обманутым, — иначе говоря, является обманщиком, или создателем вымыслов. Не случайно в записке Минервы, адресованной поэтам, предписывается “не развлекаться суетными лживыми речами, но всегда помнить о полезном молчании истины”⁴⁰. Литература не может быть ничем иным, кроме “суетных лживых речей”, она по определению не включает в себе никакой истины. Этот парадокс Деперье доводит до логического предела в “Новых забавах и веселых разговорах”⁴¹, превращая его в развернутую эстетическую программу, сформулированную в “Первой новелле в форме предисловия”. Рассказчик призы-

вает читателя не искать в забавных историях ни аллегии, ни исторической достоверности, т. е. ни одного из главных принципов, обуславливающих правдивость книги в средневековом понимании:

Обещаю, что не замышляю ничего дурного, никаких хитростей; тут нет никакого аллегорического, мистического, фантастического смысла. И не трудитесь спрашивать, как понимать это, как понимать то; тут не нужно ни словарей, ни комментариев: какими видите их [новеллы, точнее, вымышленные рассказы (*Comptes*). — И.С.], такими и берите. <...> И не приставайте ко мне со всякими придирками: “О! это совершил не тот человек. О! это случилось не в том квартале. Я уже об этом слышал, это произошло в нашем околотке”. Смейтесь только, и что вам за дело — Готье это или Гаргиль. <...> Имена только затем и служат, чтобы люди о них спорили. Я оставляю их тем, кто заключает договоры да затевает тяжбы. <...> И потом, я нарочно выдумал некоторые имена, чтобы вы поняли: нечего плакать о том, что я вам рассказываю, ибо, быть может, это все неправда⁴².

Апология чистого развлечения и чистого вымысла, эмблемой которой служит обращенный к читателю девиз *bene vivere et laetari*, “славно жить и веселиться”, логичным образом приводит у Деперье к отождествлению и автора и читателей с *шутами* (*folz*): “Ну вот, и шуты вступили на сцену — но какие! Я первый, ибо вам о них рассказываю, а вы второй, ибо меня слушаете, а тот — третий, а вон тот — четвертый. О! сколько же их! и не перечать. Оставим их здесь да пойдем поищем умных; посветите-ка мне, что-то я никого не вижу”⁴³. Заметим в этой связи, что обращение гуманиста Деперье к новелле оказывается не просто писательской данью популярному жанру, но логично вытекает из его представлений о сущности литературы вообще, придавая забавному сборнику глубокий — и трагический — смысл.

Именно в этом контексте раскрывается функция Меркурия в “Кимвале мира”. Он, как и в предшествующей традиции, предстает *alter ego* автора, — но автора как создателя вымыслов, пушторожных “новостей”, занимающих умы людей и богов. Эта идея находит блистательное развитие во втором, самом знаме-

нитом диалоге произведения, общий сюжет которого (философы, ожесточенно спорящие из-за пустяков), скорее всего, отсылает к диалогу Лукиана “Евнух”, а также, бесспорно, к диалогу “Алхимия” из “Разговоров запросто” Эразма⁴⁴.

Здесь возникает второй, но столь же иллюзорный, как и книга Юпитера, символ истины — философский камень, который обманщик-Меркурий якобы отдал в свое время философам, предварительно распылив его на арене театра. Свойства его описывает Тригабус⁴⁵:

...Коли найдут они хоть малую частичку оного философского камня, так будут творить чудеса — превращать металлы, взламывать замки у открытых дверей, толковать язык птиц, без труда испрашивать что угодно у Богов, лишь бы это было дозволено и должно случиться, вроде как после солнышка дождичка, цветов да прохлады весной, пыли да жары летом, плодов осенью, холода да грязи зимой...⁴⁶

Помимо ложности (и мотива погоды!), два воплощения истины обладают и другими общими чертами. Если книгу судеб невозможно отличить по внешнему виду от “Библии поэтов”, то частицы пресловутого камня, по словам Меркурия, “весьма трудно распознать среди песка, потому что между ними нет почти никакой разницы”⁴⁷. Кроме того, камень подобен “Метаморфозам” благодаря главному своему свойству: он — прежде всего средство превращения. По словам Меркурия (который для беседы с философами превращается в старика), если бы кто-то нашел хотя бы его частичку, он бы смог сделать всех нищих богачами, а больных здоровыми. Но именно об этой своей способности подробно и цинично рассуждает в споре с Меркурием Ретулюс-Люттер:

Я <...> совершаю с ним превращения людей: изменяю их взгляды, что тверже любого металла, и заставляю их жить по-иному, — ибо тем, кто прежде не осмеливался и глядеть на весталок, я внушаю мысль, что с ними недурно спать. Тех, кто одевался по-цыгански, я заставляю надевать турецкие уборы. Тех, кто раньше ездил верхами, я заставляю труситься пешком. Тех, кто привык давать, я вынуждаю просить. И того больше, ибо я заставляю говорить о себе по всей Греции...⁴⁸

Подобно тому как пройдохи-“гуманисты”, украв божественную книгу, превращают ее в средство наживы, “философ” Ретулюс мастерски пользуется несуществующими частичками камня, находя покровителей и даровые обеды (выражение *geries franchises*⁴⁹, к которому прибегает Тригабус, отсылает к заглавию стихотворного сборника XV в. о ловких проделках Вийона и его приятелей). Камень — такая же “новость”, как предсказания новоявленных пророков, также заставляющих “говорить о себе по всей Греции”: “все это лишь слова, — заявляет Меркурий, — а ваш камень служит лишь для того, чтобы сочинять сказки (*faire des comptes*)”⁵⁰. Именно в этом диалоге посланец богов прямо указывает на свою роль покровителя риторики как словесного обмана:

Меркурий. И что с того? Ваше великое пустословие и высокая болтовня тому причиной, а отнюдь не ваши песчинки: только это получили вы от Меркурия, и ничто иное. Ибо как он заплатил вам словами, уверив, что это философский камень, так и вы довольствуете мир просто-напросто словесами. Вот чем, думаю я, обязаны вы Меркурию⁵¹.

Закономерно поэтому, что в третьем диалоге этот бог “лживых речей”, вместо того чтобы искать Юпитерову книгу, выступает в главной своей роли — творца “новостей”. Заставив говорить лошадь, носящую имя одного из коней Аполлона (Флегон), он выражает уверенность, что вскоре какой-нибудь сочинитель добавит эту историю в число своих рассказов (*comptes*) и продаст рукопись библиотекам⁵². Не менее закономерно и появление во второй половине “Кимвала мира” множества литературных реминисценций, от стихов Маро и Анны де Гравиль до “Ста новых новелл”. В числе аллюзий, помимо прочего, встречается “басня о великом Геркулесе Ливийском и басня о суде Париса”⁵³ — центральные сюжеты “Прославлений Галлии...” Лемера де Бельж, превратившиеся под пером Деперье в небылицы, ничем не отличающиеся от “песенки о Рикоше”, т. е. сказки про белого бычка...

Апофеозом поэтической “басни”, превратившейся в чистый вымысел, является четвертый, заключительный диалог “Кимва-

ла...”: беседа Гилактора и Памфагуса, двух псов из своры Актеона, которые, вместе с другими растерзав своего превращенного в оленя хозяина, случайно проглотили по куску его языка и обрели дар речи. “Метаморфозы” Овидия, неявно присутствовавшие в “Кимвале...” с момента подмены Юпитеровой книги, в последнем диалоге выходят на передний план. Если в третьем диалоге Меркурий заклинанием создавал “новость” — говорящую лошадь, то в четвертом аналогичная “новость” возникает сама, как бы самозарождающаяся из пространства *книжного* вымысла: Памфагус, один из псов, читал (!) Овидия⁵⁴ и нашел в книге объяснение и подтверждение своего загадочного дара. Как и в первом диалоге, книга служит высшим воплощением истины (“Уверю тебя, друг мой Гилактор, все именно так и есть: ведь я читал об этом в книге”⁵⁵) — и при этом высшим ее отрицанием, хотя бы потому, что мотив съеденного языка у Овидия отсутствует. Но даже и в этом мире чистого вымысла обнаруживаются свои “новости”: говорящие псы находят на дороге связку писем (*lettres*), адресованных нижними Антиподами Антиподам верхним⁵⁶. “Лживое слово” не просто несет в себе пустоту, оно порождает целые миры, весь смысл которых, однако, сводится все к тому же непрерывному звону “кимвала мира”. Ибо, как грустно замечает Памфагус в финальной реплике произведения, “уж таковы люди, больно они любопытны да любят болтать о вещах невиданных (*nouvelles*) и странных”⁵⁷. Единственным способом противостоять тотальности “суетных лживых речей” оказывается *молчание* — к которому безуспешно призывает Памфагус Гилактора, вознамерившегося продемонстрировать людям свою способность говорить, а значит, обреченного превратиться для них в очередную “новость”.

Таким образом, книжное слово у Деперье полностью десакрализуется, лишается способности воплощать в себе какую-либо истину. Автор подвергает сомнению тот краеугольный принцип веры в писанное слово, который обеспечивал высочайший культурный статус книги не только в средневековой традиции, но и в гуманистической среде. Безусловно, его позиция близка к идеям Рабле, высказанным устами Алькофрибаса Назье в прологах к

первым двум книгам “Гаргантюа и Пантагрюэля”, однако секретарь Маргариты Наваррской идет еще дальше. Если гуманист Рабле, комически выворачивая средневековую топику “истинности” книги, превращая ее в пастиш, создает пусть смеховую, но утопию просвещенной монархии, то гуманист Деперье творит утопию свободной от всякого однозначного толкования, самопорождающейся “новости”. Его книга отрицает сама себя — и одновременно всю систему координат, определяющих восприятие ее самой и фигуры автора в культуре эпохи.

Свидетельством тому служит открывающий “Кимвал мира” пролог-послание, который, как не раз отмечалось исследователями, пародирует эпистолы гуманистов. Тома дю Клевье адресует “своему другу Пьеру Триокану” “маленький трактат”, который обещал ему перевести на французский язык еще “лет восемь назад или около того”⁵⁸. Оба имени представляют собой прозрачные анаграммы: Du Clévier=l’Incrédule, Трюсан=Croyant, т. е. “Фома Неверующий” и “Петр Верующий” (в этих именах комментаторы обычно усматривали “религиозный” ключ к “Кимвалу мира”). Как топики пролога, так и фигуры “автора” и “адресата” проливают дополнительный свет на то совершенно особое место, которое суждено было занять Деперье в литературе эпохи и которое, в конечном счете, и обусловило неприятие его сочинения современниками.

“Маленький трактат” представлен как перевод с латыни⁵⁹, т. е. встраивается в полутора вековую традицию придворных гуманистических переводов. Сам Тома дю Клевье выступает в ипостаси гуманиста — искателя древних книг: “Кимвал...” найден им “в старинной Библиотеке одного монастыря, что находится подле города в нижнем мире (*auprès de la cité de dabas*)”. При этом “географическое” уточнение в буквальном смысле слова переворачивает тот статус, каким наделялись в культуре гуманизма вновь обнаруженные античные тексты: скорее всего, оно отсылает к “Утопии” Мора, чей идеальный остров находился “по ту сторону равенства”, и к первой книге Рабле (Пантагрюэль родился именно в Утопии); подтверждением тому служит последний диалог, где говорящие собаки находят послания Антиподов. Иными словами, дю Клевье прямо указывает на принад-

лежность оригинальной рукописи “нижнему” миру, обратному действительности⁶⁰.

Далее “переводчик” поясняет свои принципы переложения “трактата” с латыни на французский язык, четко отсылая к традиции, которая через три года нашла законченное оформление в трактате Этьена Доле “Способ, как хорошо переводить с одного языка на другой” (напечатан самим автором в Лионе в 1540 г.). Перечисляя правила, которым должен следовать переводчик, Доле отвергает принцип пословной (*mot à mot*) передачи текста⁶¹, признавая единственно верным перевод “свободный” (*par sentences*) и при этом соответствующий нормам общеупотребительного языка:

Если же случится тебе переводить некую Латинскую Книгу на эти [народные] языки (равно и на французский), должен ты остерегаться слов, слишком близких к латинским и редко использовавшихся в прошлом: довольствуйся словами повседневными, не выдумывай из пагубной страсти к необычному никаких дурацких речений (*dictions*). И если кто так поступает, не следуй их примеру: ибо высокомерие их ничтожно и меж людьми учеными недопустимо⁶².

Доле, как и большинство французских гуманистов, видит в переводе главное средство развития, обогащения и “прославления” национального языка. В эпистоле Тома дю Клевье этот принцип следования законам “обычной речи” повторен почти дословно, но в пародийном ключе:

Если я его [трактат] не передал для тебя буквально (*mot à mot*), согласно латыни, то следует тебе понимать, что сделано это нарочно, дабы следовать возможно точнее тому, как принято говорить на нашем языке Французском: это ты с легкостью распознаешь по формам божбы, какие в нем есть, ибо вместо *Me Hercule, Per Jovem, Dispeream, Aedepol, Per Styga, Proh Jupiter* и иных, им подобных, поставил я те, что в обычае у наших молодцов, иначе: Черт побери, Мой бог, Чтоб я сдох, желая скорее передать и истолковать (*translater & interpreter*) чувства говорящего, нежели сами слова⁶³.

“Переводчик” стремится вписать найденный им “древний” текст в систему современной национальной культуры: поэтому

он заменяет фалернское вино бонским (разновидностью бургундского), а лирические стихи, которые распевает Купидон в третьем диалоге, — “песнями нашего времени” (главным образом стихами Маро). Само по себе, как мы видели, это стремление не противоречит практике гуманистического перевода, однако тем самым ставится под вопрос статус адресата эпистолы. Гуманист обращается не к ученому собрату, но к человеку, *не знакомому* с античными реалиями. “Вместо фалернского вина поставил я вино бонское, дабы оно тебе было привычнее и понятнее. Еще решил я добавить к Протею мэтра Гонена (т. е. фокусника, шарлатана. — И.С.), чтобы лучше изъяснить тебе, что такое Протей”⁶⁴. Пояснение античных имен не могло иметь места в тексте, адресованном гуманисту.

Было бы логичным связать такую “национализацию” якобы древнего текста с социальным статусом самого Деперье, придворного поэта, автора многочисленных стихов, адресованных Маргарите Наваррской, Франциску I и другим членам королевской семьи. Однако при более внимательном их анализе выясняется парадоксальный факт: Деперье *ни разу* не использует ту традиционную риторику поднесения своих сочинений, к которой широко прибегал, например, Маро. Его обращения к Маргарите выдержаны в тоне обычного для поэтов школы Маро обращения к *подруге* и возлюбленной⁶⁵ — чему нисколько не противоречит восторженное преклонение перед ее красотой и добродетелями. Раскаиваясь в одной из баллад в причиненном Маргарите огорчении, Деперье винит себя, прежде всего, в неблагодарности, которой он отплатил за ее участие и дружбу:

Princesse pure autant que colombelle,
Où des Vertus la tourbe gente et belle
A mis des dons sans regarder combien,
Je me confesse estre envers toy rebelle:
Je te fais tort, que ne te rendz le tien⁶⁶.

(Принцесса, чистая, как голубка, в которую множество изящных и прекрасных Добродетелей вложили, не считая, свои дары, каюсь, я был непокорен по отношению к тебе: я огорчил тебя, не вернув тебе твое [расположение].)

Королева Наваррская никогда не выступает в стихах Деперье в роли литературного патрона; верное служение ей не распространяется на творчество:

...si tu veulx que sois ton secretaire,
Je scaurois bien le point du secret taire;
Ou bien pourrois estre laquais de court,
Pour bien courir la poste en sale ou court;
Ou si j'avois sur moy ton équipage,
Je pourrois estre un tien honneste page,
Ou cuisinier, pour servir (quoy qu'il tarde)
Après disner de saulse ou de moustarde;
Ou pour mieulx estre eslongné de la table,
Estre pourrois quelque valet d'estable⁶⁷.

(Если ты хочешь, чтобы я был твоим секретарем, я сумею хранить тайну; или же я могу быть придворным лакеем, бегать по поручениям во дворце либо на дворе; а если ты мне поручишь свою карету, я бы мог быть твоим честным пажом, или поваром, дабы подавать, хоть и запоздало, после обеда соус или горчицу; или, чтобы быть подальше от стола, могу быть каким-нибудь конюшим.)

Возможно, наиболее выразительным примером такого необычного обращения к патрону является посвящение к переводу “Лисия” Платона: в данном случае Деперье оказывается в рамках весьма устойчивого и имеющего весьма давнюю и разработанную традицию гуманистического ритуала, который воспроизводится и в прологе “Кимвала...”. Но, посылая перевод Маргарите, он отбрасывает традиционную топику и адресует госпоже пространную стихотворную мольбу о дружбе-любви, завершающуюся строками:

Arrestez vous, ô petits vers courantz,
Et merciez Amytié et la dame
Dont vous tenez, si n'êtes ignorantz,
Tout quant qu'avez, le corps, l'esprit et l'âme⁶⁸.

(Остановите же свой бег, о легкие стихи, и благодарите Дружбу и даму, которой, как вам ведомо, обязаны вы всем, что у вас есть — телом, умом и душой.)

В результате посвящение и перевод как бы меняются местами. Вместо того чтобы подтверждать в глазах истинного знатока словесности и добродетелей, каким обычно предстает патрон, авторитетность переводимого текста (а значит, и ценность труда самого переводчика), посвящение, утрачивая свою вспомогательную роль, не только становится равноценным переводу, но и подчиняет его себе. Древний текст, вовлекаясь в череду “легких” песенных строф, превращается в иллюстрацию к ним: автор-переводчик, ища расположения дамы, представляет ей античный образец той дружбы, какой он взыскует своей мольбой. Это обратное соотношение функций двух текстов получает выражение в их заглавиях: “Искание дружбы”, заголовок поэмы-посвящения, становится и *заглавием* платоновского диалога: “Речь об искании дружбы, именуемая Лисий Платона” (*Le Discours de la queste d'amytié, dict, Lysis de Platon*).

Единственное “правильное” посвящение, адресованное Маргарите, принадлежит не самому Деперье, но его другу Антуану Дюмулену⁶⁹, посмертному издателю его сочинений. Адресуя сборник королеве Наваррской, Дюмулен воспроизводит ряд топосов, характерных для ритуала поднесения книги патрону. Указывая, что покойный друг перед кончиной приводил в порядок свои творения, дабы поднести их госпоже, он именует ее их “всеобщей наследницей” (*heritiere universelle*)⁷⁰ и выражает уверенность, что, охраняемые ее “добродетелями и доблестями, коими украшен и убран Мир”, они тем самым избегнут нападков завистников. Однако и в тексте Дюмулена есть ряд новых, необычных моментов. Во-первых, завистниками выступают не только недоброжелатели поэта, но и “завистница-смерть, которая тоже пыталась (если бы не я) похоронить в вечном забвении творения вместе с телом”. Во-вторых, издатель именует сочинения Деперье “изящными и прекрасными писаниями, воистину священными реликвиями... извлеченными из торса и пылкого духа их господина (*tirees du Buste et feu de leur Seigneur*)”. Ореол сакральности оказывается присущ “писаниям” поэта не благодаря их посвящению покровительнице, но только в силу его собственного дарования: из даров, которые божество может принять, а может и отвергнуть, они превращаются в “реликвии”, т. е. в объе-

кты поклонения *rag excellence*. Священна сама фигура поэта, его «торс и пылкий дух (буквально: “огонь”)». Наконец, по словам Дюмулена, издание предпринято им в память о близком человеке, “ради утешения своего и тех, кто был его друзьями”; книга служит памятником писателю и одновременно скрепляет собой круг его *друзей*, к числу которых принадлежит и Маргарита. Не случайно автор посвящения, сетуя на вынужденную неполноту своего собрания, обращается к королеве как хранительнице еще не известных читателю сочинений своего секретаря, — уравнивая ее в этом качестве с “одним [своим] знакомым из Монпелье”.

В творчестве Деперье кристаллизуется одна из главных тенденций в эволюции ренессансных представлений о социальном и культурном статусе литературы и книги — автономизация фигуры поэта. Существовая в пространстве придворного ритуала, секретарь Маргариты Наваррской в своей поэзии парадоксальным образом отказывается от его риторики, утверждая себя как самодостаточного творца.

Поэтому и статус адресата пролога к “Кимвалу...” не сводится ни к одной из устойчивых, восходящих к позднему Средневековью традиций. Об этом свидетельствует конец пролога, где “переводчик” просит его ни в коем случае не снимать с текста копию,

дабы, переходя из рук в руки, не попал он к тем, кто имеет дело с печатанием книг, каковое искусство (некогда, казалось, принесшее многие удобства словесности) ныне слишком обыденно, ибо напечатанное отнюдь не столь изящно и менее ценится, чем если бы оно осталось просто написанным, разве что печать будет чистой и вполне исправной⁷¹.

Перед нами снова гуманистический топос: автор посылает адресату “исправный” экземпляр рукописи, на искажения которого при печати столь часто жаловались не только гуманисты, но и литераторы, пишущие на национальном языке (достаточно вспомнить Маро). Как и предыдущие, этот топос подвергается у Деперье комическому отрицанию — уже самим фактом того, что “маленький трактат” (безусловно, с ведома и при участии авто-

ра) предстает в виде печатной книги. Именно введение мотива печати, в конечном счете, окончательно определяет статус Пьера Триокана: этот знаток не столько древней мудрости, сколько доброго вина — *читатель* произведения (еще одна реминисценция из Рабле⁷²), к которому, как и в “Первой новелле в форме предисловия” из “Новых забав...”, напрямую обращается автор⁷³. “Петру Верующему”, верящему в истинность книг-“новостей”, “Фома Неверующий”, последователь обманщика-Меркурия, адресует “четыре поэтических диалога”, истина которых состоит в отрицании книги как носительницы высшей истины. Тем самым читатель лишается даже той двусмысленной опоры, которую он получал в прологах Рабле с его поэтикой “ярмарочной” народной книги и в прологе “Новых забав...” с их шаткой ориентацией на жанровую традицию. Вместе с псевдогуманистическим посланием он не получал никакого ключа к его прочтению, кроме утверждения авторского права на поэтический вымысел, объявляемый обманом⁷⁴.

Эта главная идея “Кимвала мира” нашла своеобразное отражение и в оформлении двух его изданий. В нем обнаруживается прямая (и весьма редкая в книгоиздательской практике эпохи) связь с содержанием “маленького трактата”. На титульном листе первого издания, выпущенного Жаном Мореном, изображена аллегорическая фигура Славы (*Reputée*). Увенчанная лаврами дама в античном одеянии держит в одной руке пальмовую ветвь, а в другой — меч (два ее традиционных атрибута); справа и слева от нее расположены две головы, из уст которых исходят слова *EVGE* и *SOPHOS* (последнее в весьма причудливом псевдогреческом написании; оба буквально означают: “хвала [тебе]”). Ниже начертана латинская пословица: *Probitas laudatur et alget*, “Честность восхваляется и терпит нужду”. Судя по всему, этот девиз принадлежит не печатнику, но самому Деперье, поскольку он же украшает и титульный лист второго, лионского издания — сопровождая, однако, уже не аллегория, но гравюру в итальянском духе: стереотипное (в круге) изображение *поэта* в лавровом венке, с кифарой и пером в руках. Аллегория Морена — это, скорее всего, попытка проиллюстрировать традиционными изобразительными средствами образ, заключенный в самом загла-

вии “Кимвал мира”, т. е. звон тысячеустой молвы, эмблемой которой служат “говорящие” (по-гречески!) головы. Смысл изображения отчасти корректируется латинским девизом: хвала возносится Честности, которая, тем не менее, терпит лишения, ибо Мир предпочитает пребывать в обмане и верить пустым словесам. Гравюра тем самым приобретает характер (вполне справедливого) *истолкования* текста в духе идей Маргариты Наваррской и “Предсказания предсказаний”. Таким образом, “Кимвал...”, вышедший без имени автора, но с издательской маркой, подается читателю как “честная” книга (по иронии истории, оправдавшая, неожиданно для либрария, и вторую часть пословицы), несущая правду о суетных заблуждениях мира. Однако, как мы видели, мысль Деперье отнюдь не исчерпывается этим толкованием. И титульный лист Бенуа Бонена, где воспроизведена гравюра из издания “Латинских эпиграмм” Ж. Вульте, выпущенного в 1537 г. лионским либрарием Пармантье⁷⁵, в каком-то смысле дополняет его. В центре читательского внимания оказывается фигура самого автора-гуманиста, который доминирует над книгой и чья “честность” обуславливает ее истинность и авторитет.

“Маленький трактат”, принадлежащий перу секретаря королевы Наваррской, обозначил собой радикальный разрыв со средневековой парадигмой бытования книги, во многом продолженной и развитой гуманизмом. Книга у Деперье перестает быть воплощением божественной истины, превращаясь в очередную “новость”, о которой звенит “кимвал” суетного мира. Поэзия перенимает главную функцию своего покровителя Меркурия — обман, иными словами, право на свободный вымысел. Поэт, утратив опору на авторитет патрона или античных авторов, оказывается в своеобразном культурном вакууме, но одновременно завоевывает новое, куда более широкое пространство, которое открывает перед ним печатня.

- ¹ *Chenevière A.* Bonaventure des Périers. Sa vie et ses oeuvres. P.: Plon, 1886; *Delaruelle L.* Etude sur le problème du *Cymbalum mundi* // Revue d'histoire littéraire de la France. 1925. XXXII. P. 1–23; *Morrison I.R.* The *Cymbalum mundi* revisited // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1977. XXXIX. P. 263–280.
- ² *Becker Ph.-Aug.* Bonaventure des Périers als Dichter und Erzähler. Wien, 1924; *Bohatec J.* Bonaventure Des Périers // Revue historique. 1939; *Wencelius L.* Bonaventure des Périers, moraliste ou libertin: une nouvelle interprétation du *Cymbalum mundi* // Bulletin de l'Association Guillaume Budé. 1949. P. 191–194.
- ³ Деперье Бонавентур. Кимвал мира. Новые забавы. М.; Л., 1936.
- ⁴ *Lefranc A.* Rabelais et les Estienne. Le procès du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers // Revue du Seizième siècle. 1928. XV. P. 356–366; *Febvre L.* Origène et Des Périers ou l'énigme du *Cymbalum Mundi*. P., 1942; *Busson H.* Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance. P., 1957; *Mayer C.A.* The lucianism of Des Périers // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1950. P. 190–207.
- ⁵ *Saulnier V.-L.* Le sens du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1951. XIII. P. 43–69, 137–171; *Nurse P.-H.* Erasme et Des Périers // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1968. XXX. P. 53–64.
- ⁶ Цит. по: *Des Périers B.* Le *Cymbalum Mundi* / Introd. et annoté par Y. Delègue. P., 1995. (Textes de la Renaissance, 4). P. 115 (далее — *Delègue*). По этому же изданию даются ссылки на документы, относящиеся к “процессу о *Кимвале мира*” (P. 109–112), а также на текст самого Деперье.
- ⁷ *Estienne H.* Apologie pour Hérodote. P., 1879. Т. 1. P. 403; Т. 2. P. 105. На основании этого свидетельства последующие исследователи творчества Деперье, по справедливому замечанию Л. Соцци, “нагородили целые романы” (*Sozzi L.* Les Contes de Bonaventure des Périers: Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance. Torino, 1965. P. 44).
- ⁸ De grands et redoutables jugements et punitions de Dieu, par J. Chassanion. Morges, 1581.
- ⁹ *Sozzi L.* Op. cit. P. 45.
- ¹⁰ В своем прошении на имя канцлера Дю Бурга либрарий молил выпустить его из тюрьмы, “в рассуждении того, что по заточении своем объявил он автора сказанной книги и что в случае сем он вовсе не повинен, и когда бы задумывал что дурное, так не поставил бы на нее ни марки своей, ни имени...” (Ibid. P. 110).
- ¹¹ *Cymbalum mundi* en francoys contenant quatre Dialogues Poeticques, fort antiques, ioeux & facetieux. Expl.: Fin du present Liure intitule *Cymbalum Mundi*, en Francoys Imprime nouvellement a Paris pour Jehan morin Libraire demourant audict lieu en la rue saint Iacques a Lenseigne du croysant. M. D. XXXVII. Факсимильное издание единственного сохранившегося экземпляра.

- ра (хранящегося в библиотеке Версаля) было выпущено в 1914 г.: *Cymbalum mundi. Facsimilé de l'éd. de 1537 / Par P.P. Plan. P., 1914* (далее — *Plan*).
- 12 *Cymbalum mundi en francoys contenant quatre Dialogues Poeticques, fort antiques, ioux & facetieux.* [Lyon, Benoist Bonyn]. M. D. XXXVIII. Б. Бонен, возможно, сын печатника из Рагузы Бонино Бонини, обосновавшегося в 1500 г. в Лионе, начал свою деятельность около 1523 г. и продолжал ее без каких-либо существенных временных лагун по крайней мере до 1543 г.
- 13 *Delègue. P. 111.*
- 14 *Ibid.*
- 15 На это обстоятельство указывал еще в 1889 г. Альфред Картье: *Cartier A. Le libraire Jean Morin et le Cymbalum mundi de Bonaventure des Périers devant le parlement de Paris et la Sorbonne // Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français. Documents historiques inédits et originaux, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Paris, année 38. (1889). P. 575–588.* Более того, ученый обнаружил неизвестное до того момента издание “Романа о Розе”, выпущенное Жаном Мореном уже в 1538 г. (по старому стилю), т. е. безусловно по окончании процесса над “Кимвалом...” (*Le Rommant de la Rose, nouvellement reveu et corrigé oultre les précédentes impressions. On les vend à Paris en la rue Saint Jasqs / en la boutique de Jehan Morin m.d. XXXVIII*). Однако его работа прошла практически незамеченной, и легенда о жестоких гонениях, постигших несчастного либрария, превратилась в работах о Деперье в непреложный факт. К тому же, как явствует из судебных бумаг, издание “Кимвала мира” было отнюдь не единственным преступлением, в котором обвиняли Морена: ему вменялось в вину хранение и распространение “официальных” еретических книг. Кроме того, как мы видели, Морен принимал самое деятельное участие в споре Маро с Сагоном, печатая сочинения сторонников опального поэта.
- 16 *Febvre L. Op. cit. P. 68.*
- 17 Свидетельством тому недавний коллоквиум, в очередной раз продемонстрировавший разброс и противоречивость современных толкований произведения: *Le Cymbalum Mundi. Actes du colloque de Rome (3–6 novembre 2000) / Par F. Giacone. Genève, 2003 (Travaux d'humanisme et Renaissance; 383).*
- 18 *Delègue. P. 12.* Правда, в результате данной трактовки, также основанной главным образом на имманентном анализе текста, французский гуманист предстает скорее предшественником Ролана Барта или деконструктивизма, нежели писателем эпохи Возрождения.
- 19 Около 1530 г. он получал образование при аббатстве св. Мартина в Отене, аббат которого, Робер Юро, некогда наставлявший в философии Маргариту Наваррскую, сочувственно относился к идеям Реформации. В 1535 г. Деперье сотрудничал с кузеном Кальвина Оливетаном в его переводе Ветхого и Нового Заветов на французский язык.
- 20 См.: *Delègue. P. 115–116.*
- 21 *Ibid. P. 88.*
- 22 Выбор места действия “Кимвала мира”, безусловно, не случаен. В первую очередь он обусловлен, конечно, “античным” характером текста; однако, как представляется, он содержит и более глубокий смысл. Известно, насколько актуальным для французского гуманизма был топос *translatio studii*, исторического переноса центра наук и искусств из Афин в Рим, а затем в Париж. Идея наследования именно греческой традиции, получившая воплощение в сочинениях гуманистов еще в XV в., стала одной из главных основ самосознания национальной словесности (см., в частности: *Стаф И.К. Морализированный перевод и национальная традиция в литературе раннего французского Возрождения: пример Гильома Тардифа // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. М., 2002. С. 174–176; Idem. Миф и печатня: мифологизация французского языка в “Цветущем луге” Жоффруа Тори // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 255–256*). Поэтому упоминание Афин в “Кимвале мира” актуализует, как ни парадоксально, именно национальный, французский характер произведения: Меркурий отправляется в новый (противостоящий Риму) мировой центр просвещения и словесности.
- 23 *Delègue. P. 48.*
- 24 См.: *Tervarent G. de. Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450–1600). Genève, 1997. P. 318–319.* Здесь же приводится, например, интереснейшее высказывание Якопо Сансовино, создателя статуи Меркурия на фасаде Лоджетта в Венеции, задумавшего в обличье этого бога прославить словесность и красноречие.
- 25 Ср. у Рабле в главе V “Пантагрюэлева предсказания”: “Меркурию подвластные, каковы шулера, обманщики, ловкачи, <...> рифмачи, фигляры, фокусники, потрошители латыни...” (*Рабле Ф. Пантагрюэлево предсказание, верное, истинное и непреложное на всякий год, сочиненное недавно на пользу и употребление природным сумасбродам и бездельникам мэтром Алькофрибасом, главным стольником сказанного Пантагрюэля // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 331*) (пер. И.К. Стаф).
- 26 *Delègue. P. 48.*
- 27 *Ibid. P. 49.*
- 28 Толкование “придворный” было предложено Ф. Франком и А. Шеневьером еще в XIX в. (*Frank F., Chenevière A. Lexique de la langue de B. Des Périers. P., 1888*), однако в дальнейшем исследователи стремились отождествить этого персонажа с каким-либо конкретным лицом: Кальвином, Г. Бюде и др.
- 29 *Delègue. P. 50.*
- 30 Они утаивают его от Меркурия, но не от читателя “Кимвала мира”: знаком этого знания Курталиуса выступает его реплика à part: “Слушай, приятель, клянусь Богом, он что-то такое стянул в верхней комнате, это уж точно (*il n'y a rien de si vray*)” (*Ibid. P. 51*). При этом кража Меркурия, в которой он сознается (перед читателем же) в конце первого диалога, парадоксальным образом подтверждает, что в споре о вине и нектаре посланец богов говорил

- правду: он украл серебряный образок, чтобы подарить его своему “кузену Ганимеду за то, что он всегда отдает <ему> остатки нектара из кубка Юпитера” (Ibid. P. 52).
- 31 Ibid. P. 50. Согласно одному из толкований, Деперье вывел под этим именем Робера Этьенна.
- 32 По замечанию И. Делега, “книга выше самого Юпитера уже потому, что предшествует ему во времени” (Ibid. P. 16. Introduction).
- 33 Цитаты даются по: La Prognostication des prognostications, non seulement de ceste presente annee M.D. XXXVII. Mais aussi des aultres a venir, voire de toutes celles qui sont passees, Composee par Maistre Sarcomoros, natif de Tartarie, & Secretaire du tresillustre & trespuissant Roy de Cathai, serf de Vertus. M.D. XXXVII. (Ср.: *Des Périers B. Oeuvres françoises / Par L. Lacour. T. 1. P. 131–143*). “Предсказание” было первым текстом, который он переслал Маргарите Наваррской, стремясь получить место при ее дворе.
- 34 “*Меркурий*: <...> Право же, не знаю, как этому старому сумасброду не стыдно? Не мог он, что ли, заранее прочесть в своей книге (откуда он обо всем узнаёт), что в один прекрасный день с этой самой книгой случится? Помоему, его ослепило собственное сияние, ибо это происшествие непременно должно быть там предсказано, равно как и все прочие, а иначе его книга лжет” (*Delègue. P. 68*).
- 35 Ibid. P. 71.
- 36 Ibid.
- 37 Ibid. P. 72.
- 38 Ibid. P. 67. Последнее сетование отсылает к тому правилу *poetrie*, которое, вслед за Боккаччо, формулировал еще Жак Легран, — поэтам не следует изображать богов развратниками: “И в самом деле, новые поэты пересказывают многих древних [авторов] по причине безобразных и отвратительных вымыслов, что содержатся во многих их книгах. И на сей счет читаем мы у Бокаса в его “Книге о генеалогии богов”, как он осуждает сказанных поэтов: “Многие сказанные поэты изображают богов развратными и говорят, будто они портят девственниц, каковые вещи говорить гадко, и за то заслуживают поэты сурового порицания” (*Legrand J. Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs / Ed. critique avec introd., notes et index par E. Beltran. P., 1986. P. 150; ср.: De genealogiae deorum gentilium. XIV. 14*)
- 39 *Delègue. P. 73*.
- 40 Ibid. P. 70.
- 41 Следует напомнить, что заглавие этого сборника, изданного в 1557 г., уже после смерти автора, Николя Денизо и Жаком Пелетье дю Маном, скорее всего, принадлежит издателям.
- 42 Цит. по: *Conteurs français du XVI^e siècle / Textes prés. et annot. par P. Jourda. P., 1979. (Bibl. de la Pléiade). P. 368*. Исследователями не раз отмечалось сходство этой новеллы-предисловия с прологами Рабле к “Гаргантюа и Пантагрюэлю” (см., в частности: *Charpentier F. Une page rabelaisienne de Des*

- Périers: La Première nouvelle en forme de préambule // RHLF. 1967. N 3. P. 601–605*).
- 43 *Conteurs français du XVI^e siècle. P. 372*. Ср. в “Кимвале мира” слова Тригабуса: “Теперь я понимаю, что поистине безумен (fol) человек, желающий получить нечто из ничего” (*Delègue. P. 65*).
- 44 Из этого диалога почерпнуто комическое отождествление обманщика-алхимика с ритором, а растраты добытых обманом денег с изменением “обличия вещей”. См.: *Брант Себастиан. Корабль дураков; Эразм Роттердамский. Похвала глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто; Письма темных людей; Ульрих фон Гуттен. Диалоги. М., 1971. (БВЛ). С. 329–330*.
- 45 Этого персонажа комментаторы отождествляли с Мишелем Серветом, Этьеном Доле, Корнелием Агриппой; В.-Л. Сонье толковала его имя, напоминающее Трисмегиста, ученика Меркурия, как “троякий, великий шутник”.
- 46 *Delègue. P. 55*.
- 47 Ibid. P. 56.
- 48 Ibid. P. 61.
- 49 Ibid. P. 64.
- 50 Ibid. P. 63.
- 51 Ibid.
- 52 Ibid. P. 76.
- 53 Ibid. P. 85.
- 54 “*Памфагус*. <...> Помнишь, наши сотоварищи Меланхет, Теридамад и Орезитроф набросились на Актеона, доброго своего хозяина, и нашего тоже, которого Диана только что превратила в оленя, а потом прибежали и мы, остальные, и искушали его так, что он умер на месте? Ты должен это знать (а я потом об этом читал в какой-то книге, что есть у нас дома)” (Ibid. P. 81). Имена псов в точности соответствуют тем, что даны у Овидия — см.: “*Метаморфозы*”. III. 232–236.
- 55 Ibid. P. 82.
- 56 “Вот это новости! (*Voilà bien des nouvelles!*)” — реагирует на находку Памфагус (Ibid. P. 85).
- 57 Ibid.
- 58 Ibid. P. 45.
- 59 Характерно, что этот устойчивый топос авторитетности текста некоторыми современниками был воспринят буквально; так, создатель “Французской библиотеки”, одного из первых каталогов национальной словесности, Лакруа дю Мэн писал о Деперье: “Он автор отвратительной, нечестивейшей книги, озаглавленной *Symbalum mundi*, или Колокольчик мира, первоначально писанной оным Деперье по латыни, а после им же переведенной на французский язык под именем Тома дю Клевье” (цит. по: Ibid. P. 116).
- 60 Стоит напомнить, что “Предсказание предсказаний” написано от лица “магистра Саркомороса, уроженца Татарики (*Tartarie*)”: родина “магистра” недвусмысленно соотнесена с Тартаром.

- 61 См.: Евдокимова Л.В. Эволюция стихотворного и прозаического перевода в XIII–XIV веках. Несколько старофранцузских переложений “Утешения Философии” Боэция // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. М., 2002. С. 116–120.
- 62 Цит. по: *Etienne Dolet. La maniere de bien traduire d’une langue en aultre* (1540); *Jacques de Beaune. Discours comme une langue vulgaire se peult perretuer* (1548); *Théodore de Bèze. De Francicae linguae recta pronuntiatione* (1584); *Joachim Périon. I.D. Dialogorum de linguae gallicae origine eiusque cum Graeca cognatione, libri IV* (1555). Genève, 1972. P. 14.
- 63 *Delègue*. P. 45.
- 64 *Ibid*.
- 65 Еще один, но также необычный способ обращения к покровительнице встречается в записанном прозой стихотворении, где Деперье выражает желание беседовать напрямую с сердцем Маргариты, объясняя свою вольность идеей братства во Христе: «Si je vous dis icy ou *toy* ou *tienne*, ne vous soit grief; car liberté chrétienne si en dispense, et Dieu l’accepte aussi, quand on l’invoque et on l’appelle ainsi. Or, parler veulx à toi une fois l’an, ainsi que Dieu dict de Jérusalem: “Parlez, dict-il à elle et en son cueur.” Ainsi veulx donc, sans rigueur ne rancueur, parler un peu à ton cueur gracieux, où sont les loiz et statutz précieux du Roy des roys gravez et entaillez, bien mieulx qu’en pierre ilz ne furent baillez. Escoute donc, de par Dieu ! cueur royal, ce que te dict ton serviteur loyal... (Если я говорю вам *ты* или *твой*, пусть это будет вам не в обиду, ибо христианская свобода разрешает это, и сам Бог соглашается, чтобы к нему так зывали. Так что хочу раз в год говорить с тобой так, как Господь сказал о Иерусалиме: “Говорите, велит он, с нею и с сердцем ее”. И потому хочу я без строгостей и обид побеседовать немного с сердцем твоим, где драгоценные законы и предписания Царя царей вырезаны и запечатлены прочнее, чем в камне. Послушай же, ради Бога, о королевское сердце, что скажет тебе твой верный служитель...» (Цит. по: *Des Périers B. Oeuvres françaises / Ed. par L. Lacour*. P., 1856. T. 1. P. 141–142).
- 66 *Ibid*. P. 140.
- 67 *Ibid*. P. 145.
- 68 *Ibid*. P. 54.
- 69 Уроженец Макона, обосновавшийся в Лионе, Дюмулен в сотрудничестве с печатником Жаном де Турном (см. ниже) издал ряд сочинений современных поэтов, в частности Маро и Пернетты дю Гийе, а также “*Couronne Margaritique*” Лемера де Бельж. Ему посвящены три стихотворных произведения Деперье, в которых он предстает наставником автора (см.: *Ibid*. P. 81–83, 148–149, 160–161).
- 70 Цит. по: *Recueil des oeuvres de fev Bonaventvre des Peries, Vallet de Chambre de Treschrestienne Princesse Marguerite de france, Roynе de Nauarre. A Lyon, Par Iean de Tournes. 1544. Avec Priuilege. f. a r°-v°*.
- 71 *Ibid*. P. 45–46.
- 72 Ср. предисловие к “Пантагрюэлю”, обращенное к любителям выпивки. Однако одновременно Деперье, как и во многих других местах “Кимвала...”, пародирует еще один топос *studia humanitatis*, восходящий к античности и получивший развитие, например, в посвящении, предпосланном Лоренцо Валлой к своему латинскому переводу басен Эзопа: уподобление чтения пиршеству.
- 73 Ср. характеристику Л. Соцци “Новых забав и веселых разговоров”: “Это сочинение гуманиста, но гуманиста разочарованного, высмеивающего мифы и притязания официального гуманизма. Напитанные соками культуры, они [новеллы], судя по всему, подаются читателям как некий учебник антикультуры” (*Sozzi L. La satire du monde intellectuel dans les contes de Des Périers // Regards sur la Renaissance: Textes et conférences de la Société des amis du Centre d’études supérieures de la Renaissance. Amboise: Ed. du Cygne. 1993. P. 59*).
- 74 Между прочим, эта идея, как ни парадоксально, объясняет как обвинения Деперье в “безбожии”, так и неожиданную снисходительность Сорбонны. Богословы не обнаружили в “Кимвале...” прежде всего *ереси* (“ошибок против веры”), т. е. некоей *истины*, противоречащей католическим догматам; более того, они нашли в произведении фигуру циничного обманщика Ретююса. Однако неверие в способность слова нести истину безусловно сродни безбожию уже потому, что вера зиждется на слове и книге.
- 75 См.: *Cartier A. Op. cit. P. 579, note 3*.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

К.А. Чекалов

У ИСТОКОВ ПАРАЛИТЕРАТУРЫ: ПРОЗА ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО

1

ПУТЕШЕСТВУЯ КАК-ТО В ПОЕЗДЕ, видный итальянский мыслитель и историк литературы, превосходный знаток культуры барокко Бенедетто Кроче с удовольствием принялся читать книжку некоей Анни Виванти “Танцующая наяда” (1920), типичный образец массовой культуры начала XX в. Действие “Танцующей наяды” разворачивается в Малабаре (Южная Индия); в центре сюжета — любовный треугольник: французский инженер — прекрасная индианка — английский моряк. Англичанин жестоко мстит сопернику, устраивая ему ночное свидание с подставной женщиной, прокаженной. Эта история во многом напомнила Кроче сюжет вставной новеллы о Доне Алькандро и герцогине и герцоге Бискалья из романа Франческо Пона “Ормондо” (1635); как и герой “Танцующей наяды”, ухажер герцогини попадает в ловушку. Слуга ночью ведет его в покои возлюбленной, но утром Дон Алькандро обнаруживает возле себя отвратительную и к тому же страдающую от опасной болезни женщину; он заболевает и умирает. Разумеется, ни разу после XVII в. не переиздававшийся роман¹ не мог быть известен автору “Танцующей наяды”; речь идет всего лишь о сходстве повествовательных структур, продиктованных — полагает Кроче — общей ориентацией на достаточно широкую аудиторию. Обо всем этом мэтр рассказал в очерке “Забавные совпадения”².

Выявленная Кроче параллель вовсе не является случайной; речь идет о чем-то большем, нежели просто “забавные совпадения”. Литературу XVII в., и в первую очередь прозу барокко, можно по сути дела назвать “колыбелью” массовой литературы. Применительно к ориентированной на широкое потребление литературной продукции представляется вполне обоснованным и другой термин, уже достаточно давно — собственно, примерно с 60-х годов — используемый во Франции и Италии. Это термин “паралитература”; встречается он и в исследованиях отечественных ученых³.

Объем понятия “паралитература” определяется исследователями по-разному. Известный специалист в данной области Д. Кузенья даже назвал термин “ящиком Пандоры”⁴. Часто он выступал как оценочный по отношению к неправдоподобным, психологически несостоятельным персонажам, стереотипным, “плохо прописанным” сюжетам, а также ориентированным исключительно на коммерческое потребление текстам. С другой стороны, понятно, что область паралитературы — это область литературного мейнстрима, тиражирования, “клонирования” однажды найденной жанрово-стилистической модели (возможно, изначально и не принадлежащей массовой литературе). С этой точки зрения едва ли можно говорить, например, о “паралитературности” романа О. Д’Юрфе “Астрея”, хотя он и снискал в XVII в. беспрецедентную популярность: разработанный писателем жанр остался уникальным, подражателям удавалось лишь следовать в фарватере отдельно взятых особенностей этого романного целого.

Приступая к рассмотрению паралитературы, важно решить для себя вопрос о временных границах данного феномена. Некоторые исследователи полагают, что массовая литература существовала всегда, со времен древнего Рима⁵. Полярно противоположный взгляд обосновал Ю.М. Лотман: «массовая культура возникает в обществе, имеющем уже традицию “высокой” культуры нового времени, и на основе этой традиции»⁶. При этом все сходится в том, что решающее влияние на формирование массовой культуры произвело появление на рубеже XIX—XX столетий средств “технической репродукции”, описанных В. Беньямином.

Нам представляется наиболее предпочтительным компромиссный — но и, безусловно, исторический — подход к проблеме. Собственно, уже Т. Адорно применял по отношению к английскому роману рубежа XVII—XVIII вв. выражение “коммерческий”. А итальянский исследователь массовой литературы Дж. Петронио пишет о таком жанре, как “массовый рыцарский роман”, *romanzo cavalleresco di consumo*⁷ (имея в виду, очевидно, не столько собственно средневековый нарратив, сколько осуществленные в эпоху Ренессанса и барокко переработки рыцарского материала).

Наконец, с учетом того, что некоторые из авторов фактически отождествляют паралитературу (прообраз массовой культуры) и популярную (“народную”) литературу, генезис первой вполне правомерно отсчитывать от “народных книг” XVI в.⁸ В то же время с формально-содержательной точки зрения есть все основания считать первым подступом к паралитературе барочный роман⁹, а ее ранней стадией — любовный роман рококо и готический роман¹⁰.

Главным же культурным событием, повлиявшим на становление паралитературы, явилось развитие романтической прозы — именно она оказалась весьма существенной питательной средой для эволюции наиболее значимых паралитературных жанров. Как указывает Л.О. Мошенская, “присущие поэтике романтизма контрастность, противостояние добра и зла оказали огромное влияние на приключенческую литературу”¹¹. В более резкой форме о том же пишет Жан-Клод Варей, оценивающий произведение Поля Феваля как образец “банализованного романтизма”¹². Данное определение с большой отчетливостью иллюстрируют и произведения Эжена Сю.

Строго говоря, феномен массовой литературы (паралитературы) мог оформиться лишь по завершении процесса трансформации “изящной словесности” в новоевропейскую “литературу”, а процесс этот охватывает собой целых два столетия — XVII—XVIII вв. Наиболее категоричную позицию по данному вопросу занимает крупный французский ученый М. Фюмароли; он полагает, что XVII в. все еще остается “эпохой риторики”; время собственно литературы, с его точки зрения, тогда еще не

настало¹³. Как отмечает А. Вьяла¹⁴, первоначально под “литературой” понимается “результат восприятия текстов, а не искусство их создания”, т. е. “литература” выступает как синоним “книжного знания”. XVII век оказался в этом отношении пограничным; Антуан Фюретьер еще отказывался считать “писателя” явлением качественно более высокого уровня, чем просто “автор”, и отделять изящную словесность от всякой иной. Он даже именовал математику “одним из видов литературы” (*un genre de la littérature*)¹⁵. Именно подобный подход являлся в данную эпоху доминирующим¹⁶. К концу столетия *littérature* постепенно начинают понимать в более узком смысле, как именно художественные тексты¹⁷. И лишь к 1750 г. понятие “литература” окончательно обретает современный смысл. В первой половине XVIII в. возникает и слово *littérateur*, т. е. автор собственно литературных текстов.

Однако уже в пределах “классического” для Франции века начинают постепенно проступать контуры паралитературной продукции. Сказанное относится как к формам бытования культуры и общей стратегии ее создателей, так и к структурам текстов; *revival* античной повествовательной традиции в рамках барочной прозы предвосхищает многие сюжетные особенности, характерные для “черной” и “розовой” мелодрамы и других масс-культурных жанров. Именно в рамках романа, который вплоть до конца XVII в. считался наиболее свободным от регламентации жанром, и смогли оформиться некоторые повествовательные параметры, затем положенные в основу словесной “фабрики снов”¹⁸. Запутанность, если не хаотичность интриги, обилие персонажей барочного романа подчас могли вызывать у читателя ощущение, что он вдруг лишился твердой почвы под ногами и очутился на “зыбучих песках”¹⁹. Однако современные исследования показывают, что подобная ситуация вовсе не исключала наличие некоторого набора топосов (на уровне ситуаций и персонажей). Манипулирование этими клише знаменовало собой раннюю попытку установления “прямого контакта с публикой”²⁰. Если говорить о конкретных примерах, то присущая барочному роману игра масок очевидным образом переключается с теми явлениями, которые можно наблюдать в паралитературе

XIX—XX вв., причем по отношению к персонажам, ставшим едва ли не мифологическими (Видок, Монте-Кристо, Рокамболь, Арсен Люпен, Фантомас...)²¹.

XVII век разворачивается под знаком постепенного нащупывания наиболее перспективных писательских стратегий. При этом под “перспективностью” следует понимать не только собственно эстетический поиск, но и избрание экономически выгодных стратегий. Иерархия жанров в интересующий нас период отражает — наряду с умозрительной, идущей от Аристотеля и аристотеликов “табелью о рангах” — критерий доходности²². Нередко траектория писательской карьеры определялась именно этими, меркантильными обстоятельствами. Известно, что молодой Жан Расин своей маловыразительной “Одой на выздоровление короля” добился выделения ему скромной стипендии, но затем, обладая исключительным чутьем в финансовых делах, забросил поэзию и обратился к театру (как к наиболее доходному на тот период виду литературного творчества). Что касается романа, то он в интересующий нас период чем дальше, тем выше оплачивался. Так, третий том “Астреи” (1618) принес Оноре Д’Юрфе тысячу ливров дохода (плюс 60 авторских экземпляров), а за вторую и третью части “Клеопатры” (1646) Ла Кальпренед получил от издателя уже три тысячи ливров. Разумеется, типографы не забывали и о собственных интересах: к примеру, плоды исключительного коммерческого успеха, выпавшего на долю романа “Великий Кир”, пожинал прежде всего издатель Огюстен Курбе и уже в меньшей степени — Мадлена и Жорж Скюдери.

В XVII в. имеет место активное пробуждение у имущих классов интереса к коллекционированию книг, а также превращение библиотеки в символ высокого положения в социальной и культурной иерархии. К тому же начиная с 1620—1630-х годов формируется новая, буржуазная по своему происхождению романная аудитория (финансисты, судейские, реже коммерсанты). Правда, в рекомендациях по составлению библиотек, принадлежащих Г. Ноде и Ш. Сорелю, романы далеко не на первом месте — как, впрочем, и поэзия; акцент ставится на познавательных (исторических и политических) сочинениях. Зато существ-

венно, что одним из важнейших требований к книжному собранию становится его открытость, доступность для широкого круга лиц; сословно-иерархическая дифференциация читателей Ноде отмечается²³. В то же время ни проза, ни поэзия еще не пользовались особым уважением. Не случайно Жорж Скюдери утверждал, что “не строит свою репутацию на репутации своих стихов; мои помышления устремлены выше; поэзия для меня лишь источник приятного развлечения, а не серьезное занятие”²⁴. С другой стороны, по свидетельству известного мемуариста Прими Висконти, потомки Д’Юрфе стыдились того обстоятельства, что их предок — а для них он был прежде всего отважный воин — занимался писательской деятельностью²⁵.

По мнению Ю.М. Лотмана, массовая литература характеризуется двумя взаимно противоречивыми признаками: 1) речь идет о более распространенном в количественном отношении слое литературы того или иного периода; 2) при этом со стороны части общества данный слой оценивается низко — как “плохая”, “грубая”, “устаревшая” или в каком-то ином отношении “отверженная, апокрифическая”²⁶. О “количественном” доминировании романной продукции в начале XVII в. уже говорилось. Что же касается негативной установки части общества, то она по отношению к жанру романа в “классический век” несомненно присутствует. Низкий статус романа во многом объяснял отсутствие подлинной профессионализации — главным образом в роли сочинителей романов выступали любители — и слабую теоретическую отрефлектированность жанра (вплоть до 1620-х годов). Но и позднее, несмотря на все усилия теоретиков, романы во Франции долгое время считались жанром заведомо второстепенным. Одним из следствий небрежения романом стало обилие анонимных, подписанных только инициалами или же со временем сменяющих атрибуцию романов. Так произошло с романом “Приключения при персидском дворе”, который Таллеман де Рео приписывает принцессе Конти (дочери Генриха Лотарингского, известного как Меченый)²⁷. Между тем книга была опубликована в 1629 г. под именем Жана Бодуэна; однако сам Бодуэн от приписанного ему авторства решительно отрекся. Весьма распространенной являлась практика вынесе-

ния на титульный лист имен подставных лиц, что порой затрудняло атрибуцию тех или иных произведений (в какой мере “Заида” принадлежит перу Сегре и в какой — госпожи де Лафайет?).

Долгое время роман являлся дорогостоящим товаром; покупка романа оставалась значительным ударом по бюджету даже во второй половине века. Как свидетельствует в 1671 г. Шарль Сорель, за романы приходится платить больше, чем за “серьезные ученые книги” аналогичного объема. Вот почему, как указывает Р. Бем, в интересующий нас период “книга выполняет много других функций помимо познавательной; она является также ценным предметом”, служит подарком и выражает душевную склонность дарителя²⁸.

Для снижения стоимости романов стало развиваться печатание изданий формата in-12° (что было удобно и для книголадельцев, составляющих обширные библиотеки). На протяжении XVII в. романы постепенно дешевели и за счет более низкого качества бумаги, печати и переплета; благодаря этому они входили в круг чтения более широкой аудитории (в начале столетия ситуация носила парадоксальный характер, когда высокая стоимость романов приходила в противоречие с их низким социокультурным статусом)²⁹. Именно через роман в культурный обиход проникает понятие “моды”.

Было бы ошибкой считать, что образцы “высокого” романа указанного периода предназначались исключительно для знатной публики. (Правда, изучение этой проблемы затруднено скудностью документальных источников.) Как указывает Р. Шартье, в 1560–1610 гг. круг чтения допрошенных инквизицией крестьян, ремесленников и купцов в Куэнке практически ничем не отличался от того, который привлекал внимание более образованных слоев аудитории³⁰. Знакомство с теми или иными книгами вовсе не означало, что все они являлись собственностью читателя: имел место интенсивный “книгообмен”, чтение вслух и пересказ (так происходит в одном из эпизодов “Дон Кихота”). В этом плане продолжалась традиция XVI в.: увековеченный Карло Гинзбургом “мельник-самоучка” Меноккио совсем не обязательно владел теми книгами, с содержанием которых он был знаком и о которых он сообщил во время затеянного против

него процесса; собственно говоря, единственной приобретенной им на свои средства книгой была переведенная с каталанского компиляция “Цветы Библии”³¹.

Есть и еще одна причина, позволяющая говорить о XVII в. как предвосхищении массовой литературы. Именно в этот период начинается процесс формирования периодической печати. Первым периодическим изданием во Франции становится “Французский Меркурий” братьев Рише, выходящий как ежегодник политических и прочих новостей с 1611 по 1648 г. Упомянем также имевший большой успех еженедельник светских и политических новостей “La Gazette” Теофраста Ренодо (1631), версифицированную “Muse Historique” (1650–1665) и другие издания Жана Лоре; преимущественно литературный, а не научный — как можно было бы заключить исходя из названия — еженедельник “Journal des Savants” Дени де Салло (1665) и, наконец, “Mercure Galant”, основанный Донно де Визе в 1672 г. Как полагает известный специалист по истории прессы Э. Атен, именно на страницах основанной Лоре и продолженной после его кончины Лаграветом де Майола (он весьма благожелательно упомянут Сорелем во “Французской библиотеке”) “La Gazette burlesque” появился первый отдаленный прообраз романа-фельетона. В 1668–1671 гг. здесь печатался с продолжением неприятельский текст под названием “Письма в стихах и прозе” (их пишут друг другу пастух Клеант и пастушка Селидия), представляющий собой что-то вроде конспекта пасторального романа и явственным образом отсылающий к “Карте Страны Нежности” М. Скюдери³².

Что касается “Галантного Меркурия” (с 1678 г. он издавался ежемесячно), то это издание оказалось весьма долговечным и продолжало выходить (под названием “Французский Меркурий”) вплоть до 1825 г. Оно явилось фактически первым во Франции периодическим изданием чисто развлекательного характера и адресовалось преимущественно женской аудитории³³. Тем самым оказалась подкреплена вообще характерная для XVII в. тенденция к распространению именно женского чтения. (Отдельный аспект этой проблемы — прециозность, социокультурный феномен, сочетающий светские и собственно литератур-

ные ценности³⁴.) При этом речь идет об особом типе издания, неотделимом от той самой социальной среды, в которой вращались его читательницы, и апеллировавшем к хорошо известному им столичному аристократическому быту. Внешняя фривольность нередко сочеталась в “Галантном Меркурии” с нравоучительностью.

Нельзя сказать, чтобы во всех выпусках “Галантного Меркурия” доминировала именно проза — в духе барочного разнообразия здесь нашли себе место и светская, и политическая хроника, и официальные документы, и статьи об искусстве, музыке, моде; рецензии, письма и пр. И все же не случайно уже в подзаголовке первого выпуска (он был датирован 1 января 1672 г., но печатался в мае) упоминались *histoires veritables*. Печатавшиеся на страницах “Галантного Меркурия” произведения в подавляющем большинстве своем относились к малым прозаическим формам (по объему в среднем около 20 страниц).

Несомненно, что аудитория “Галантного Меркурия” была шире, чем у выпущенных отдельным изданием романов. В пользу этого говорит сравнительный анализ стоимости: так, средняя стоимость одного тома “Клелии” (всего 10) составляла пять ливров (или 100 су), а за полный комплект “Великого Кира” приходилось выложить не менее 48 ливров, тогда как “Меркурий” в 1679 г. продавался по 30 су. Низкая цена, хороший переплет и высокая периодичность принадлежали к “внетекстовым” приемам, с помощью которых издатели привлекали внимание читательской аудитории.

2

Известно, что “век Людовика XIII” оказался чрезвычайно урожайным по части развития романного жанра, причем львиная доля соответствующей продукции носит откровенно второсортный характер. По данным Г. Рейнье, чьи столетней давности работы все еще остаются весьма полезным источником по истории французского романа начала XVII в., в период с 1600 по 1610 г. во Франции было издано в общей сложности более 60-ти произведений этого жанра, что заметно превышает суммарную про-

дукцию как предыдущего, так и последующего десятилетия³⁵. В дальнейшем известный исследователь и библиограф французского романа данного периода М. Леве привел гораздо более высокую цифру — 118 романов. Но в истории французской литературы из них остался только один — первый том “Астреи”, вызвавший к жизни много подражаний и ставший матрицей культурного поведения знати, и не только в первой половине века. Прочие же произведения носили в большинстве своем эфемерный характер, были ориентированы на мгновенное и поверхностное потребление. И в этом смысле ситуация сильно напоминала современную — с той весьма существенной разницей, что романы Нервеза, Дез Эскюто, Дю Суэ, Корбена и других популярных в начале XVII в. сочинителей создавались в период, когда новоевропейский роман еще не обрел своей идентичности. Правда, уже издан был столь монументальный памятник жанра, как “Дон Кихот” (зависший, как точно показано в монографии С.И. Пискуновой, между Ренессансом и барокко и явившийся для последнего “анахронизмом”³⁶). Но еще не выработана была модель религиозного романа (этим вскоре займется Жан-Пьер Камю, о котором см. ниже); ждали своей очереди и романы, не слишком удачно названные у нас “реально-бытовыми”, аллегорические, комические романы и т. п.

В тот же период все еще большое место в читательских предпочтениях продолжает занимать “Амадис”, который стал выходить во Франции начиная с 1540 г. (перевод Эрберэ Дезэссара). Более того, “Амадис” даже породил во Францию первую волну дискуссии о романном жанре, т. е. сыграл здесь роль, аналогичную “Неистовому Орландо” в Италии³⁷. Во многом именно на фоне “Амадиса” и смогла появиться на свет “Астрея”³⁸.

Неразработанность жанрового канона естественным образом определяла необходимость выбора внешних жанровых ориентиров. Правда, модальности романа начала XVII в. были весьма обширны — гораздо обширнее, чем к моменту зрелости жанра (вторая треть века)³⁹. Одни и те же писатели (Никола де Монтре, например) могли пробовать свои силы в самых разных жанровых структурах: рыцарский, пасторальный, “сентиментальный” (см. о нем ниже) романы, трагедия и пр. В целом в интере-

сующий нас период, по Г. Рейнье, можно говорить об активном распространении двух основных жанровых моделей — рыцарской (связанной с традицией эпопеи) и пасторальной. В этом плане примененное в “Астрее” соединение рыцарского хронотопа с пасторальным нельзя считать абсолютной инновацией. Так, за год до выхода в свет первого тома романа Д’Юрфе, в 1606 г., был издан роман Виталия Д’Одигье “Флавия де ла Менор”, где также соединены соответствующие структуры, а действие разворачивается в Галлии. Впрочем, имеются и еще более ранние образцы историзации романного действия. Образ национального прошлого возникает и в “Любовных похождениях Лидиана и Флорианды” (1605), где изображена эпоха Карла VII (но исторический колорит здесь минимален), и в “Ионической истории” Анри де Лисдана (1602), и в “Орлеанской девственнице” Франсуа Беральда де Вервиля (1599), а также в “Пастушеских историях Жюльетты” упоминавшегося выше Никола де Монтре, выпущенных еще в 1575 г. В любом случае историческое дистанцирование событий было нацелено не только на привлечение читателя, но и обуславливалось ориентацией на эпопею с присущими ей конститутивными признаками. Что же касается бытовых подробностей, то они на первых порах присутствовали в крайне ограниченных дозах — как в романах “квазиисторических”, так и в сочинениях на современную тему.

Двадцать лет тому назад один из исследователей по праву констатировал, что “французская романная продукция 1600–1610 годов совершенно не изучена”⁴⁰. Справедливости ради следует отметить, что все-таки за последующий период появились исследования, показавшие гетерогенность данного пласта в истории романа и необходимость дифференцированного подхода к нему. Было отмечено, что одной из доминант романной продукции этого периода становится установка на правдоподобие излагаемых событий⁴¹. К ряду воспроизводимых романистами событий относятся гражданские войны, реже — “заморские” боевые действия, причем во всех случаях они выступают в роли фона к традиционно романическим коллизиям (дуэли, пираты, разлуки влюбленных). Собственно, здесь налицо “двойная оптика”, одновременно жанровая и жизнеподобная, так как, на-

пример, дуэль — несмотря на запрещающий эдикт Генриха IV — продолжала оставаться существенным фактором социального поведения дворян.

С легкой руки Г. Рейнье ведущая романная разновидность данного периода была названа “сентиментальной”. Само собой разумеется, подобное наименование для современного читателя не может не ассоциироваться с явлениями массовой литературы XX в. Примечательно, что специфически “мужские” топосы в современном “сентиментальном” романе оформлены значительно слабее, чем “женские”⁴². Современные исследователи определяют “сентиментальный” роман как соединение мелодрамы, семейного социального романа и психологического повествования⁴³; страсть преобладает здесь над сюжетной динамикой; развязки весьма стереотипны. Политическая (идеологическая) составляющая в современном сентиментальном романе практически сведена к минимуму⁴⁴. Тем не менее строго научным термином понятие “сентиментальный роман”, разумеется, не является.

Проблема соотношения “сентиментального” и “любовного” романов также до конца не прояснена. Если подходить к вопросу чисто статистически, то первое из указанных наименований встречается чаще⁴⁵; в то же время исследовательница массового чтения Э. Констанс убеждена, что “сентиментальный роман существует уже на протяжении порядка двадцати столетий”. Хотя само данное наименование широко распространилось только в начале XX в., оно встречается уже у Стендаля (в отношении романа г-жи Дюрас “Урика”). Что же касается понятия “любовный роман”, то оно начинает употребляться несколько позднее, и его привязка к дешевой масс-культурной продукции более определена⁴⁶. Строго говоря, в разряд “сентиментальных” романов могут быть занесены и “Тристан и Изольда”, и “Принцесса Клевская”, и “Манон Леско”, и “Новая Элоиза”, т. е. произведения, с паралитературой никак не ассоциирующиеся. Видимо, в каждом случае надлежит уточнять, о какой именно “сентиментальности” идет речь — о ресурсе поэтики целостного литературно-художественного стиля (сентиментализм); о психологической интроспекции как основе художественного метода (гос-

пожа де Лафайет); о компонентах повествовательного плана (сюжет, персонажи), идущих от античного любовного романа; или, наконец, о намеренном провоцировании весьма примитивных рецептивных стратегий, патетичности паралитературного толка. В последнем случае можно говорить не столько о “сентиментальном”, сколько о “розовом” романе (сильно формализованный любовный сюжет с непременно счастливой развязкой), прообраз которого как раз и намечается в литературной продукции начала XVII в. С другой стороны, с сентиментальным романом граничит роман либертинский, где в центре хотя и находятся те же любовные перипетии, но взятые в совершенно ином, сниженно-натуралистическом аспекте; между тем сентиментальному роману свойственно “этическое возвышение любовного чувства”⁴⁷.

Важным источником барочного романа становятся античные образцы жанра, которые вводятся в литературный обиход как раз в канун эпохи барокко. Особой популярностью во Франции пользовался Гелиодор: с 1547 по 1626 г. вышло в свет более 15-ти изданий его романа. Меньше повезло “Дафнису и Хлое” — известно лишь два издания романа Лонга. Первый французский перевод “Эфиопики” вышел в 1587 г.; “Левкиппа и Клитофон” Ахилла Татия был опубликован в Мадриде в 1617 г. Как показал в своем фундаментальном исследовании Ж. Молинье, между античным и барочным романами имеются существенные структурные совпадения. А именно, в обоих случаях “повествовательные блоки” размещены по принципу “смещения”⁴⁸: действие начинается, как правило, *in medias res*, а по ходу развития сюжета имеют место систематические антиципации и ретроспекции. Еще одна общая структурная особенность двух указанных исторических модификаций романа — антитетическая композиция, игра зеркал; наконец, основным принципом сюжетного динамизма становится катастрофический поворот в судьбе героев. В некоторых случаях, полагает Молинье, барочные романы становятся “подлинными реинкарнациями” тех или иных греческих образцов жанра.

Заимствуя у античного романа ярко выраженную риторичность, писатели начала XVII в. прибегают к чрезвычайно актив-

ному внедрению в текст риторических конструкций. Важно подчеркнуть, что происходит это еще до “Астреи”, где соответствующая особенность выражена наиболее ярко. Позднее Сорель будет порицать романы за обилие перегруженных и невразумительных многословных бесед⁴⁹.

Так, любовная риторика играет большую роль в романе популярнейшего писателя рубежа двух столетий Антуана Нервеза “Любовные приключения Филандра и Маризеи” (1599)⁵⁰, хотя в жанрово-структурном отношении он весьма незрел и скорее артикулирован в духе “романических” новелл XVI в. (Следует напомнить, что стиль Нервеза долгое время воспринимался как эталон дурного вкуса.) Автор “Любовных приключений...” нагнетает любовно-галантные топосы, а затем переводит повествование в плоскость истории о мужском вероломстве. Свообразная кульминация действия — самоубийство покинутой своим супругом Маризеи, заодно лишаящей жизни и троих малолетних детей (Маризея отчаялась вновь обрести “блудного мужа” и совершенно лишена средств к существованию). Перед тем, как выпить яд, мать произносит одиннадцатистраничный монолог, причем под аккомпанемент детского плача: “Дети более кручинились из-за страданий матери, нежели из-за собственных, и к ее стонам присовокупляли свои кроткие жалобы; бросаясь напербой ей на руки, они, казалось, желали бы силой избавить ее от муки и слабенькими голосами своими дать ей утешение”. Интересно, что в романе сильно выражены христианские мотивы: покаявшийся в содеянном Филандр становится пустынноиком. Здесь — как и в ряде других своих сочинений — Нервез, в личности которого сочетались светскость и благочестие, выступает как предшественник Жан-Пьера Камю.

Нервезу был близок жанр небольшого по протяженности романа, который он реализовал, в частности, в своем цикле *Amours divers* (опубликованном в 1610 г., но созданном уже на рубеже двух столетий). Причем в большинстве случаев он обращался к близким себе по времени и относительно “бытовым” сюжетам. Но вот во включенной в состав цикла “Любовной истории Олимпы и Бирена” писатель адаптировал одну из сюжетных линий “Влюбленного Орlando”⁵¹. Здесь происходящее отнесено в

неопределенное историческое прошлое, а местом действия становятся Нидерланды. Произведенные Нервезом в рамках исходного сюжета модификации свидетельствуют, в частности, о его стремлении усилить все то же патетическое начало, а также увенчать происходящее счастливым (и довольно искусственным) финалом. Кроме того, для Нервеза характерно стремление свети к минимуму военно-историческое измерение сюжета и целиком сосредоточиться на “сентиментальной” канве. Четко сформулированный в “Орлеанской девственнице” Бироальда принцип: “Марс без Венеры — все равно что солнце без света” — Нервез игнорирует. Стоит ли говорить о том, что “значительная часть текста состоит из речей героев, их бесед или же монологов, а также из писем, которыми они обмениваются”⁵². Чрезвычайно затянутые тирады персонажей неизменно серьезны — комическое начало в “Любовной истории Олимпы и Бирена”, как и в других сочинениях Нервеза, почти отсутствует. Интересно, что некоторые важные для барочной прозы топосы (травестии, похищения, стычки с пиратами и пр.) писателем аккуратно обойдены — для Нервеза гораздо важнее внедрить повествование в контекст светской риторики.

Сходным же образом действует Дю Суэ в “Любовных приключениях Полифила и Меллонимфы” (1605) — название выдаёт знакомство автора, хотя бы и шапочное, с нашумевшей книгой Франческо Колонна, но этим сходство с “Типнэротоманией Полифила” и исчерпывается. В романе царит аристократическая, временами чрезвычайно манерная атмосфера. Время действия — XVI в.; герои — высшая знать. Меллонимфа, одна из трех дочерей короля Швеции (автор именует принцесс “чудесами природы”), пленилась достоинствами юного принца Полифила. Однако требования этикета, равно как и связывающие героев родственные узы, велят ей скрывать свое чувство и демонстрировать ту самую “холодность”, которая потом будет так высоко цениться персонажами “Астреи”. Но и сам Полифил колеблется между пылким чувством и хладнокровием (не хуже Сильвандра в “Астрее”) и страдает (не менее, чем его итальянский тезка). Полифил покидает двор, сочиняет пылкие стансы, сражается на турнире со своим соперником и одерживает над ним верх и пр.

При этом все его поведение структурируется на основе требований светской галантности — искреннее чувство он прячет под маской *humeur libertine*. Отчасти соответствующий церемониал напоминает о куртуазном служении, да и намеки на трансцендирование любви отсылают к той же традиции. Весьма существенная роль в книге отводится многоопытному и осторожному наставнику Полифила, его приятелю Сент-Амуру (имя более чем прозрачное). Финал романа трагичен, не в пример многим “сентиментальным” романам — отвергнутый Полифил кончает с собой.

Собственно говоря, сюжет романа второстепенен по сравнению с захлестывающей его стихией романной риторики. “Любовь их воспламенилась от речей их, будто от спички”⁵³, — пишет Дю Суэ о главных героях своего повествования. Разумеется, то же самое могли бы сказать о себе и многие другие персонажи “сентиментальных” романов. “Полифил” насыщен театральной декламацией (соответствующие пассажи выделены подобно сценическим диалогам), авторскими отступлениями-рассуждениями, стихотворными интерполяциями (подчас обширными, до шести страниц), эпистолами, травестиями. При этом действие развивается крайне замедленно. Вот лишь один образец поэтического творчества главного героя (речь идет о стансах, направленных им через своего лакея принцессе):

Volez donc mes souspirs dans le sein de ma belle.
Humectant de vos airs la blancheur de son sein,
si elle vous recoit, que sa pucelle main
vous soit en meme temps mere, marraine, et bele.
Faites luy assavoir que vous naissiez pour elle,
Et que par elle aussi vous souhattez la mort;
Si elle vous meirtrit, c'est un beau reconfort
De naistre et de mourir d'une mere pucelle [...]⁵⁴

Для сравнения приведем стансы из романа Жана Корбена “Любовная история Филокасты” (1601). Они написаны английским принцем Пирамом и адресованы его возлюбленной, французской принцессе Филокасте:

Le jour que vostre nom v'en vint bruire en mon ame,
Amour perca mon coeur du plusieurs de ses traits;
Au lieu d'un rouge sang il en sort une flame,
Aussi pleine d'ardeurs que vous avez d'attraits.

Mes desirs qui naissoient au fond de ma poitrine,
(Petits oiseaux d'Amour), en furent embrasez;
Je cours a leur secours mais la flame divine
par l'eau les feux divins ne sont point accoiffes...⁵⁵

Приведенные цитаты подтверждают мнение Э. Энена: “в большинстве случаев поэтические вставки (в романах. — К. Ч.) взаимозаменяемы”⁵⁶. В целом же перед нами своего рода творческая лаборатория “Астреи”, притом напрочь лишенная присутствием роману Д’Юрфе полифонии и повествовательного блеска. Действие “Любовных приключений Полифила и Меллонимфы” весьма примитивно и нередко топчется на месте.

Сходные структуры Дю Суэ применяет и в других своих произведениях. В “Любовных приключениях Глориана и Исмены” (Les Amours de Glorian et d’Ismene, 1600) главные персонажи — сын и дочь двух знатных провинциальных сеньеров, которые хотели бы скрепить дружбу за счет брачного союза своих отпрысков. По мнению М. Фантуцци, данная структура скорее является для барочного романа исключением⁵⁷; правилом же являются разнообразные препятствия к союзу влюбленных, запечатленные в “Любовных приключениях Полифила и Меллонимфы”. В “Глориане и Исмене” также обильно артикулирована риторика любовного поведения (потеря влюбленным дара речи, заливающая лицо краска и пр.). Франция объявлена страной, где доблесть оружия сочетается с высоким накалом любовных страстей. Обязательным компонентом любовного поведения вполне традиционно становится поэтическое творчество: так, одержимый любовью Глориан “начинал превращаться в поэта”. Героиня Дю Суэ дает следующую трактовку мотива “любовного плена”: “войдя в мое сердце через калитку вашей добродетели, вы хотели бы выйти из него дверьми моей смерти”⁵⁸. Наконец, в максимальной степени риторическое начало выражено в другом произ-

ведении Дю Суэ, “Приметы любви” (1601): здесь собственно сюжет изложен лишь на последних страницах книги, а основной массив текста составляют беседы главных персонажей, Полиманта и Филины⁵⁹.

3

Именно на территории Франции было создано первое сочинение, в котором чрезвычайно ярко проступают контуры паралитературной продукции и которое вместе с тем воспринималось читательской аудиторией именно как “бестселлер” в современном смысле этого слова. Его автор, “не католик и не протестант”, “шотландец по рождению, француз по воспитанию” Джон (Жан) де Барклай, ранее был известен своим романом “Эвформион” (первое издание 1603 г. утеряно, имеется лишь выпущенное два года спустя переиздание), причем своей славой книга в определенной степени обязана занесением второй части в Индекс проскрипционных сочинений. Но лишь благодаря латиноязычной “Аргениде” с ее оглушительным всеевропейским успехом Барклай вошел в историю литературы XVII столетия и во многом предопределил особенности повествовательной прозы барокко.

Работа над “Аргенидой”, по всей видимости, началась в 1618 г. Впервые книга фигурирует в переписке Барклая с известным французским вольнодумцем Никола Пейреском, в письме, датированном 9 октября 1618 г.⁶⁰ Идея писателя заключалась в том, чтобы соединить увлекательное чтение с политическим и нравственным назиданием, а также установить переключки между современностью (рубеж XVI—XVII вв.) и прошлым Европы. Анахронизмы — явление вполне естественное для исторического повествования барокко, причем общие параметры соединения прошлого и настоящего были определены еще “Астреей”, на которую, вне всякого сомнения, во многом и опирался Барклай. В то же время между маньеристической по своей сути “Астреей” и барочной “Аргенидой” существует немало различий.

С другой стороны, важнейшей отличительной особенностью Барклая следует считать стремление к завоеванию благорасположения сильных мира сего. Пути к этому он использовал впол-

не традиционные — лесь, подчас неумеренная; ловкое лавирование от одной позиции к другой; включение апологетических посвящений высокопоставленным покровителям в собственные сочинения. И в этом нет ничего оригинального — речь идет о типичной для XVII в. стратегии поведения куртизана⁶¹. Барклаю удалось привлечь на свою сторону папу Павла V, а будущий Урбан VIII (Маффео Барберини) являлся к тому же крестным отцом его второго сына.

Все хлопоты по изданию романа взял на себя Пейреск. Он вел переговоры с крупнейшими парижскими издателями, такими как Морель, Крамуази, Пакар и Туссен дю Брэ. Однако, выразив горячую заинтересованность в издании, издатели тем не менее не рискнули выделить достаточную сумму в качестве кредита. Вот почему “Аргенида” в конце концов была опубликована Бюоном. Из уже упоминавшейся выше переписки Пейреска с Барклаем можно установить, что гранки “Аргениды” были готовы к 19 мая 1621 г. Увы, 12 августа, в самый канун выхода в свет книги, Барклай — не отличавшийся крепким здоровьем — скончался (видимо, от заболевания почек).

Первое издание книги очень скоро разошлось. Пейреск срочно приступил к подготовке второго, одновременно хлопоча о переводе его на французский язык. При этом первоначально была достигнута договоренность на сей счет с Франсуа Малербом — можно себе представить, какой дополнительный вес придала бы роману столь именитая фигура переводчика. Однако проект разстроился, и в итоге первый французский перевод “Аргениды” осуществил посредственный писатель и юрист Пьер де Маркасю. Франкоязычная версия “Аргениды” 1622 г., именовавшаяся “Любовные похождения Полиарха и Аргениды”, изобиловала неточностями и ошибками. Год спустя вышел новый, анонимный перевод, впоследствии многократно переиздававшийся (в общей сложности шесть раз), а в 1626 г. — третий по счету франкоязычный вариант. Кроме того, Никола Коэфто в 1623 г. подготовил своеобразный дайджест “Аргениды” — он изъясил оригинального текста пространные описания, рассуждения, второстепенные эпизоды, уменьшил количество героев и внес точную хронологическую последовательность.

Примененный Коэфто тип трансформации текста был подхвачен многими авторами переводов “Аргениды” на европейские языки. Указанные переводы начали выходить с 1625 г. (английский вариант); “Аргенида” была опубликована по-испански и по-немецки (оба — 1626), по-новогречески (1627), по-итальянски (1629; автор перевода — уже известный нам Франческо Пона), по-нидерландски (1643); позднее всех вышел польский перевод (1697). Есть все основания считать, что — как и в случае с “Астреей” — первоначальное знакомство русской аудитории с “Аргенидой” могло состояться именно через посредство польскоязычной версии. Однако этот вопрос нуждается в изучении.

Книга пользовалась большим успехом у таких видных умов семнадцатого столетия, как Гез де Бальзак, Грасиан, Лейбниц (он якобы “умер с этой книгой в руках”⁶²) и Гуго Гроций (предпославший второму изданию “Аргениды” стихотворное посвящение). Желчный Шарль Сорель, в “Примечаниях к Сумасбродному пастуху” выпустивший в Барклая несколько стрел, в дальнейшем — во “Французской библиотеке” — сменил гнев на милость. Известна также легенда, согласно которой “Аргениде” благоволил сам Ришелье и даже сделал ее своей настольной книгой, но достоверными данными на сей счет мы не располагаем. Книгу помнили и романтики — так, Кольридж сетовал, что ее незаслуженно забыли читатели.

Представляется необходимым вкратце изложить сюжет “Аргениды”. Место действия — Сицилия. Здешний монарх Мелеандр, растративший свое бывшее богатство и отличающийся миролюбивым характером и слабой волей, является отцом прекрасной принцессы Аргениды, в которую влюблен амбициозный и отважный Ликоген; она же любит чужестранца Полиарха. В Аргениду влюблен и еще один чужестранец, Архомброт. По наущению Ликогена Мелеандр объявляет Полиарха врагом; тот какое-то время прячется в подземелье, затем покидает Сицилию и отплывает в Италию. Мелеандр отправляется в укрепленную им крепость Эпейркт и по дороге счастливо избегает опасности благодаря преданному Архомброту. Под влиянием выказывающей мужскую энергию дочери Мелеандр принимает решение

объявить войну Ликогену и вернуть из ссылки Полиарха. Однако план этот чуть не расстраивается из-за коварства Ликогена. Тот раздувает гражданскую войну, собирает войско и осаждает Эпейркт, где все еще находится Мелеандр. Преимущество явно не в пользу монарха, которого поддерживают лишь пять городов. Но помощь приходит в виде короля Сардинии и Балеарских островов Радиробана. Ликоген погибает в сражении с Архомбротом (облаченным в доспехи Мелеандра), после чего на Сицилии воцаряется мир. Между тем Аргениду ждут новые испытания. Ее возлюбленный Полиарх далеко, зато Архомброт и Радиробан добиваются ее расположения. Радиробан просит руки Аргениды в качестве награды за свою помощь. Но Мелеандр считает, что дочь должна самостоятельно сделать выбор. Тем временем Полиарх тайком возвращается на Сицилию, встречается с возлюбленной, а затем едет в Галлию. Радиробан, отчаявшись завоевать сердце Аргениды, решает прибегнуть к насилию, надеясь во время морского праздника похитить монарха вместе с дочерью. Но бдительность Мелеандра не позволяет плану осуществиться. Позднее Радиробан погибнет в бою с Полиархом. Тем временем сицилийский монарх принимает решение от греха подальше самому избрать жениха дочери, и его выбор падает на Архомброта. Аргенида, опасаясь противоречить отцу, берет отсрочку в несколько месяцев. В итоге выясняется, что безвестный Полиарх — на самом деле отпрыск галльского короля Бритомандеса, воспитанный пастухами и развивший свои превосходные качества.

Еще одна сенсация ожидает читателя ближе к концу книги: Архомброт оказывается сыном Мелеандра и братом Аргениды (Мелеандр в молодости жил при дворе короля Мавритании и вступил в тайный союз с принцессой Анной, от которого и родился Архомброт). Именно последнему и приходится в финале соединить руки влюбленных. Выйдя за Полиарха, Аргенида получает Сардинию и Лигурию; Архомброт женится на сестре Полиарха; в финале содержится прорицание грядущего величия Франции и Италии.

Персонажи романа носят абсолютно конвенциональный характер, лишены индивидуальности, зато во многих из них заключе-

ны намеки на реальных исторических лиц. “Аргенида” задумывалась как “роман с ключом”, в котором современники должны были разгадывать прототипы героев; при этом Барклай намеренно сбивает читателя с толку, соединяя легко угадываемые приметы прототипов с чисто романической выдумкой. Старый Мелеандр несомненно смахивает на последнего монарха из династии Валуа, Генриха III. Но весьма существенно и аллегорическое значение образа: Мелеандр воплощает в себе неподобающие монарху черты (слабая воля, мягкотелость, отсутствие подлинного политического мышления). Любители поиска “ключей” усматривали в Сицилии намек на раздираемую религиозными войнами Францию, Аргениде — символ французского престола, Полиархе — Генриха IV, Радиробане — Филиппа II Испанского, Ликогене — “если не де Гиза, то во всяком случае кого-то из лидеров религиозных войн”⁶³ и т. п.

Мир “Аргениды” — это борьба страстей и политических амбиций, осады, дальние мореплавания и путешествия, бури, трагедии, самоубийства. Но за всей этой риторикой скрывается попытка серьезной политической рефлексии. Она развернута преимущественно в чрезвычайно пространной 18 главе второй книги и выдержана в духе Жана Бодена (“Идея государства”): у каждой формы правления есть свои плюсы и минусы, идеального государственного устройства не существует. В республике выборный орган власти может быть поражен коррупцией ничуть не меньше, чем монарх.

С точки зрения саморефлексии романного жанра большой интерес представляет рассуждение Никопомпа о способах изложения истории в 14 главе второй части “Аргениды”. Первым делом Никопомп заявляет о своем стремлении положить в основу повествования откровенный вымысел (*une grande fable en forme d'histoire*) и насытить изложение необычайными историями. Реальные персонажи должны выступать под масками. Важным моментом для него становится применение той самой эстетики разнообразия, которую часто считают парадигматической особенностью стиля барокко в целом⁶⁴. Еще один важный тезис — эффект неожиданности в плетении сюжета. Приятные эпизоды должны чередоваться с отталкивающими, жизнерадостные — с

душещипательными. Но самое главное, речь Никопомпа прежде всего ориентирована на рецепцию текста широким читателем. Паратекстуальная установка просматривается в ней гораздо отчетливее, чем в “Аргениде” в целом. Произведение сравнивается со снадобьем, которое призвано сочетать приятный вкус с целебными свойствами. Но все-таки дидактическая функция книги для Никопомпа несомненно оказывается на первом плане.

Примеры саморефлексии жанра, пусть и менее масштабные, встречаются и в других главах “Аргениды”. Так, в 14 главе третьей части мы читаем: “Почти не встретишь любовной истории, где возлюбленная не сбежала бы со своим любовником”.

Некоторые эпизоды — например, описание балета Фортуны, представленного во дворце по случаю дня рождения Аргениды (глава 22 третьей части) — сильно напоминают классические характеристики стиля барокко, изложенные в известной монографии женевского профессора Ж. Руссе (в частности, мы имеем в виду описание балетов при дворе Людовика XIV)⁶⁵. Здесь и неуклюжие сатиры, и потрясающие “спецэффекты” (молнии и гром, искусно сработанные тучи); хрустальные звезды на синем небосводе, подсвеченные вмонтированными в них светильниками; на небе восседают языческие боги — Юпитер, Нептун, Плутон и множество купидонов со стрелами в руках. Не обходится дело и без уже упоминавшейся, важнейшей для барочного искусства мифологической фигуры — двуликого Протея, который выходит из моря (рокот последнего передан при помощи музыкальных инструментов); в следующей главе подробно описан праздник на воде (роль водной стихии в литературе и искусстве барокко также подробно описана в научной литературе⁶⁶).

Не исключено, что одной из задач автора “Аргениды” было дать собственный ответ на тезис иезуитов относительно возможности смещения с престола не справляющегося со своими обязанностями монарха⁶⁷. Во всяком случае, политическая составляющая романа оказала существенное влияние на прозаиков середины столетия. Что же касается намеков на современников, то и эта сторона “Аргениды” была востребована писателями XVII в., в частности М. Скюдери.

Мечта другого известнейшего писателя XVII в., епископа Жан-Пьера Камю, была обращена к исправлению веры. Его обширное творчество, охватывающее собой период с 1620 по 1644 г., стало в последние годы предметом повышенного внимания исследователей. В общей сложности этот в высшей степени плодовитый автор, которого А. Бремон назвал “Вальтером Скоттом христианского гуманизма”⁶⁸, написал около 260 сочинений, но далеко не все из них принадлежат к романному жанру. Так, огромный компендиум *Diversités* (в общей сложности 13 томов, выходявших в 1609–1618 гг.) представляет собой образец барочной энциклопедии, отчасти связанной с традицией “Опытов” Монтеня⁶⁹.

По мнению американского исследователя Дж. Коста, проза Камю представляет собой “зарю психологического романа во Франции”⁷⁰. Случай Камю весьма показателен для судьбы агиографического и благочестивого романа в XVII в. Он наглядно демонстрирует, сколь зыбкой в интересующий нас период была грань между “бестселлером” и нравоучительной книгой (Камю является видным представителем постреформационной церкви и считается последователем и популяризатором теории “чистой любви” святого Франциска Сальского⁷¹, чье учение само по себе следует рассматривать как во многом секуляризованную христианскую доктрину). Приоритетной своей задачей Камю видел, конечно же, наставление и решительную борьбу с “легкомысленными и пагубными” сочинениями. Чтение романов представлялось ему не меньшим заблуждением, чем приверженность протестантским ересям или же либертинажу; у всех этих явлений, с точки зрения Камю, один общий корень — отход от истинной церкви. В то же время Камю чрезвычайно интересовал сам механизм читательской рецепции текста; он укорял тех, кто по лености своей ограничивается пролистыванием оглавления или же выдергивает из книги лишь занимательные “примеры” (полностью обходя нравоучительные комментарии). Интересно, что сам он в своем романе “Алексида” признается, что в детстве пленялся именно подобного рода “примерами” (его наставник яв-

лялся большим поклонником “Амадиса”, пасторальных романов, “Освобожденного Иерусалима”, Гелиодора и Апулея)⁷². Камю умел использовать в своих целях пристрастия публики, владел искусством “говорить с читателем на его языке”⁷³, предлагая его воображению надлежащую “пищу”. В то же время чтение романов Камю должно было стать для аудитории своего рода “путем очищения”⁷⁴, ведущим к истинному благочестию, а сам процесс осмысления и правильного понимания текста виделся ему многотрудным “вчитыванием”. Читатель, полагал он, должен покорно следовать за автором, ведомый как бы “за руку” по роскошному дворцу с длинными галереями, портиками, разнообразными залами — покоем и кабинетами.

Из своеобразного эссе “Похвала благочестивым историям”, которое Камю приложил к роману “Агатонфил” (1621), ясно, сколь глубоко писатель вникал в проблему читательского восприятия. Здесь приводится подробное рассуждение о “телесном” характере процесса чтения, связанном с подчинением интеллектуального начала эмоционально-чувственному регистру (некое предвосхищение пресловутого “удовольствия от чтения”). Дурные книги “разъедают” читательское “тело” изнутри, они стимулируют праздность и “улаживают небо” — здесь, как и в других случаях, эффекты, связанные с чтением, переданы в “Похвале благочестивым историям” с помощью гастрономических метафор.

Адресат Камю — в первую очередь двор⁷⁵, персонажи — почти всегда принцы, принцессы и придворные. Но автор отнюдь не идеализирует знать; напротив, как и многие другие представители барокко, он рисует дворы как средоточие лжи. С другой стороны, глобальный писательский проект Камю предусматривал решительный отказ от привычных для его времени повествовательных структур; не случайно поэтому некоторые исследователи предлагают пользоваться в отношении его книг термином “антироман”, впервые примененным Ш. Сорелем во второй редакции “Сумасбродного пастуха”⁷⁶. Однако радикализм Камю носил еще более решительный, чем у Сореля, характер.

Характерная особенность произведений Камю — обилие паратекстуальных элементов, в первую очередь в виде предисло-

вий. Как указывает писатель в предисловии к своему сборнику “Особенные события” (Evenements singuliers, 1628), свою цель он видел в том, чтобы “вступить в противоборство с теми разнужданными опасными книжками, что известны под именем романов”⁷⁷. Но противоборство — не обязательно лобовая атака; Камю предпочитает обходной маневр. «Нет причин утруждать себя доказательством того факта, что в сумерках всегда бывает темно; нет причин старательно выказывать лживость всех этих романов — пастушеских, приключенческих, рыцарских и прочего хлама; в предисловиях авторы именуют излагаемые ими события “невероятными” (fabuleux), а сами сии книги переполнены всякими выкрутасами, виршами, неправдоподобными и нелепыми событиями, прихотливым их соединением и тому подобными безделицами». Все эти “безделицы” были Камю хорошо известны и тщательным образом стилизовались им. Он прибегает к использованию самых разнообразных жанрово-стилистических компонентов (пастораль, авантюра, политическая рефлексия), однако главная его “козырная карта” — мастерское использование структур, впоследствии положенных в основу “розовой” и “черной” мелодрам. Многие произведения Камю изобилуют жестокими и кровавыми деталями, причем описанными совершенно бесстрастно.

Тема одного из самых нашумевших сочинений писателя, романа “Элиза”, как ее определяет Камю, — “добродетель, стесняющаяся под гнетом удручающих ее скорбей”. Авторское предисловие к роману отдаленно напоминает аннотации, размещаемые на обложках современных массовых изданий: “Здесь можно будет увидеть беспримерное Терпение, невероятную Кротость, несгибаемую Верность, несокрушимую Невинность, супружескую Любовь, что оставит далеко позади все известнейшие образцы, завещанные нам древностью как языческой, так и христианской”. Подобного рода самореклама, как и текст романа в целом, отмечена исключительной стилистической изощренностью, несомненно барочного происхождения. Как и в “Астрее”, действие развивается чрезвычайно замедленно, во многом благодаря многочисленным отступлениям, сравнениям и иным приемам барочного свойства; однако стилистические

модели двух романов совершенно разные. Во-первых, Камю решительно отдает предпочтение жанру “трагической истории”, которая кажется ему наиболее органичным способом наставления читателя через глубокий катарсис. “Главные герои сей сцены — Любовь и Смерть”, указывает Камю, причем любовь трактуется им как в духе неоплатонизма М. Фичино, так — и прежде всего — все того же Франциска Сальского, автора “Трактата о любви к Богу”. Осуждению “недолжной” плотской любви посвящены гневные строки “Обращения к читателю”. Возможно, отчасти их мишенью является та же “Астрея”: “Как же ненавистна мне незаконная (illicite) Любовь, что сгубила полные изящества сочинения, проникнутые жаром приятнейшего из наслаждений; змий сей прокрался среди роз сиих и отравил их ядом своим”. Трудно не вспомнить в этой связи статью Ж. Женетта об “Астрее” “Змей в пастушеском раю”⁷⁸, известную теперь и в русском переводе.

Между тем “Элиза” по своей жанровой структуре сильно отличается не только от “Астреи”, но и от сформировавшейся под ее влиянием “галантно-героической” романной модели. Как ни странно, она более всего напоминает повести госпожи де Лафайет, хотя по стилю кардинально отличается от них. Речь идет об исторической новелле, действие которой отнесено в недавнее национальное прошлое; “Элиза” начинается со слов, в определенном смысле перекликающихся с “Принцессой Клевской”: “В начале царствования знаменитого короля Генриха, заслуги которого привели к тому, что он оставил французский трон ради трона польского...”⁷⁹. Речь идет о Генрихе III, который до своего восшествия на французский престол был утвержден на собрании польского сейма монархом. Формулировка Камю не вполне точна: в 1573 г. на польский престол вступил не король Франции, а тогда еще герцог Генрих Анжуйский. Но польская, да, собственно говоря, и историческая в целом тема для Камю глубоко второстепенна. Ему гораздо важнее показать, что при Генрихе III Франция преодолела религиозные распри и на территории страны воцарился новый Золотой век (по контрасту с эпохой его предшественника Карла IX); в своей апологетике Камю доходит до того, что употребляет по отношению к этому монарху термин,

который с 1662 г. будут относить к Людовику XIV, — “король-солнце”). Перечисление достоинств Генриха III включает в себя канонический для монарха эпохи барокко “набор”: ум, отвага, галантность, красноречие, набожность. Его правление рисуется как некая придворная идиллия, нарушаемая лишь отдельными смутьянами, такими как некий сеньер (Камю дает ему условное имя Тимолеон), лишенный прежних привилегий и потому затаивший на сюзерена обиду. Тимолеон представлен как жертва собственных страстей — опять-таки в духе госпожи де Лафайет. Тем не менее конкретные социально-политические мотивы у Камю неизменно подчинены назиданию. В то же время строгость, отсутствие стилиевой орнаментации выдают ориентацию писателя на историографию.

В другом, более позднем своем сочинении — “Петронила. Достойный сожаления случай, имевший место в наши дни и ставший причиной религиозного обращения” (1639) — Камю обещает избегать традиционных для романа условных имен и возражает воображаемым оппонентам на упреки в обилии придуманных романических деталей. Истина, по мнению Камю, не должна выступать нагой; ее следует облечь в приличествующие случаю одежды, нарастить на повествовательный “скелет” плоть. Весьма примечательно, что в качестве авторитета Камю выставляет не романиста, но историка Пьера Матье, в своих сочинениях вкладывавшего в уста реальных лиц реплики чисто литературного происхождения (из греческих, римских, итальянских и испанских авторов)⁸⁰. Тут же, впрочем, упоминается и другой жанровый ориентир — “Освобожденный Иерусалим”, а точнее — история Клоринды и Танкреда; в то же время для Камю важно подчеркнуть, что история Петронииллы основана на реальных фактах.

“Петронила” развивается чрезвычайно неспешно, зато мораль книги оказывается сформулированной уже в самом начале повествования. Мораль эта чрезвычайно нехитрая: не следует давать Всевышнему ложных обещаний; Господь так или иначе доводит до конца собственные замыслы и приводит избранных своих в тихую гавань Благодати, по достоинству вознаграждая приверженцев благочестивого образа жизни. Петронила — де-

вица из скромной, но благородной семьи (имя не вымышлено, не забывает отметить писатель). С юных лет Петронилла мечтала стать монахиней и с каждым днем ее красота — как внешняя, так и внутренняя — все возрастала. Как это вообще было свойственно сочинениям Камю, привычные топоры любовного романа оказываются применены к религиозной тематике: «она без памяти влюбилась в чистоту». Соответственно и круг чтения Петрониллы включает не «пагубные и опасные» романы своего времени, а благочестивые сочинения, позволяющие ей самой выстроить свой жизненный путь по канонам агиографии. У Петрониллы множество кавалеров, среди которых выделяются трое — молодой богатый буржуа Урбен, небогатый, но благородного происхождения Марсиаль и очаровательный Тристан. Скупость заставляет родителей девушки сделать выбор в пользу Урбена, в то время как ее сердце отдано Тристану. Между тем Петронилла, в полном соответствии с романтическим канонам, скрывает свое чувство от Тристана и ведет с ним отвлеченные беседы (они, как положено, чрезвычайно пространны и риторичны). Поведение Тристана целиком определяется кодифицированной в «Астрее» моделью поведения идеального влюбленного (включая музицирование, сочинение стихов, любовные ламентации). Тем временем родители пытаются навязать Петронилле свой выбор; удрученный Тристан хочет стать отшельником (его беседа со старым отшельником Никифором занимает порядка четверти всей книги и становится, таким образом, одним из ее смысловых центров). Однако в итоге Тристан сбегает из пещеры и начинает рыскать вокруг монастыря, куда отправилась Петронилла. В финале нарративная логика уступает место поспешной и абсолютно произвольной развязке: Петронилла нелепым образом погибает от случайно попавшей в пушку искры, Тристан после обморока и непродолжительного безумия все-таки оказывается в монастыре. Сопоставление его с тассовским Танкредом закольцовывает роман.

В многозначительном эпилоге к «Петронилле» «антироманная» писательская установка Камю предстает в обнаженном виде. «Коли угодно то будет Господу, пусть сочиненные мною повести будут осуждены и сожжены — но лишь при том условии,

что осуждены и сожжены окажутся также и худшие, нежели мои, повести»⁸¹. За этим следует подробное описание библиотеки «одного преуспевающего сеньера из Гиени», которую Камю прямо именует «вавилонской». Вот какие сочинения здесь были представлены: «премерзкая стопка томов “Амадиса”» (Камю усматривает в этой книге прообраз всей тлетворной романтической продукции своего времени); греческие романы (Гелиодор, Ахилл Татий, Лонг, Апулей); «Роман о Розе», «Ланселот» (можно предположить, что речь идет об одной из поздних прозаических переработок); «Ожье Датчанин», «Мелузина», «Флуар и Бланшефлер», «Пальмерин», «Персефорест»; произведения Боккаччо, Банделло, Жака Ивера, Тассо, Страпаролы, Джиральди, Ласки (новеллистика, и в первую очередь «Декамерон», вызывала у Камю особое отвращение); Сервантеса, Лопе де Вега, Монтемайора, Саннадзаро. Вполне естественно, что список замыкает сравнительно свежий образец злонамеренной, исполненной сладострастия нарративной продукции — «Адонис» Марино, первое издание которого вышло именно в Париже.

Нелюбовь к средневековому литературному фонду, вообще-то характерная для французских теоретиков XVII в., у Камю даже усилена. Впрочем, пафос отрицания распространяется у него на весьма обширный репертуар нарративной прозы (и отчасти поэзии) поздней античности, Средневековья, Ренессанса и первой трети XVII в. Последняя категория выделена у него отдельной строкой. На первом месте в списке, как нетрудно догадаться, «Астрея». За ней следуют «Аргенида», два романа Витале Д’Одигье — уже упоминавшаяся «Флавия де Ла Менор» и «Лисандр»; «Каритея» Гомбервиля и «другие по-всякому озаглавленные романы, что можно сравнить с полным лягушек болотом»⁸².

Менее известным сочинением Камю является «Ифигения» (1625). Здесь опять-таки нетрудно проследить влияние «Астреи», причем в данном случае — еще и на уровне общего построения фабулы, уподобленного, как и у Д’Юрфе, драматическому сочинению. Действие романа происходит в Польше, хотя сюжет его позаимствован из «Метаморфоз» Овидия (IX, 669–797). Особенность «Ифигении» на фоне остальных сочинений писате-

ля заключается в невероятном обилии травестий; в этом отношении роман превосходит все образцы французской прозы барокко и выдерживает сравнение разве что с “Верным Каллоандро” Марини⁸³. Главная героиня, дочь рыцаря Мечислава, воспитывается в семье приемного отца Болеслава, в то время как в семье Мечислава и Аретузы растет подмененный мальчик. Оказавшись в пятнадцатилетнем возрасте при дворе, Ифигения в мужском облике воспаляет взоры дам; в то же время, воспитанная в боевом духе, она убивает на дуэли любовника пленившейся ею дамы. В дальнейшем сюжет запутывается еще больше. Камю не без иронии использует штампы пасторального романа (хотя и не столь решительно, как Сорель). Оказавшись в деревне, Ифигения и ее давний возлюбленный Лиант организуют новую, теперь уже собственно пасторальную травестию: она переодевается в пастуха Ифида и ухаживает за переодетым в пастушку Альмерию Лиантом. При этом Камю, как бы комментируя известные “легкомысленные” пассажи “Астреи”, замечает: “пастушеские одежды извиняют некоторые вольности поведения”. Ифигения/Ифид просит влюбленную в “него” крестьянку пустить “ложный слух” о том, что Альмерия/Лиант — на самом деле мужчина (весьма примечательное и необычное даже для барочной эстетики выворачивание истины наизнанку). Но это далеко не последнее звено характерной для “Ифигении” всеобъемлющей травести: как и в “Астрее”, персонажи меняются одеждой; Ифигения/Ифид становится Сефирой, а Лиант/Альмерия — Каллиантом. В лесу охотники — они же охотие до любовных приключений придворные — пытаются изнасиловать Ифигению/Ифида/Сефиру; та все-таки сбегает от преследователей, утверждая при этом, что она — мужчина(!). Между тем собаки охотников — вопреки известному читателю истинному положению вещей — распознают в Ифигении мужчину. Дважды травестированная Ифигения изобретает себе третью идентичность: она выдает себя за сестру Лианта Модестину (чередование мифологических имен с пасторальными, а тех с “говорящими” морализаторскими — принцип антропонимии Камю). Путаница достигает столь всеобъемлющих масштабов, что сами герои начинают утрачивать представление о собственной иден-

тичности: “Я перестаю понимать, кто я есть на самом деле, а следовательно, и собственные слова, и собственные поступки”⁸⁴.

Нет никакой возможности изложить все весьма искусственные и основанные главных образом на переодеваниях перипетии романа. Как и следовало ожидать, в финале архиепископ благословляет брачный союз Ифигении и Лианта, но буколика оказывается непродолжительной. Камю делает здесь выбор в пользу трагико-героической развязки: оба принимают мученическую смерть в ходе военных действий. Тем самым писатель лишний раз акцентирует пунктиром проходящий через весь роман мотив андрогина: в челе Ифигении зиждется Венера, в сердце — Марс. Наконец, в романе присутствуют и рудименты историзма — в типичном для XVII в. его понимании, т. е. включающем набор опознавательных знаков как описываемой эпохи, так и эпохи создания текста (в том числе и намек на гомосексуальные склонности Генриха III).

В «Заметках на полях “Имени Розы”» У. Эко противопоставляет два типа произведений: 1) ориентированные на формирование нового идеального читателя; 2) ориентированные на удовлетворение вкуса публики такой, какая она есть⁸⁵. Фактически (это следует из дальнейшего изложения) итальянский ученый и писатель противопоставляет здесь элитарную культуру массовой. Как представляется, предложенная Эко антитеза “не срывает” по отношению к творчеству Камю. “Вальтер Скотт христианского гуманизма”, несомненно, стремился радикальным образом перевоспитать читателя, но при этом нередко соединял новации с доведением до абсурда некоторых особенностей современной ему прозы.

5

Кульминацией в развитии “высокого” романа французского барокко стали три произведения Мадлены Скюдери: “Ибрагим, или Великий паша” (1641), “Артамен, или Великий Кир” (1549–1653) и “Клелия” (1654–1660). Прямого отношения к паралитературе они не имеют; несомненно, упомянутые сочинения писательницы (невзирая на многократно отмечавшиеся

длинноты и несообразности) принадлежат к вершинным достижениям прозы XVII в. Тем не менее, как особенности бытования этих текстов, так и ряд присущих им структурных параметров позволяют проводить параллель с паралитературной продукцией XIX—XX вв. Свидетельства современников говорят о том, что романы Скюдери, Гомбервиля и Ла Кальпренеда ценили за их увлекательность наиболее проницательные умы “классического века”; ценили, но с оговорками. Сказанное относится, в частности, к М.-М. де Лафайет и госпоже де Севинье; в своих письмах обе писательницы дают достаточно благожелательные отзывы об этих романах, но в то же время ни в коей мере не завывают их достоинств. Так, г-жа де Севинье неоднократно отмечает, что “Клеопатра” Ла Кальпренеда притягивала ее внимание как бы помимо воли. Отдавая себе отчет в изъянах стиля этого романа, она тем не менее признает: “Красота чувств, сила страстей, величие изображаемых событий и воинская доблесть — все это увлекает меня как девочку”⁸⁶. Вместе с тем сочинения Скюдери несомненно воспринимались как товар: не случайно Жиль Менаж, по свидетельству Таллемана де Рео, хвастался тем, что «приобрел больше экземпляров “Кира”, чем кто-либо, и при этом читал роман менее, чем кто-либо»⁸⁷ — речь шла, как недвусмысленно следует из контекста посвященной этому литератору “занимательной истории”, именно о способе вложения капитала.

Все три важнейших романа Скюдери изобилуют теми самыми типичными для барочной прозы топосами, которые описаны в уже упоминавшемся нами семиотическом исследовании М. Фантуцци: похищения, пленения, дуэли, переодевания, бури и кораблекрушения, дальние путешествия и пр. При этом военные эпизоды занимают в них гораздо больше места, чем в рассмотренных выше романах начала столетия. По-видимому, реанимация “амадисовского” типа повествования (превалирование батальных эпизодов над любовными, вторжение сверхъестественного начала) отчасти была связана с воздействием социально-политического контекста (Фронда). Между тем следует отметить, что немаловажная роль у Скюдери отводится и поэтологической тематике (не случайно на страницах в “Великом Кире” появляется легендарный баснописец Эзоп, а к числу наиболее знамени-

тых страниц “Клелии” относится не только пресловутая Карта Страны Нежности⁸⁸, но и “Сон Гесиода” — не что иное, как краткий очерк литературной истории от античности до современности).

Интересно, что шаблоны в романах Скюдери сочетаются с многочисленными аллюзиями на современников. Поиск “ключей” к ним, по всей очевидности, имел место сразу же по выходе книг в свет. Наиболее развернутое истолкование “Великого Кира” в этом плане принадлежит В. Кузену, обнаружившему в Библиотеке Арсенала подобного рода “ключ”, опубликованный в 1657 г. По В. Кузену, прототип Кира — принц Конде, Манданы — герцогиня де Лонгвиль, Аристея — Жан Шаплен, Парфении — г-жа де Сабле, Калликрата — Вуатюр и т. д.⁸⁹ Примечательно, что Кузен нередко распространяет устойчивые составляющие топосов на их прототипы; так, Кир в романе умен, добродетелен, скромнен и обаятелен, и все это — черты, реально присущие Конде. Кроме того, и такой романический мотив, как уже отмечавшаяся нами игра “масок”, находит свое обоснование в судьбе прототипа. Кир выступает под именем Артамена, а Конде долгое время был известен как герцог Энгиенский и лишь после кончины отца стал Monsieur Le Prince. С другой стороны, псевдоисторизм Скюдери, условность примененных в ее романах “масок” вызывала подчас раздражение у читателей (Ла Кальпренед, завидовавший успеху Сафо, да и сам Таллеман де Рео, сообщивший об этом факте и назвавший способ конструирования образа у Скюдери “шокирующим”⁹⁰).

Видимо, наибольшей отшлифованности модель “высокого” романа достигает все-таки в “Великом Кире”⁹¹. Что же касается третьего из указанных романов — именно он, по мнению Д. Дени, явился вторым после “Астреи” ключевым событием в формировании романной моды⁹², — то он стоит несколько особняком. Действительно, в седьмом томе романа происходит резкая трансформация динамичной повествовательной модели (от ориентации на эпопею — к светской хронике); на первый план выносятся различные вербальные игры. В этой связи Р. Годенн пишет об “угасании романного начала” в “Клелии”⁹³. В романе постепенно начинает проступать прообраз “женского чтения” в

новоевропейском понимании. Светская беседа определяет собой развитие действия едва ли не с самого начала “Клелии” и внедрена как в основное повествование, так и во вставные новеллы (всего их 15). Она нередко оказывается насыщена ученостью (цитаты из Эразма, античных историков — Тита Ливия, Плутарха, Дионисия Галикарнасского). Симптоматично, что обильно уснащающие текст беседы в дальнейшем были изъяты автором из романа и опубликованы отдельными изданиями (цикл *Conversations*).

Персонажи “Клелии”, как и большинства образцов барочной “высокой” прозы, лишены “внутреннего опыта” и психологической глубины в новоевропейском понимании. В этом плане они противостоят классицистической традиции (и это при том, что сами по себе этические коллизии, в которые попадают герои, весьма сходны, например, с корнелевскими, да и определенные переключки между Лафайет и Скюдери уже отмечались в научной литературе⁹⁴).

* * *

В известном смысле ситуация, сложившаяся вокруг романного жанра в конце столетия, переключается с той, что имела место на его заре: речь идет как о количественном избытии образцов жанра, так и об определенном кризисе качества. “Мотор вращался на полной скорости, но на холостых оборотах”, указывает в этой связи современный исследователь Ф. Пива⁹⁵. Статистика показывает, что с 1678 (год публикации “Принцессы Клевской”) до 1713 г. (“Знаменитые француженки” Р. Шаля) было издано более 600 нарративных текстов романного типа. При этом ничего сравнимого по своим литературным достоинствам с шедевром М.-М. де Лафайет не появилось. В среднем выпускалось 17 произведений в год, причем пик пришелся на период с 1695 по 1700 г., когда выходило около 25 наименований в год (для сравнения: между 1651 и 1660 гг. издавалось только порядка шести романов в год).

Несомненно, в данный период происходит решительная ревизия жанровой парадигмы: акцент переносится на малую и сред-

нюю по протяженности прозаические формы (чаще всего это галантная или историческая новелла). Данное обстоятельство констатировал тот же Дю Плезир, который настаивал на эволюции вкусов публики в данный период и отмечал, что “короткие повести” (*petites histoires*) полностью вытеснили пространственные романы. Так, произведения популярнейшего в конце века Курти де Сандра обычно компактны, не делятся на главы, хотя и охватывают собой множество событий; таков его вызвавший разногласия отзыв роман “Мемуары графа де Рошфора” (1687) протяженностью около 450 страниц; значительно пространнее его же “Мемуары Д’Артаньяна” (1700), занимавшие в оригинале 1800 страниц, но в современном издании укладываемые в один небольшой томик.

Популярные в конце столетия модальности жанра — романизованная биография, псевдомемуары, эпистолярный роман — по-новому, нежели в “высоком” барочном романе, ставят проблему преломления индивидуального авторского опыта через призму традиционных жанровых структур. Например, в “Истории любовных приключений Клеанта и Белизы” Анн Беллинзани (1691) вполне “романические” имена и ситуации сочетаются с ярко выраженной автобиографичностью и вместе с тем — уроками Гийерага и госпожи де Лафайет⁹⁶.

Претензии на историческую достоверность — главным образом в духе “скандальных хроник” — характерны для литературного “мейнстрима” конца века, одним из лидеров которого несомненно являлся Жан де Прешак. Примечательно, что уверенность в подлинности сюжетов собственных сочинений вовсе не исключала у него заимствований и использования романических топосов. Так, “Открытый чемодан” (1680) несомненно навеян крамольной книгой итальянца Ферранте Паллавичино “Ограбленный курьер” (1640)⁹⁷, а “Героиня мушкетерка” (1677) опирается на многократно апробированную в романах XVII в., начиная с “Астреи”, травестию (история молодой девушки, последовавшей за своим возлюбленным в мужском костюме и снискавшей воинскую славу).

“Мушкетерская” тема, раскрытая у Прешака и в венчающем XVII столетие сочинении Курти де Сандра, напрямую отсылает нас

к одному из шедевров паралитературы XIX в. — к трилогии Александра Дюма. Еще достаточно рудиментарный историзм Курти де Сандра сменяется у Дюма стремлением слепить “вечный образ”, ведь “не обязательно жить в семнадцатом веке, чтобы иметь психологию Д’Артаньяна”⁹⁸. Важно, что в ранней “мушкетерской” прозе происходит становление авантюры нового типа, уже не тождественной той, что доминировала в барочном романе, и отвечающей вкусу рококо. Но этот вопрос выходит за рамки данной статьи.

Работа выполнена при поддержке Дома наук о человеке (Париж).

- 1 См. о нем: *Albani H.* Un roman baroque oublié: l’Ormondo de Francesco Pona (1635) entre nouveauté et conformisme // *Esperienze letterarie*, 1989. N 4. P. 35–57.
- 2 *Croce B.* Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Bari, 1968. P. 305–306.
- 3 *Кутейщикова В.Н.* “Паралитература”: мексиканский вариант (романы Луиса Светы и его критики) // *Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада*. М., 1974. С. 206–219; *Разлогов К.Э.* По ту сторону наслаждения // *Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры*. М., 1994. С. 4.
- 4 *Souègnas D.* Introduction à la paralittérature. P., 1992. P. 17.
- 5 *Илюшечкин В.Н.* Отражение социальной психологии низов в античных романах // *Культура Древнего Рима*. М., 1985. Т. 2. С. 80 и далее.
- 6 *Лотман Ю.М.* Массовая культура как историко-культурная проблема // *Избранные статьи*. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 387.
- 7 *Petronio G.* Introduzione // *Letteratura di massa e letteratura di consumo*. Guida storica e critica. Roma; Bari, 1979. P. LI.
- 8 *Mandrou R.* De la culture populaire aux XVII et XVIII siècles. P., 1975. P. 43–54.
- 9 *Romano M.* La scacchiera e il labirinto. Struttura e sociologia del romanzo barocco // *Sigma*. 1977. N 3. P. 13–72. О “серийной”, “массовой” продукции XVII в. пишет и А. Петруччи (*Petrucci A.* Storia e geografia delle culture scritte // *Letteratura italiana. Storia e geografia*. Vol. II. L’eta moderna. Т. II. Torino, 1988. P. 1279).
- 10 См., например: *Kreuzer H.* La “paraletteratura”: un tema di ricerca // *Letteratura di massa, letteratura di consumo*. Guida storica e critica. P. 34–38; *Thalman M.* Der Trivialroman des 18 Jahrhunderts und der romantische Roman. В., 1923.
- 11 *Мошенская Л.О.* Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1983. С. 11.

- 12 *Vareille J.-Cl.* L’Homme masqué, le justicier et le détective. Lyon, 1989. P. 79.
- 13 *Fumaroli M.* L’âge de l’éloquence. Rhétorique et “res literaria” au seuil de l’époque classique. P., 1994. P. 31.
- 14 *Viala A.* Naissance de l’écrivain. Sociologie de la littérature à l’époque classique. P., 1985. P. 281.
- 15 *Caron Ph.* Des “belles-lettres” à la littérature: une archéologie des signes du pouvoir profane en langue française (1680–1760). Louvain; P., 1992. P. 168.
- 16 *Viala A.* Op. cit. P. 283.
- 17 В “Словаре Академии” (1694) встречается следующее выражение: il est homme de grande littérature (в значении “чрезвычайно ученый муж”) (Цит. по: *Caron Ph.* Op. cit. P. 187).
- 18 *Sgard J.* Le roman français à l’âge classique. 1600–1800. P., 2000. P. 14.
- 19 *Fantuzzi M.* Meccanismi narrativi nel romanzo barocco. Padova, 1975. P. 67.
- 20 *Ibid.* P. 245.
- 21 *Blonde D.* Les Voleurs de visages. Sur quelques cas troublants de changement d’identité. P., 1992. P. 9. Автор монографии методично перечисляет “ряд волшебных изменений” указанных персонажей. В случае с Рокамболом, например, речь идет о примерно 30 “масках”, включая английского джентльмена сэра Артура, русского майора с нерусским (и вполне комичным) именем Аватар, немецкого торговца Самуэля Бекмана, капитана брига “Вест-Индия” Джона Гаппера, бразильского маркиза Дона Иниго, польского барона Венцеслава Полаского и многих других. Еще больше личин у Фантомаса — в общей сложности 51 (не считая анонимных), причем целый ряд из них русского происхождения: Иван Иванович, капитан броненосца “Скобелев” (у него черные, цвета воронова крыла волосы, борода и голубые глаза); Борис Покров, глава тайной полиции Николая II и даже... сам Николай II.
- 22 *Viala A.* Op. cit. P. 25.
- 23 *Stenzel H.* Gabriel Naudé et l’utopie d’une bibliothèque idéale // *Les lieux de la mémoire et la fabrique de l’oeuvre*. Actes du 1 colloque du Centre International des rencontres sur le XVII siècle. P.; Seattle; Tübingen, 1993. P. 110.
- 24 Цит. по: *Leiner W.* Etudes sur la littérature française du XVII siècle. P.; Seattle; Tübingen, 1996. P. 278.
- 25 *Visconti P.* Mémoires sur la cour de Louis XIV. P., 1908. P. 226.
- 26 *Лотман Ю.М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. Таллинн, 1993. С. 382.
- 27 *Tallémand des Réaux.* Historiettes. P., 1967. Т. 1. P. 36, 707.
- 28 *Böhm R.* Lire au XVII siècle: La magie du livre dans les contes de fées de Madame d’Aulnoy // *La lectrice dans la littérature française du Moyen Age au XX siècle*. Darmstadt, 1999. P. 139.
- 29 *Grande N.* Le Roman au XVII siècle. L’exploration du genre. P., 2002. P. 17.
- 30 А именно жития святых и рыцарские романы (*Chartier R.* Lectures et lecteurs “populaires” de la Renaissance à l’âge classique // *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Sous la direction de G. Cavallo et R. Chartier. P., 2001. P. 340).

- 31 Гинзбург К. Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М., 2000. С. 96–97.
- 32 Hatin E. Histoire politique et littéraire de la presse en France. P., 1859. Т. 1. P. 359–366. Вслед за Э. Атеном на “фельетонный” характер “Писем...” указывает Ж. Могредьен, характеризуя это сочинение как “скучное и напыщенное” (Mongrédien G. La vie littéraire au XVII siècle. P., 1947. P. 298).
- 33 Этому изданию посвящена обстоятельная диссертация М. Венсан (Vincent M. Donneau de Visé et le Mercure Galant. Lille, 1987. Vol. 1–2; Vincent M. Le Mercure Galant. P., 2005).
- 34 Maitre M. Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII siècle. P., 1999. P. 406. Надо сказать, что в круг “женского чтения” в интересующий нас период входили и исторические, и богословские сочинения, так что иные критики XIX в., констатируя повышенный интерес читателей к паралитературной продукции, ностальгически отзывались об эпохе Людовика XIV (Quéffelec L. Le lecteur du roman comme lectrice: stratégies romanesques et stratégies critiques sous la monarchie de Juillet // Romantisme. 1986. N 53. P. 9).
- 35 Reynier G. Le roman français avant l’Astrée. P., 1908. P. 157.
- 36 Пискунова С.И. “Дон Кихот” Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. М., 1998. С. 260. Проблема “популярного” романа по отношению к испанской литературе интересующего нас периода рассмотрена в кн.: Marguet Ch. Le Roman d’aventures et d’amour en Espagne. XVI–XVII siècles. L’utile et l’agréable. P., 2004.
- 37 Capello S. Aux origines de la réflexion française sur le roman // Du roman courtis au roman baroque. Sous la direction de E. Bury et F. Mora. P., 2004. P. 417.
- 38 Э. Энен склонен именовать “Астрею” “дочерью” “Амадиса” (Henein E. Fortune des chevaliers, Fortune des bergers // Cahiers du XVII siècle. 1992. N 6. P. 1–12).
- 39 В этой связи утверждение ведущего итальянского специалиста по французской литературе XVII в. Дж. Дотоли о том, что роман “классического века” представлял “в обличье Протeya”, в большей степени применимо к первой четверти столетия (Dotoli G. Littérature et société en France au XVII siècle. Fasano; Schena; P.; Nizet, 1991. P. 55).
- 40 Quellet R. Théorie du roman et fonction conative: le discours préfaciel (1600–1615) // Storiografia della critica francese nel Seicento. Bari; P., 1987. P. 162.
- 41 Henein E. Romans et réalités // XVII siècle. 1974. N 104. P. 31.
- 42 Guise R. Recherches en littérature populaire // Tapis Franc, Revue du roman populaire. 1993–1994. N 6. P. 54.
- 43 Allard Y. Paralittératures. Montréal, 1979. P. 183.
- 44 Guise R. Op. cit.
- 45 Constans E. Roman sentimental, roman d’amour: amour... toujours... // Le Roman sentimental. Limoges, 1991. Vol. 2. P. 21.

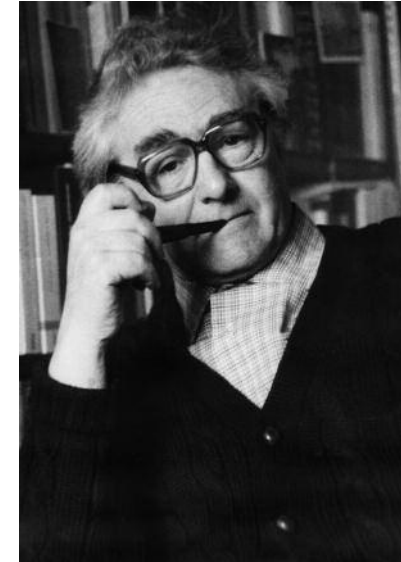
- 46 В качестве примера можно привести монографию: Coquillat M. Romans d’amour. P., 1988. Уже во введении автор указывает, что оперирует главным образом “железнодорожным романом” (roman de la gare — Ги де Кар, Барбара Картленд и пр.), т. е. фактически тем самым подвидом массовой литературы, на который обратил внимание Кроче (во Франции серия “железнодорожная библиотека”, Bibliothèque des chemins de fer, была запущена еще в 1853 г. издательством “Ашетт”). “Под занавес”, однако, М. Кокийя привлекает — в сопоставительном плане и без каких-либо скидок на “разноуровневость” рассматриваемых текстов — сочинения М.-М. де Лафайет и Ж. де Сталь.
- 47 Le Roman sentimental. Vol. 2. P. 25. Э. Констанс пытается вывести три структурных инварианта сентиментального романа: 1) фабула основана на единой любовной истории (“Астрея”); 2) история любви разворачивается между двумя лидирующими протагонистами; 3) нарративная программа призвана самоорганизовываться вокруг любовного приключения (Ibid. P. 27–29). Кроме того, Ж. Бертиноцци и И. Рейтер выделяют более дробные сюжетные узлы массовой продукции на любовную тему: инициальная ситуация (одиночество героя/ев), усложнение (встреча), динамика (конфликт и осознание чувства), разрешение (взаимные признания), финал (соединение и совместная жизнь) (Ibid. P. 29). Однако надо прямо сказать, что ни в массовой, ни в высокой литературе присутствие полного набора упомянутых компонентов нельзя считать обязательным.
- 48 Molinié G. Du roman grec au roman baroque. Toulouse, 1995. P. 365.
- 49 Sorel Ch. La Bibliothèque française. P., 1667. P. 177.
- 50 Nerveze A. de. Les Amours de Filandre et de Marizee. Sec ed. P. Anthoine de Brueil, 1599.
- 51 Giraud Y. L’Arioste à la française: Les Amours d’Olympe et de Birène. Réécriture par Nervèze d’un épisode du Roland furieux // Molinié G. Op. cit. P. 397–411.
- 52 Giraud Y. Op. cit. P. 403.
- 53 Du Souhait. Les Amours de Poliphile et de Mellonimpe. Lyon, 1605. P. 4.
- 54 Ibid. P. 10. “Летите же, о воздыхания мои, к персям моей возлюбленной и напитайте сладкоголосьем своим ее белую грудь. Коль примет она вас, пусть непорочная рука ее станет для вас одновременно матерью, мачехой и женой. Поведайте ей, что родились вы на свет ради нее и что от ее же руки желали бы принять смерть; коль умертвит она вас, станет то отличным мне утешеньем — родиться и принять смерть от непорочной матери”.
- 55 Corbin J. Les Amours de Philocaste, ou, par mille beaux et rares accidents, il se void que les variables hazards de la Fortune ne peuvent rien sur la constance de l’Amour. P., 1601. P. 23. “В тот день, когда имя ваше в душе моей возгласилось, Амур пронзил мне сердце многочисленными стрелами; вместо алой крови изошло из него пламя, столь же преисполненное страсти, как

- вы полны достоинств. Помыслы, рождающиеся во мне, — пичуги малые Амура, — от того воспламенились; спешу им на подмогу, да только божественное пламя не зальешь водой”.
- 56 Henein E. Des Escuteaux et Cie, ou les Victimes de la renommée // Littératures classiques. 1991. N 15: Romanciers du XVII siècle. P. 21.
- 57 Fantuzzi M. Op. cit. P. 131.
- 58 Du Souhait. Les Amours de Glorian et d’Ismene. P., 1600. P. 14.
- 59 Reynier G. Op. cit. P. 259.
- 60 Colignon A. Notes historiques, littéraires et bibliographiques sur l’Argénis de Jean Barclay. P., Berger-Levrault, 1902. P. 25.
- 61 Quondam A. Varianti di Proteo: l’Accademico, il Segretario // Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà. Roma, 1983. P. 163–192.
- 62 Colignon A. Op. cit. P. 109.
- 63 Ibid. P. 42.
- 64 См., например: Floeck W. L’esthétique de la diversité. P.; Seattle; Tübingen, 1989.
- 65 Rousset J. La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le Paon. P., 1954.
- 66 См., например: Leiner W. Le fleuve dans l’imaginaire baroque // Le Fleuve et ses métamorphoses. Textes présentés et édités par F. Piquet. P., 1999. P. 397–404. Как напоминает автор статьи, в ироническом плане данный мотив воспроизводится у Сореля.
- 67 Magendie M. Le roman français au XVII siècle. De l’Astrée au Grand Cyrus. P., 1932. P. 77.
- 68 Bremond H. La littérature religieuse de François de Sales à Fénelon. P., 1956. P. 103.
- 69 Этой книге Камю посвящена монография: Desclains J. Jean-Pierre Camus (1584–1652) et ses “Diversités”, ou la culture d’un évêque humaniste. P., 1985.
- 70 Costa J. Le conflit moral dans l’oeuvre romanesque de Jean-Pierre Camus. N.Y., 1974. P. III.
- 71 К началу XVIII в. громкая слава романов Камю сменилась совершенным забвением, а их автор стал восприниматься исключительно как создатель книги “Дух Блаженного Франциска Сальского” (1639–1641). Интересно, что в “Трактате о Любви к Богу” Франциск Сальский приводит собственную этимологию слова univers — от uni divers, т. е. подчеркивает слиянность единства и разнообразия. Вероятно, и “Diversités” Камю создавались под влиянием этих представлений известного богослова.
- 72 Robic de Baeque S. Le salut par l’excès. Jean-Pierre Camus (1584–1662), la poétique d’un évêque romancier. P., 2000. P. 221.
- 73 Desclains J. Essais sur J.-P. Camus. P., 1992. P. 12.
- 74 Robic de Baeque S. Op. cit. P. 147.
- 75 Costa J. Op. cit. P. 93.
- 76 См., например: Lavocat F. L’Histoire, l’exemple et l’autre dans les anti-romans de Jean-Pierre Camus // Histoire et narrativité. L’Europe et sa représentation

- dans la littérature du XVII siècle. Lyon, 1999. P. 13–30. Еще более радикальную трактовку писательской установки Камю дает М. Верне: по его мнению, речь идет о “контрлитературе” (Vernet M. Jean-Pierre Camus: théorie de la contre-littérature. P., 1995). Между тем термин “контрлитература” в некоторых случаях используется как синоним “паралитературы” (см.: Mouralis B. Les contre-littératures. P., 1975). Интересно отметить, что Камю и Сорель отзывались друг о друге весьма благожелательно.
- 77 Camus J.-P. Trente nouvelles, choisies et présentées par René Favret. P., 1977. P. 50. Позднее, в 1644 г., в предисловии к книге “Тариссерии”, писатель уточнял, что сочинял не романы, а “антироманы” (р. 253). Еще ранее он писал о своем отношении к романам в эпилоге “Петронииллы” (1626) (см. ниже).
- 78 Женетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 1. С. 132–142.
- 79 Camus J.-P. Elise, événement tragique de notre temps. P., 1621. P. (2). Введение без пагинации.
- 80 Camus J.-P. Prelude // Petronille, Accident pitoyable de nos jours, cause d’une vocation religieuse. Rouen, 1639. P. (3).
- 81 Ibid. P. 444.
- 82 Ibid. P. 458.
- 83 О ренессансном происхождении топоса см.: Leal J. Érotique de la femme habillée en homme: de Tirso de Molina à Marivaux // Éros volubile. Les Métamorphoses de l’amour du Moyen Age aux Lumières. P., 2000. P. 163–174. Однако в данном исследовании рассмотрена преимущественно театральная продукция Ренессанса.
- 84 К этому замечанию имеются параллели в итальянском барочном романе, причем столь известном, как “Верный Каллоандро” Марини, первая версия которого была опубликована в 1640 г., а окончательный вариант — в 1653-м. “Я перестал понимать самого себя”, — тревожится в одном из эпизодов романа протагонист; эти слова отражают неудержимый протезизм Каллоандро. “Я полностью перевоплотился в вас, — заявляет он в другом месте своей возлюбленной Леонильде, — и уж не смогу принять иное обличье” (уроки “Астрей” здесь совершенно очевидны). Сомнения затрагивают не только собственную идентичность, но и собственный пол.
- 85 Эко У. Заметки на полях “Имени Розы” // Имя Розы. М., 1989. С. 452.
- 86 Цит. по: Rafalli B. La culture de madame de Sévigné // Europe. 1996. N 801–802. P. 72).
- 87 Tallemant des Réaux. Historiettes. P., 1961. Vol. II. P. 329.
- 88 Известно, что она была составлена М. Сkjодери безо всякой связи с романом и вставлена в “Клелию” по совету П. Пеллиссона или Ж. Шаплена.
- 89 Cousin V. La société française au XVII siècle d’après le Grand Cyrus. P., 1858. Т. 1–2.
- 90 Tallemant des Réaux. Op. cit. P. 692.
- 91 Подробный пересказ сюжета романа и оцифрованный его текст см. на сайте: [www//artamene//org](http://artamene.org).

- 92 Denis D. Le roman, genre polygraphique // Littératures classiques. 2003. N 49. P. 345.
- 93 Godenne R. Les romans de Madeleine de Scudery. Geneve, 1994. P. 296. Впрочем, сходное скольжение к светской хронике просматривается уже в “Ибрагиме” (в VI книге первой части).
- 94 Day Shirley Jones. Mlle de Scudéry et le roman féminin // Homo narrativus. Dix ans de recherche sur la topique romanesque. Actes du XI colloque international... Montpellier, 2001. P. 274–277.
- 95 Piva F. Crise du roman, roman de la crise. Aspects du roman français à la fin du XVII siècle // Perspectives de la recherche sur le genre narratif français au XVII siècle. Pisa; Genève, 2000. P. 282.
- 96 Lever M. Op. cit. P. 238–240.
- 97 См. об этом: Пахарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск, 1996. С. 47; Чекалов К.А. Трагедия Ферранте Паллавичино // XVII в. между трагедией и утопией. М., 2004.
- 98 Эко У. Указ. соч. С. 465.

IN MEMORIAM



Арон Яковлевич ГУРЕВИЧ
(12.05.1924–5.08.2006)

Когда на объединенном заседании кафедр Средних веков и русского феодализма в Московском университете А.Я. Гуревич был заклеен как “ревизионист” и “антимарксист” за свою книгу “Проблемы генезиса феодализма”, еще никто не знал, что автор ошельмованного учебного пособия очень скоро станет самым известным историком в России и за ее пределами. Это исследование так и не было понято и оценено по достоинству советскими историками, одержимыми поиском социальных антагонизмов и верившими во всепроникающее значение экономического фактора. На самом же деле небольшая книга А.Я. Гуревича, в которой он в первую очередь обращался к студентам, была первым опытом историко-антропологического исследования в России. В нем автор попытался преодолеть разрыв

между изучением материальной и духовной жизни средневекового общества, показать, как ментальные структуры определяют социальные и экономические условия жизни людей. А в это время в издательстве уже лежала другая его книга “Категории средневековой культуры”; и она не только имела огромный научный и общественный резонанс, но и неожиданно для самого автора была переведена на десятки языков мира и вызвала поток рецензий на Западе. Появление обеих книг было воспринято как свидетельство того, что в условиях тоталитарного режима, изоляции от мировой науки, может существовать свободная мысль. Действительно, “Проблемы генезиса феодализма” и “Категории средневековой культуры” были написаны в обстановке обостренной борьбы А.Я. Гуревича со своими оппонентами и прозвучали как протест против догматизированной истории. В извращенной историографической ситуации, когда историки доказывали в своих трудах примат экономического фактора, Арон Яковлевич обратился к исследованию культуры, анализу деятельности человеческого индивида, его самосознания. Написав эти “судьбоносные”, как он их называл, книги, А.Я. Гуревич немедленно продолжил путешествие по культурному универсуму, создав новые труды: “Проблемы средневековой народной культуры”, “Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства”, “Культура и общество средневековой Европы глазами современников” и др. “Я работал, работал, работал...”

Диапазон его интересов был фантастически широк и разнообразен: помимо истории Англии и скандинавских стран, он изучал средневековые памятники Германии, иконографию и среднелатинскую литературу, занимался исторической эпистемологией и сравнительной историей. И все эти многообразные и, казалось, непостижимым образом соединенные в творчестве одного человека сюжеты, были не случайны: “Я не разбрасывался, я занимался социальной историей”. В центре его размышлений — феномен средневековой культуры как предмет исторической антропологии; он стремился воссоздать целостный взгляд на Средневековье, представить социальное и духовное, идеальное и материальное в рамках сложного синтеза — средневековая культура интерпретировалась им не как объект, рассматриваемый в

плане эстетики, богословия или истории литературы, а как субъект. “Я не историк культуры, я социальный историк”, — настаивал Арон Яковлевич.

Грандиозный успех книг А.Я. Гуревича, его огромное влияние в научном сообществе и за его пределами можно объяснить тем, что все его сочинения были не только фактом науки, но и неким нравственным посланием. Арон Яковлевич принадлежал к редкому у нас типу историка, чьи научные взгляды всецело определялись его нравственной и социальной позицией — гражданин и ученый в нем были тесно соединены. Его судьба типична и уникальна одновременно. Ученик “патриархов” советской медиэвистики, основателей важнейших научных направлений — Е.А. Косминского и А.И. Неусыхина, он начал свою творческую карьеру на истфаке МГУ, на кафедре истории Средних веков. Но еще будучи аспирантом, Арон Яковлевич оказался свидетелем настоящих “боев за историю” — борьбы против “безродных космополитов”, которая привела к уничтожению научных школ в нашей стране. Во время этой кампании он занял четкую и определенную позицию, и этот нравственный выбор сыграл решающую роль в его самоопределении как историка. В тот переломный момент наука надолго превратилась в служанку тоталитарной идеологии, страх воцарился в научном сообществе, а в исторической науке стала безраздельно господствовать одна-единственная методология: “Биение пульса нашей науки не ощущалось”. Бескомпромиссный и органически неспособный на сделки со своей совестью, Арон Яковлевич в тех условиях был обречен на конфронтацию. “Был во мне какой-то дух противоречия”, — рассказывал он. А.Я. Гуревич не приспособлялся к требованиям идеологической или политической конъюнктуры, но именно поэтому его творческая судьба оказалась столь удачной. Он сумел “отрешиться от страха”, и завоеванная им внутренняя свобода стала важным условием его стремительно возрастающей творческой активности, залогом его успеха. В 70-е — начале 80-х годов он один из немногих и очень немногих отечественных историков, кто на свой страх и риск, самостоятельно, невзирая на идеологический контроль, постоянные нападки, честно занимался историей, сохраняя при этом высочайший профессионализм и

создавая подлинные шедевры исторической науки. Его жизнь и деятельность — это вызов времени, той трудной ситуации, в которую его поставили жизненные обстоятельства. Он часто говорил, что для историка “главное — это характер”. Главное — не изменять своим научным и нравственным принципам, отстаивать свою свободу, сохранить человеческое достоинство, работать в любых условиях. И еще он считал, что все люди делятся на “вопрекистов” и “благодаристов” — тех, кому судьба благоприятствует, и тех, кому приходится бороться с препятствиями. Он был “вопрекистом”, работая в невыносимых условиях и всякий раз на пределе возможного. Непрерывные проработки партийных и идеологических органов только укрепляли его мужественный характер и его нежелание идти на компромиссы. Необходимость бороться против ударов судьбы не снижала его творческой активности, — напротив, заставляла его сосредоточивать свои усилия на главном. Это было чрезвычайно трудно, и за все свои успехи, как и за свое безусловное научное и общественное признание Арон Яковлевич заплатил дорогую цену.

Он часто писал об ответственности историка, о миссии гуманитария в современном обществе. Он считал, что историк не творит в башне из слоновой кости. Историк живет в обществе, напоминая Арон Яковлевич, и он задает источникам прошлого наши вопросы; вопросы, которые волнуют людей современной культуры, которые порождены нашей социальной и нравственной ситуацией. Потому в своих трудах ученый обращался прежде всего к молодым историкам. “Для кого я писал? — вспоминал А.Я. Гуревич. — Я видел перед собой молодого человека, я обращался не к своим коллегам, я хотел воздействовать на тех, кому принадлежит будущее исторической науки”. Он стремился разбудить мысль отечественных гуманитариев. И его труды дали свои плоды. Произошло чудо — один человек изменил мир, в котором мы жили. Его книги действительно сыграли колоссальную роль в умственном высвобождении историков и, как ни парадоксально, не только наших братьев по профессиональному цеху. Ибо его идеи были адресованы и широкому кругу интеллектуалов, имели огромный общественный, а не только научный резонанс.

“В России надо жить долго”, — любил повторять известный афоризм Арон Яковлевич. И он дождался того времени, когда в обществе изменилась ситуация, когда появилась возможность заниматься реальными делами. Как активный гражданин он не остался в стороне от коллизий общественной жизни и использовал этот редкий шанс, предоставленный историей. Арон Яковлевич создал альманах “Одиссей”, который, по его замыслу, должен был играть важную роль и в обновлении нашего общества. “Одиссей” действительно изменил ситуацию в отечественной исторической науке, как в свое время изменили ее труды А.Я. Гуревича.

И вот на гребне перестройки, когда произошли существенные изменения в нашей стране, перед Ароном Яковлевичем открылись новые возможности. В 1988 г. А.Я. Гуревич становится гостем Центра Гетти, западные университеты считают за честь пригласить его для чтения лекций, он впервые посещает скандинавские страны, изучению которых отдал почти полвека своей жизни. Тогда же состоялась волнующая встреча с папой Иоанном Павлом II, поездки во Францию, Великобританию и памятный визит в Израиль в 1993 г., когда он еще мог видеть мир слабеющими глазами. Но именно в этот момент, когда ученый находился в апогее славы, его постигает новое несчастье — полная утрата зрения. “Я помещен в черную шахту, и приговор обжалованию не подлежит”. Но он дал себе слово — работать во что бы то ни стало, не сдаваться и не покоряться ударам судьбы, “вытаскивать себя за волосы”, как он говорил. И в этом, как и во всем остальном, Арон Яковлевич был истинным борцом. Слепота пожирала его титанические усилия, и иногда ему приходилось прокручивать одни и те же педали, но он снова и снова упорно боролся против темноты и добивался желаемого результата. Его проникновенные исследования, написанные в это время, насколько не уступают работам предшествующего периода: в них пульсирует живая мысль ученого, историческое исследование всегда сочетается у него с разбором вопросов исторической гносеологии, с напряженными нравственными размышлениями.

Счастьем было общаться и работать с ним, навсегда запомнились его замечательные выступления в семинарах, восхищало его

искусство вести споры. Арон Яковлевич сумел объединить вокруг себя единомышленников, он вовлекал находившихся рядом с ним коллег в орбиту своих интересов и увлечений, и все охотно поддавались мощному обаянию великого ученого и, забыв о своих творческих планах, втягивались в осуществление его проектов. Так появились на свет и “Словарь средневековой культуры”, и ряд номеров альманаха “Одиссей”, который сохранял высокий уровень только благодаря тому, что Арон Яковлевич до самого последнего дня своей жизни держал в своих руках все нити работы и вникал в мельчайшие детали. В последние годы он, рискуя встретить непонимание коллег, спешил написать обо всем пережитом, рассказать правду о прошлом нашей науки, прекрасно понимая, что новый ренессанс, наступивший в нашей стране, может так же легко захлебнуться, как захлебнулась “оттепель”. Тогда же из устных мемуаров родилась его замечательная автобиография — “История историка”, повесть несломленного духа.

Предмет, которым мы занимаемся, наверное, формирует свою внутреннюю среду. Примечательно, что человек, который в нашей стране основал историческую антропологию, который интересовался прежде всего раскрытием человеческого содержания истории, был наделен великой и щедрой душой, очень тонко чувствовал людей и был глубоко эмоциональным и искренним. Его отзывчивость и доброту, его благодарное и теплое отношение к тем, кто ему помогал, можно сравнить только с его внимательным отношением к чужому труду и его необыкновенной способностью оценить любую человеческую креативность. Многие пользовались его бескорыстной помощью и поддержкой; многие испытали на себе огромное нравственное воздействие его личности и влияние его научных трудов. И для всех тех, кто имел счастье знать его и с ним работать, он навсегда останется примером свободы мысли, независимости духа и борьбы против подлости. Таким мы знали его и любили и таким будем помнить его всегда.

С.И. Лучицкая

АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА

Киселева Любовь Николаевна

Кандидат филологических наук, ординарный профессор по русской литературе, заведующий кафедрой русской литературы Тартуского университета. Кандидатская диссертация (PhD) “Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807–1812)” защищена в Тартуском университете в 1982 г., научный руководитель — Ю.М. Лотман.

Область научных интересов: история и семиотика русской литературы и культуры XVIII — первой половины XIX в. (в частности, становление русской национальной идеи, русский “архаизм”, официальная идеология), русская литература в инонациональном культурном контексте, история Тартуского университета, наследие Ю.М. Лотмана. В настоящее время — творчество В.А. Жуковского, в особенности Жуковский 1830–1840-х годов.

Председатель редколлегии *Humaniora: Litterae Russicae*, член редколлегий “Лотмановского сборника” (Москва), журнала “Вышгород” (Таллин). Общее число печатных работ — более 100. Некоторые публикации: “Жизнь за царя (Слово — музыка — идеология в русском театре 1830-х годов)” (1999); “Пушкин и Жуковский в 1830-е годы (точки идеологического сопряжения)” (2001); “Загадки драматургии Крылова” // И.А. Крылов. Полное собрание драматических сочинений / Сост., вступит. ст., коммент. Л.Н. Киселевой (СПб., 2001); “К формированию концепта национального героя в первой трети XIX в.” (2004); «“Пиковые дамы” Пушкина и Шаховского» (2005); «“Царь сердец”, или Карамзинистский панегирик» (2005).

Кривонос Владислав Шаевич,

1947 г. р. Окончил филологический факультет Саратовского государственного университета в 1971 г., в 1989 г. защитил докторскую диссертацию на тему “Художественная проза Н.В. Гоголя и проблема повествования”. Профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методи-

ки преподавания литературы Самарского государственного педагогического университета.

Сфера научных интересов: творчество Гоголя, история русской литературы и культуры XIX в., нарратология, историческая поэтика. Автор книг “Проблема читателя в творчестве Гоголя” (1981), «“Мертвые души” Гоголя и становление новой русской прозы: Проблемы повествования» (1985), “Мотивы художественной прозы Гоголя” (1999), “Русская литература XIX века” (2001) и статей в отечественных и зарубежных журналах и сборниках. Редактор продолжающегося издания “Гоголевский сборник” (СПб.; Самара, 2003, 2005).

Кронгауз Максим Анисимович,

1958 г. р. Закончил филологический факультет МГУ в 1980 г. Диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук “Семантические механизмы глагольной префиксации” защитил в 2000 г. Профессор, доктор филологических наук, заведующий кафедрой русского языка, директор Института лингвистики Российского государственного гуманитарного университета.

Научная деятельность в области русистики, семантики, теории референции и прагматики, теории диалога, политического дискурса, семиотики, культурологии. Автор около 200 научных работ, в том числе книг: “Семиотика, или Азбука общения”. М., (1997, в соавторстве с Г.Е. Крейдлиным; 2-е изд. — 2004); “Приставки и глаголы в русском языке: семантическая грамматика. (1998); “Семантика”(2001; 2-е изд. — 2005); “Семантика: Задачи, задания, тесты” (2006).

Михайлик Елена Юрьевна

Окончила Одесский государственный университет в 1993 г. (магистерский диплом по русской филологии), в 1997 г. защитила кандидатскую диссертацию (PhD) в Университете Нового Южного Уэльса (Австралия). Тема диссертации — «Поэтика “Новой прозы” В. Шаламова». В настоящее время — преподаватель Университета Нового Южного Уэльса (UNSW, School of Modern Languages).

Круг научных интересов: лагерная литература, литература первой половины XX века. Последние публикации: “Перемена адреса” (НЛО. 2004. №66); «Sequence of tenses: Alexei German’s Film Adaptation of Iurii German’s “Lapshin”» (2004); «“Гренада” Михаила Светлова: откуда у хлопца испанская грусть?» (2005).

Неклюдова Мария Сергеевна

PhD in Comparative literature (University of California, Los Angeles), dissertation “Histories and Stories: Anecdote in French Memoir Literature and the Russian Novel” (дис. “История и рассказ: анекдот во французской мемуарной литературе и в русских романах”). В настоящее время — старший преподаватель кафедры истории и теории культуры РГГУ.

Научные интересы: французская и английская историография XVI–XVIII вв., литературный быт XVII в., театр в культуре XVII в. Основные публикации: *Ларошфуко Ф. де*. Максимы. *Лабрюйер Ж. де*. Характеры, или Нравы нынешнего века. *Сент-Эврмон Ш. де* *Сент-Дени де*. Избранные беседы. *Вовенарг Л. де* *Клапье де*. Введение в познание человеческого разума. *Размышления и максимы*. *Шамфор С. Максимы и мысли* / Сост., вступит. ст. и примеч. М.С. Неклюдовой (М., 2004).

Стаф Ирина Карловна

Окончила филологический факультет МГУ в 1979 г. В 1986 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Традиция французской новеллистики конца XV — первой половины XVI века и “Новые забавы и веселье разговоры” Бонавентуры Деперье». С 1995 г. — старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН. Специалист по французской и итальянской литературе позднего Средневековья и Возрождения. Член Комиссии по культуре Возрождения и вновь созданной Комиссии по литературе и интеллектуальной культуре Франции при Научном Совете по истории мировой культуры РАН. Переводчик.

Основные публикации: “Природа, любовь и риторика во французской литературе начала XVI века” (1992); “Книгопечатание и народная литература во Франции XV века” (2001); “Изображение книги и проблема авторства в издательской деятельности Антуана Верара” (2002); “Морализованный перевод и национальная традиция в литературе раннего французского Возрождения: пример Гильома Тардифа” (2002); «Миф и печатня: мифологизация французского языка в “Цветущем луге” Жоффруа Тори» (2003); “Диалог и повествование в итальянской новеллистике Кватроченто” (2003); «Прославления Галлии” Жана Лемера де Бельж: поэтика и история» (2005); “Роже Шартье: Уроки истории чтения” // Р. Шартье. Письменная культура и общество / Пер. с франц. и послесл. И.К. Стаф (М., 2006).

Степанищева Татьяна Николаевна

Лектор кафедры русской литературы Тартуского университета. Магистерская диссертация “Поздние баллады Жуковского” защищена в Тартуском университете в 1997 г., а в 2002 г. — кандидатская диссертация (PhD) “Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского (1800-е — начало 1820-х годов)”.

Область научных интересов: история и поэтика русской литературы первой половины XIX в.; поэзия “золотого века”; творчество Жуковского. Член редколлегии *Humaniora: Litterae Russicae*. Научные публикации: «О некоторых творческих моделях в поэзии Жуковского: “долбинские стихотворения” — “арзамасская галиматья” — “павловские послания» (2001); “Поэтика позднего Жуковского (к проблеме балладных дублетов)” (2002); «Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в “Жизни Званской” Державина)» (2004); “Проблема автоцензуры в переписке М.А. Протасовой и В.А. Жуковского” (2005, в соавторстве с Л. Киселевой).

Утгоф Григорий Михайлович,

1976 г. р. Русский филолог. Закончил словесное отделение Таллинского педагогического университета (ВА 2001, МА 2003). Учится в аспирантуре Висконсинского университета в Мэдисоне и заканчивает докторантуру в Таллинском университете. Автор дюжины научных работ. Занимается историей русской литературы и прикладной поэтикой.

Чекалов Кирилл Александрович,

1959 г. р. В 1987–1993 гг. работал в редакции журнала “Искусство”, с 1994 г. — в Институте мировой литературы РАН. Доктор филологических наук (2002; тема диссертации — “Маньеризм во французской и итальянской литературах”). В настоящее время — и. о. заведующего отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН.

Автор более 70 научных публикаций по истории французской и итальянской литератур, методологии литературоведения, культурологии, искусствознанию, лексикологии. Монографии: “Маньеризм во французской и итальянской литературах” (2001); “Формирование массовой литературы во Франции” (готовится к печати).

SUMMARIES

M.S. Neklyudova

2+2=4, or the Mathematical Problem in Molière’s “Don Juan”

In the third act of Molière’s *Don Juan* (1665), the hero is questioned about his beliefs. He answers: “I believe that two and two make four, and that four and four make eight”. This strange *profession de foi* shows that Don Juan is an atheist but the question is, how and why do we come to this conclusion? First of all, this is how Molière’s contemporaries perceived the situation. In order to understand their reaction we need to reconstruct the referential field of this statement. The starting point is an anecdote told by Guez de Balzac in *Socrate Chrétien* (1652) about Maurice, Prince of Orange, who supposedly said something similar on his deathbed in 1625. But, more importantly, these words sound very close to some of Descartes’ statements in his *Principes de la philosophie* (1644). Descartes in his youth was acquainted with Maurice and it’s not unlikely that when writing his treatise he recalled this Prince who was too much infatuated with mathematics. In the *Principes de la philosophie* he intends to show that mathematics could also yield proofs of God’s existence, thus refuting the opinion of Cicero (*De Natura Deorum*) and Pliny the Elder (*Naturalis historiae*). Molière’s Don Juan clearly shares the view of pagan philosophers condemned by Descartes. Secondly, as the original version of Molière’s play was put of circulation till the beginning of the nineteenth century, its reappearance coincided with the change in the French educational system which then upgraded the study of mathematics. That explains why, beginning in the 1830s, the expression “*cela est claire comme deux et deux font quatre*” became popular. Its existence both in French and in Russian ensures our understanding of Don Juan’s words even if we do not know their historical context.

L.N. Kiseleva, T.N. Stepanishcheva

The “Marked” Dates in Zhukovsky’s Poetical World

This article deals with the poetics of dates in V. Zhukovsky’s life and poetry. At the beginning of the nineteenth century the practice of writing poems on the occasion of the birthdays and name-days of one’s beloved was quite common. In Zhukovsky’s case, the name of his beloved, Maria Protasova, was under a strong taboo because she was his step-niece. The dates published under his texts addressed to the pseudonymous “Nina” had become the only way to express his feelings to the real addressee. There are several other dates with strong semantics in Zhukovsky’s life. Their meanings were clear to him and to Maria Protasova, but are not obvious to researchers. Such issues, as well as the question of the date of death of Maria Protasova, are discussed in the present article.

V.Sh. Krivonos

Marked Numbers in Gogol’s Works

In the present paper the symbolic meanings and subject functions of number, which are essential structural elements in Gogol’s prose, are considered. This topic has not previously attracted serious interest among researchers. The main focus is on the ontology of number and on the specifics of its manifestation. The correlation of number with the behaviour of Gogol’s heroes and the connection of number with certain types of space are revealed. A semantics of number is shown to play a key role in the description of some episodes in Gogol’s prose. Reference is made to world-wide and national religious beliefs which are important for study of the principles of the mythologisation and symbolisation of number. The analysis opens up a new approach to significant aspects of the semantic contents of Gogol’s stories and of the author’s conceptions.

E.Yu. Mikhailik

“Small and Also Five-pointed”: Some Observations on Number Symbolism in “The White Guard”

One of the features characteristic of Mikhail Bulgakov’s *White Guard* is an inordinately high concentration of numbers. In this work we try to approach that issue and determine whether or not those numbers follow any culturally recognisable pattern. What we establish is that Bulgakov used the high concentration of numerical information (or deliberate absence of it in the case of Petlura’s army, which is shown to be uncountable by nature) to create biblical references, as well as references to Tolstoy’s *War and peace*. These connections are highly likely to be subversive and ironic, for both the apocalyptic and the Tolstoyan interpretation of events were deliberately travestied in the novel (for example, Simon Petlura is an unlikely candidate for the part of both Napoleon and Anti-Christ). However, their presence allows the author to increase the novel’s multivalence.

G.M. Utgof

“13” in “Invitation to a Beheading”

This paper aims at exploring — or retrieving — some connotations of the numerological pattern of “thirteen” in the Russian original of Nabokov’s dystopian novel *Invitation to a Beheading* (1935–36 / 1938). My suggestion is that this pattern manifests itself through repetitions of such lexical chains as “kazn’ / kaznit” and “barkhat / barkhatisty / barkhatka / barkatnyi.” The members of both paradigms are met 13 times in the text of the novel, and this nuance casts a shadow on meanings of the text as an organic unity. “Thirteen” in *Priglasenie na kazn’* has a negative aura created by the cultural context (“thirteen” is “a baker’s dozen”), the historical context (this figure seems to have an association with Bolshevism, as the Old Style, which was cherished by Russian émigrés lags thirteen days behind

the Soviet calendar), and the contexts of the “word as such” (lexemes sharing the root “barkhat” lose their alleged neutrality due to proximity to deadly elements on the axis of combination; lexemes containing the root “kazn” never appear in positive contexts). The primary method applied to the text, the linguo-statistic approach, enables me to uncover two other significant facts. The scene of the beheading (Chapter 20) is entirely motivated by the polysemantic character of the noun “kazn” (according to Dahl, “kazn” in Russian means “putting to death,” and “God’s punishment,” and the latter, now forgotten meaning, contributes to the obliteration of the world that surrounds the protagonist); the clause “Marfin’ka, plakha, barkhat” sends the audience back to the central subtext of “Priglasenie...” (cf.: “Chernym barkhatom zaveshannaia plakha / I prekrasnoe litso” from Mandel’shtam’s poem “Venitseiskoi zhizni mrachnoi i besplodnoi...”).

M.A. Kronhaus

“The New Numerology”, or The Fashion for Numbers

This paper discusses how figures and numbers function in contemporary texts. There is a fashion for numbers in titles in general and in the titles of works of art, films, etc., in particular. Special attention is paid to the creation and understanding of “modern numerology” in works by such authors as V. Pelevin, A. Revazov, et al. Consideration is also given to “noun + number” constructions, for example, “Scream 2”, “Radio 7”, “Solitude-12”. Possible semantic interpretations are examined, and certain conclusions are drawn about changes in the usage of numbers in texts. Above all the paper is concerned with the plurality of interpretations and a tendency towards the de-semanticisation of numbers.

I.K. Staf

**Bonaventure des Périers’ “Cymbalum Mundi”
and the End of the Medieval Mythology of the Book**

The four dialogues constituting Bonaventure des Périers’ “Cymbalum Mundi” (1537) occupy a special place in the system of early Renaissance’s views on literature and the book. The Book of Destinies brought to the world by Mercury, the messenger of gods, symbolizes the authenticity of the written text in medieval understanding. But its substitution, effected by two tricksters, sets in motion a new function of the book, directly connected with the birth of book-printing, which is to serve as the source of “news”. Like Mercury himself, the poet, that is the author of books, creates “news” for a world thirsting to be deceived. Des Périers’ questions both the system of cultural coordinates which ensured the high status of the book in the humanistic milieu and also those practices including the ritual of presenting a book to the king which were connected with a book. His position is close to the ideas formulated by Rabelais in the prologues to the first two books of Gargantua and Pantagruel: he is creating the utopia of poetry as doubtful (fictional) “news”.

K.A. Tchekalov

**The French Prose of the Baroque Age
and Problematics of ‘Paraliterature’**

This article focuses on the beginnings of ‘paraliterature’, or mass literature, as it has unfolded from the prose writings of the Baroque Age (mostly in France). Details of the reception of books and especially novels by the reading audience of the period are highlighted, and the impact of an emerging periodical press which targeted mass readership is taken into account. The study turns to some lesser-known forms of the ‘sentimental novel’ of the beginning of the century and sets them against baroque narratives patterned on the ‘antique novel’. At greater length, the article discusses the first ‘best-seller’ of the Baroque period, the novel by J. Barclay *Argenis*, and the moral-

izing prose of Bishop J.-P. Camus, who managed to unite the roles of caustic critic of novel-writing and prolific novelist. The ways in which 'paraliterature' relates to the baroque fashionable novel (M. De Scudery, M. Gomberville) and to the representative novels of the end of the seventeenth century (including musketeer novels) are also scrutinised.

МИРОВОЕ ДРЕВО
№ 13/2006

ARBOR MUNDI

Оформление
В. ПОДШИВАЛОВ

Художник
В. СУРКОВ

Технический редактор
Г.П. КАРЕНИНА

Корректор
Л.П. Бурцева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвиной

Адрес редакции:
125267,
Москва,
Миусская пл., 6
Институт высших гуманитарных
исследований РГГУ
Журнал "Мировое древо"

Подписано в печать 2.02.2007.
Формат 60×90^{1/16}.
Усл. печ. л. 12,5. Уч.-изд. л. 12,0.
Тираж 400 экз. Заказ № 41.

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125267, Москва, Миусская пл., 6
тел. (499) 973-4200