

*О.М. Фрейденберг*

**О НЕПОДВИЖНЫХ СЮЖЕТАХ  
И БРОДЯЧИХ ТЕОРЕТИКАХ  
(ИЗ СЛУЖЕБНОГО ДНЕВНИКА)\***

**(Публикация и комментарии Н.В. Брагинской)**

**6 февраля 1931 г.** Нам предложено завести дневники с подробным описанием хода наших научных работ. Мне трудно. Страдаю переутомлением и сонливостью. Говорят, каждый из нас обязан сделать научный доклад.

**7 февраля.** Мне хочется, по состоянию своего здоровья, выступить с теоретическим докладом. Пока в голове никаких мыслей. Перечитываю классиков, роюсь. По-моему, самое интересное в науке — это бродячие сюжеты. Но как подойти к теме? Один и тот же сюжет бродит из Индии в Египет и Аравию, затем по Скандинавии и - через Испанию — в Польшу и на Кавказ<sup>1</sup>. Как за него ухватиться, с чего начать? Я теряюсь. А надо же заполнять дневник.

**8 февраля.** Мне предложили сделать доклад в Кабинете Сравнительных литератур, но я колеблюсь. По последним научным данным, сравнивать вообще не следует, ибо нужно исходить только из одного имеющегося наличия факта, и изучать его бытование. А если уж сравнивать, то совершенно одинаковые вещи, так, чтобы сюжеты совпадали. Затем, сравниваемые сюжеты должны браться из одинаковых жанров, сказка со сказкой (желательно соблюдать и географические границы, по возможности, прежнего административного деления, например, одинаковость губернии и уезда), поэма с поэмой, роман с романом - при условии, конечно, одной и той же национальности писателей. А уж этого я боюсь пуще всего, потому что тогда нужно помнить, в каком городе какой автор родился, и кто был старше, кто моложе, была ли и мать его той же национальности, что и его отец; затем, нужно строго разграничивать фольклор от литературы, я же никак не могу доподлинно узнать, что такое, в сущности, фольклор. На практике-то я, разумеется, хорошо знаю, что значит фольклор: ведь у нас две комнаты рядом, и когда литература - заседают справа, а когда фольклор - заседают слева. Нет, бродячие сюжеты куда безобидней. Здесь не требуется пояснений ни термина, ни происхождения. Бродячие - и кончено. А кто и за кем бродит, не все ли равно!

**9 февраля.** Что бы такое взять без головоломки? Четкость, главное четкость. Думаю Лермонтовского "Демона". Тут хорошо: сразу Пушкин. А уж где Пушкин, там все пойдет, как по маслу и вполне четко. Вот, в самом деле: фазу же у Пушкина имеется "Ангел" и в нем действует Демон. Наметка и готова. Там и тут встреча демона с ангелом. И дальше: у Пушкина демон назван "дух отрицанья, дух сомненья", у Лермонтова тоже "дух сомненья". Затем, у Пушкина есть стихотворение, которое уже прямо озаглавлено "Демон"; в нем говорится о тайных свиданиях Пушкина со "злым гением", который прилетал искусить

\* Читано в Государственном Институте Речевой культуры (ГИРК) 19 февраля 1931 г.

1 чистую душу поэта. Это последнее стихотворение является уже несомненным предшествованием Лермонтовского "Демона". Правда, у Пушкина оказывается Тамарой мужчина, поэт, сам - увь! - Пушкин; но яфетидология говорит, что мужчина и женщина одно и то же<sup>3</sup>. И в самом деле, Пушкин дает название "Демон" стихотворению в 1823 г., а через 5 лет под таким же названием пишет стихотворную поэму Лермонтов; совершенно ясно влияние одного поэта на другого, тем более, что они оба русские. Впрочем, возможна еще и конгениальность двух поэтов. В таком случае, осторожней спросить, у кого взяли сюжет и Пушкин и Лермонтов? - Вот это уже легче. Оставляя Пушкина в стороне, мы должны помнить о том колоссальном влиянии, какое имел на Лермонтова гениальный Байрон. Достаточно вспомнить о мощных образах Каина и Люцифера, чтобы стало ясно, откуда взялся наш Демон. Кое-какие затруднения, правда, встают: например, то, что сюжет Демона по своей схеме не имеет как будто ничего общего с сюжетной схемой Каина. Однако, центральное действующее лицо и там, и тут мятежное; что ж, этого достаточно, тем более, что один — Демон, другой - Люцифер, т.е. оба черти. Да и опять же, дело не в методологии, а в методологах. Вот, если б это стал доказывать ученик Марра, тогда нельзя: сравнивай, дескать, два равных сюжетных треугольника, а наш брат, бродячий теоретик — ему все можно; там черт и тут черт, ну и довольно, абсолютная четкость. Итак, здесь все благополучно и можно пойти дальше. Да, а откуда Байрон взял свой сюжет? Ну, ведь он был англичанин; как англичанин, он не мог не находиться под влиянием другого англичанина (тем более, предшественника) — Мильтона; а у Мильтона в "Потерянном рае" есть образ именно мятежного Люцифера. Но откуда у Мильтона появился этот тип бунтующего сатаны? - Мильтон был пуританин, человек воинствующей религиозности (вот, как у нас воинствующие безбожники); его сюжет взят прямо из Библии, и его сатана - библейский падший ангел. Конечно, не приходится спрашивать - откуда же этот образ взят Библией; Библия - древнейший в мире религиозный памятник, и ссылка на него освобождает от последующих разысканий<sup>4</sup>. Сюжеты Библии, как мы знаем, созданы религиозным творчеством древнего Израиля; под влиянием высокого религиозного воодушевления отдельные авторы создавали поэтические образы и сюжеты, и в том числе образ Каина. Но у меня является беспокойное желание узнать, почему религиозное воодушевление создало Каина, а не, скажем, Травиату? - Впрочем, нет, ответ ясен: черты, породившие образ Каина, коренятся в самой природе человека. Мотив зависти, по единодушному мнению научных работников, до того присущ жизни, что мы можем найти его у всех народов во все времена и во всех условиях. Разумеется, происхождение сатаны общепсихологично: это для ученых так ясно, что не требует доказательств. Ничего нет удивительного, что религиозный человек, обоготворяя высшую моральную силу и, зная, вообще, о морали от самого первого дня истории, рано задумывался над происхождением зла<sup>5</sup>. Тогда еще не было ни науки, ни греческого языка, а потому "происхождение" еще не называлось "генезис", и человек задумывался не над генезисом, конечно, зла, а именно над происхождением; и вот это зло он представлял себе в виде отпадения от доброго и мудрого начала, от бога и чистых духов. Такое объяснение тем более правдоподобно для

первобытного человека, что даже в науке XX века различия в языке принимаются за отпадения от единого чистого праязыка. Итак, образ падшего злого духа, имеющий начальное происхождение в Библии, лег в основу сюжета о сатане и стал варьироваться отдельными творцами, переходя из рук в руки. Гении с гордой и свободолюбивой душой, подобные Байрону (он был лорд, а лорды очень горды) и Лермонтову, создавали из сатаны тип мятежника и протестанта; мыслители-художники, как великий Гёте, вкладывали в черты философское содержание; другие, беспринципные, например, Кальдерой или Марло, пользовались дьяволом, как героем выигрышного сюжета. Идя из Библии, этот сюжет ложится основой церковных легенд и даже средневековых романов, драм и повествования; здесь уже дьявол — мелкий искуситель и интриган, и нужна была мощная фантазия гениальных поэтов, чтоб потом разукрасить этого сатану и вдохнуть в него гордый дух. Таким образом, книжное происхождение нашего сюжета несомненно, и мы без особого труда можем проследить, как поэт, в поисках сюжета, обращается то к одному, то к другому предшественнику, избегая, впрочем, открыто называть источник своего заимствования. Конечно, немалое удивление вызывает то, что поэт, да еще гений, являясь творцом новых художественных ценностей, оказывается беспомощным только в отношении сюжета. Но это объясняется экономией поэтических сил<sup>6</sup>. Так, греческие трагики писали на одни и те же сюжеты, чтоб попробовать свои силы, - как атлеты поднимают для упражнения одни и те же гири.

Однако, возвращаясь к сюжету "Демона". Меня смущает, что здесь есть сцена, которой нет ни в Библии, ни у проходивших передо мной гениев. Это сцена в монастыре, когда Демон посещает Тамару. Если отбросить мятежность, то Лермонтовский сюжет прозвучит так: злобное сверхъестественное существо полюбило смертную девушку, убило ее жениха и кощунственно обольстило ее в монастыре. В эпилоге торжествует ангел, который отводит душу девицы в рай, а демон остается посрамленным. Сюжет фантастический, чтоб не сказать очень неприятного слова - мифологический. Но лучше его не произносить. О мифе и мифологии писали Макс Миллер и Буслаев, а поэтому говорить что-нибудь о мифотворчестве, это значит возвращаться к Миллеру и Буслаеву. Нет, незачем. Поэтичность и фантастика - достаточно понятные всем нам научные термины и освобождают нас от дальнейших расшифровок. Герой — черт, его соперник - ангел, место действия — в небесном эфире, - причем же здесь мифологизмы, в XX-го веке. Это чистейшая фантастика. Ну-с, так. Теперь все, как будто, ясно. Можно прямо переходить к анализу первых одиннадцати песен II-й части моего "Демона". Но сперва опишу ее, ту сцену, над которой хочу поработать. Ну, вот. Глухой монастырь. Ночь. Благочестивая тишина женских келий. Как вдруг у входа, в темноте, крадется мрачная фигура. (Я устала и безумно хочу спать). Это грешная падшая душа, знаменитый злодей и богохульник. Он влюблен в кроткую девушку, в монахиню, и пришел в это святое место, чтоб обольстить свою жертву. На миг он колеблется и дрожит; подводит итоги своей жизни и своим чаяниям; хочет отступить перед дерзостью плана, но неотвратимо его выполняет. Монахиня, между тем (я засыпаю!), смятена. Она любит злодея и грешника. Она любит убийцу своего близкого. Отец увез ее сюда в монастырь,

чтобы спасти от искусительной любви злодея, - и эта поездка заменила свадьбу, монашеские одеяния - брачный наряд. И среди сумрачного сна келий (у меня выпадает перо из рук...) одна лампадка тускло освещает монастырское окно... Нет, не могу больше. Сплю. 2 часа ночи. Кончу завтра.

**10 февраля.** Ах, это проклятое утомление! Вот горе! Вчера перепутала книги и, кляня носом, выписала сцену не из "Демона", а из одной, шут его знает из какой, драмы Кальдерона. Экая досада. И добро бы еще это была драма Кальдерона "Чудесный чудесник"<sup>7</sup>, так уж куда бы ни шло. Так нет же, беру заглавный лист - "Поклонение кресту". Тьфу! Черт попутал, честное слово, черт! Я уж теперь, хочешь, нет ли, а нужно разобраться, как такая нелепица могла произойти: все точь-в-точь "Демон", а не "Демон"! Во-первых, как эта драма Кальдерона ко мне попала? - Да очень просто. Уже давно писали, что Лермонтов заимствовал сюжет "Демона" из "Чудесного чудесника"<sup>8</sup>; ну, томик у меня и лежал; да случись на горе, не на том месте была книга открыта - вот методология и провалилась. Подготовка к докладу осложняется. Попробую, однако, разобраться. Из "Чудесного чудесника" Лермонтов мог и должен был заимствовать свой конкретный сюжет. Почему? Потому что и там черт помогает герою соблазнить благочестивую монахиню. Заимствование, конечно, неоспоримо, раз там и тут - черти, тем более, что по первоначальным редакциям место действия "Демона" происходило в Испании<sup>9</sup> (и у Лермонтова даже есть драма "Испанцы"). Так. Все в порядке. Теперь насчет "Поклонения кресту". Заимствования не должно было быть никоим образом: чертей нет вовсе, это раз. Второе - сюжет. Здесь так. Герой - подкидыш - влюбляется в нежную барышню из знатной семьи. Но отец не хочет отдать ее за безродного. Герой с отчаяния становится разбойником. В развязке он оказывается сыном этого непреклонного отца и братом любимой девушки. Но ведь кто мог знать развязку! — Герой ее не знал; и потому он убил своего собственного брата, который охранял честь сестры. Отец увез девушку в монастырь, чтоб разлучить ее с подкидышем и убийцей. Но герой, сделавшись разбойником, продолжает домогаться своей возлюбленной; он пробирается ночью в монастырскую келью... и здесь идет сцена, которая одинакова у Кальдерона и Лермонтова. Беру оба текста<sup>10</sup>, сверяю перевод Бальмонта<sup>11</sup> с испанским подлинником (неверные места вставляю в ломаные скобки) и озабоченно читаю двух поэтов зараз.

*Лермонтов*

Вечерней мглы покров воздушный  
Уж холмы Грузии одел.  
Привычке сладостной послушный,  
В обитель Демон прилетел.

Задумчив, у стены высокой  
Он бродит\*: от его шагов  
Без ветра лист в тени трепещат.  
Он поднял взор: ее окно,

*Кальдерон*

Никем не видим и не слышим  
Влеком таинственной судьбой,  
Весь монастырь, глубоко спящий,  
Я обошел, (окутан мглой<sup>12</sup>).

Какое мертвое молчанье!  
Но вижу слабый свет огня  
Средь этой темноты зловещей.  
Здесь келья тесная, и в ней

\* И Демон бродит! - мотив, по-видимому, бродячий

Озарено лампадой, блещет;

Но долго, долго он не смел  
Святыню мирного приюта  
Нарушить. И была минута,  
Когда казался он готов  
Оставить умысел жестокий.

Тоску любви, ее волненье  
Постигнул Демон в первый раз;  
Он хочет в страхе удалиться...

### Тамара

О! кто ты? речь твоя опасна!  
Тебя послал мне ад иль рай?  
Чего ты хочешь?..

Но молви, кто ты? отвечай...

### Демон

Я тот, которому внимала  
Ты в полуночной тишине,  
Чья мысль душе твоей шептала,  
Чью грусть ты смутно отгадала,  
Чей образ видела во сне.

Здесь больше нет твоей святыни,  
Здесь я владею и люблю!

Дух беспокойный, дух порочный,  
Кто звал тебя во тьме полночной?  
Твоих поклонников здесь нет,  
Зло не дышало здесь поныне;  
К моей любви, к моей святыне  
Не пролагай преступный след.  
Кто звал тебя?

Оставь меня, о дух лукавый!  
Молчи, не верю я врагу!..

Я вижу Юлию.

..... Так что же?

Не хватит храбрости моей,  
Чтоб с ней заговорить? Я медлю!  
Пред чем дрожит моя любовь?  
Едва, смущенный, стану смелым,  
Как, смелый, я смущаюсь вновь.  
В смиренном этом одеянии  
Вдвойне волшебна красота:

Во мне в одно и то же время  
Желания любви зажглись,  
И жажда чар, и стыд, и жалость...  
О, Юлия, проснись, проснись!

### Юлия

Кто звал меня? Но что я вижу?  
Ты тень желанья моего?  
Тень мысли?  
... Чего ты хочешь в этот час,  
О, призрак мысли повторенной,  
Обманный верный лишь для глаз?  
Ты голос ли воображенья?  
Ты заблуждений образец?  
Рождение холодной ночи?  
Мой сон? Мой призрак, наконец?

### Эусебио

Я Эусебио, к тебе я  
Пришел, о Юлия, любя;  
Когда б я был твоею мыслью,  
Я был бы вечно близь тебя.

Я посягаю на обитель, Топчу  
монашеский закон. ....

Но здесь я стала инокиней,  
Супругой сделалась Христа,  
Ему дала навеки слово,  
И я теперь его, не та,  
Не прежняя. Чего ты хочешь?  
Иди, и погибай один,  
Служи на изумленьи миру,  
Свирепый, убивай мужчин,  
Насилуй девушек и женщин,  
Но только от меня не жди  
Плодов любви твоей безумной,  
Здесь место свято, уходи.

Кто б ни был ты, мой друг случайный, - Покой навеки погубя, Невольно я с отрадой тайной, Страдалец, слушаю тебя.	Твоим желаниям поддавшись, Твоей печалью соблазнившись, К твоим мольбам свой слух склонив, Растрогана твоим рыданием... и т.д.	.я,
---	---	-----

Этот неожиданный параллелизм ставит меня в очень затруднительное положение. Немедленно нужно решить, кто у кого взял, иначе я не смогу сделать доклада. Итак, кто же? - Ответ один: Лермонтов у Кальдерона, потому что он жил двумя веками после него. Но зачем Лермонтов извлек из драмы Кальдерона одну сцену и пересадил ее в свою поэму? Одно из двух, либо он собирал мед со всех цветов понемножку, либо передо мной случайное совпадение. По-настоящему, следует выяснить, откуда этот мотив попал к Кальдерону. Но благодарю покорно. Если я и выясню это, то на заседании мне начнут задавать вопросы: один, дескать, мотив вы нашли, а в "Демоне" их не меньше дюжины, как же насчет остальных? Если же проследить все мотивы по всей мировой литературе, то сил моих, при нынешнем питании, не хватит. Несомненно, что каждый серьезный ученый поступил бы на моем месте так: раз сюжет "Демона" не совпадает всеми своими мотивами с сюжетом "Поклонения кресту", то следует пренебречь случайным сходством двух эпизодов. Тем более, что и во времена Кальдерона, и во времена Лермонтова любовные сцены в монастыре происходили в самой жизни. Да, я выбираю тоже этот последний, наиболее солидный, путь. Пренебрегу. Скажу, что совпадение случайное, основанное на общепсихологической и вполне жизненной ситуации, и пройду мимо<sup>13</sup>. - Чувствую, что мой доклад по социологической поэтике<sup>14</sup> будет иметь успех!

**11 февраля.** Как приятно чувство уверенности! Хорошо сознавать, что не отходишь от современности, и в этом отношении не заслужишь упрека. "Поклонение кресту" оставила совсем. Зато сосредоточилась на одном Лермонтове. Узнала, что в первоначальных редакциях "Демона" Тамары не было вовсе, а была монахиня, возлюбленная ангела, к которому Демон и ревновал<sup>15</sup>. В 1829 г. Лермонтов пишет: "Демон узнает, что ангел любит одну смертную. Демон узнает и обольщает ее, так что она покидает ангела, но скоро умирает и делается духом ада". Здесь в 1-й редакции, еще нет ни любви Демона, ни его философской мятежности. В этом же 1829 г. Лермонтов так видоизменяет сюжет: "Демон влюбляется в смертную [монахиню] и она его наконец любит; но демон видит ее ангела-хранителя, и от зависти и ненависти решается погубить ее. Она умирает. Душа ее улетает в ад"... и т.д. Демон торжествует над ангелом. Еще в IV-й редакции, 35 года, монахиня и ангел взаимно счастливы любовью; только в последней V-й редакции 41 года впервые появляется Тамара, невеста молодого князя. — Все это порядком сбило меня с толку. Значит, мотив монашества был сперва центральным? Значит, жених Тамары - замена ангела? Значит, Тамара делалась демоншей, тоже духом ада? И она любит то ангела, то черта. Но это уже что-то мне не нравится. "Быть не может" — подумала я — "это не по Лермонтову, а по Марру". - Беру последнюю редакцию. Остатки первоначального сюжета здесь налицо: стычка демона с ангелом...

Вчера высказала свое недоумение Франк-Каменецкому. Он сейчас же привел "Гавриилиаду" Пушкина, где, по его мнению, тот же сюжет и где у Марии и с дьяволом роман, и с ангелом, и есть сцена стычки совсем, как в "Демоне", этих двух соперников<sup>16</sup>. Но боюсь: где кончается Пушкин или Лермонтов, и где начинается Марр? К тому же, если остановиться на "Гавриилиаде", придется указать на Франк-Каменецкого и, что особенно бывает неприятно, высказывать ему благодарность за любезное указание; лучше уж совсем обойти "Гавриилиаду" и не обнаруживать своего недосмотра. Да и не доказана эта одинаковость обоих сюжетов; вот только одного жаль, что нельзя привести, как "мрачный бес" говорит архангелу Гавриилу "Кто звал тебя?" — тогда стало бы совершенно очевидным заимствование Лермонтова у Пушкина сцены стычки, защиты одним из соперников Тамары, победы его и т.д.

Но продолжаю свою мысль. В последней редакции "Демона" еще видны следы первоначального сюжета: встреча и вот эта самая стычка демона с ангелом, слова ангела "К моей любви... не пролагай преступный след"; у Демона "зарделся ревностию взгляд" и он говорит "она моя, здесь я владею и люблю". Да и самая победа Демона над ангелом отводит к начальному сюжету. Но Тамара уже не дьяволица, и ангел "тонет" с ней "в сияньи неба". За исключением очень краткой FV-й редакции 35 года<sup>17</sup> (обрывка, в сущности), сцена в келье есть всюду, и всюду представляет собой композиционное ядро. Но почему адюльтер с чертом происходит в божьем месте и Тамара — монахиня? Откуда такое кощунство? Да, но хорошо сорок раз повторять "почему", "отчего" и "откуда". Как узнать? Никак. И нельзя, вообще, узнавать. Это абстракция. Сюжет сам по себе, вне Лермонтовского текста и вне Лермонтовского сознания, не существовал никогда и никоим образом не мог существовать. Существовали: сюжет Пушкина, сюжет Байрона, сюжет Лермонтова и т.д., но каждый из них вплетен в сознание поэта, и нельзя его искусственно вытаскивать из всего поэтического контекста, потому что, подобно ситцу, каждая нитка есть часть целого, выдернешь — дыра. Ну, а записи Лермонтова? Свидетельства самого Лермонтова, что сюжет взят им в виде отдельной фабулы?<sup>18</sup> - Так ведь нужно доказать, что он записывал какой-то самостоятельный отдельный сюжет, а не писал под диктовку всего контекста своего сознания, и что это сознание не получило только что толчка от контекста сознания Пушкина и т.д. Да, вещь сугубо сложная анализировать поэтический сюжет, особенно, когда он не значится ни в одном указателе. И скажи пожалуй-ста! Одни сюжеты, как аэропланы; а другие - в контексте сознания, и без трепанации черепа их не извлечешь. Да и как узнаешь о сюжете, если не вникнешь, как, почему, откуда получилось то-то и то-то? А это опасно, потому что ведет к вопросу о происхождении непонятной вещи. А происхождение — это уже, шалишь, не то невинное библейское происхождение добра и зла, над которым рано задумывался человек на заре своей истории. С тех пор наука появилась, научные термины на греческом языке появились. И происхождение обратилось в генезис. Ну, нет, уж этого нельзя, это тебе не происхождение. Ведь происхождение - это так, размышление о божьем величии, о силе добродетели, о красотах природы, о падших духах и зависти; а генезис — отвратительная вещь, преопаснейшая, как прием проникновения в прошлое. Объяснять же следует

только исходя из готового наличия факта. Сумма наличных фактов - это называется современностью. А генезис уводит от современности назад, к причинности<sup>19</sup>. Это не годится, это ведет не вперед, а назад. Вот, если бы одновременно могли происходить все события, зараз, как на сцене конструктивного театра! Тогда можно было бы говорить о Лермонтове даже в связи с ранним палеолитом, и это оставалось бы современностью. Теперь же это проклятое слово генезис портит самые добрые намерения и уводит, слов нет, уводит в силу законов реального времени, реального пространства, уводит от современности назад.

**12 февраля.** Я видела странный сон. Мне приснилась конструктивная сцена, состоящая из нескольких ярусов. Шел "Демон", и ставил его Мейерхольд<sup>20</sup>, но его почему-то звали Николаем Яковлевичем, и он был вице-президентом Академии Наук\*. На одной из сцен Тамара, очень полная певица, пела любовный дуэт, обнявшись с ангелом, который одновременно был и демон. Мизансцена изображала монастырь. Рядом была представлена инсценировка поэмы шведского поэта XIX-го века Тегнера, "Фритиоф". Декорация представляла храм бога Бальдера. Упрятанная здесь прекрасная Ингеборга, трепеща и озираясь по сторонам в публику, принимала своего ночного любовника, отважного героя Фритиофа. Демон пел Тамаре о своей любви, оправдывал свое ночное кощунство, звал ее в рай; Фритиоф успокаивал страх Ингеборги перед оскорбляемым божеством, пел страстную любовную арию и рисовал рай, где он будет держать ее среди чудесных рощ, где он воздвигнет ей неземное жилище. Демон принимал руки к сердцу и декламировал:

И для тебя с звезды восточной  
Сорву венец я золотой,  
Возьму с цветов росы полнотной,  
Его усыплю той росой;  
Лучем румяного заката  
Твой стан, как лентой, обовью;  
Дыханьем чистым аромата  
Окрестный воздух напою!  
Всечасно дивною игрою  
Твой слух лелеять буду я...

А Фритиоф, сверив шведский текст с русским переводом Як. Грота, шептал в речитативах Ингеборге<sup>21</sup>:

И я звездами, как повязкой,  
Венчал бы жар твоих кудрей;  
Румянец наводил бы пляской  
На бледность лилии моей.  
Потом в приют любви и мира  
Я б уводил тебя, и там  
Напевы свадебного пира  
Бог струн вседневно пел бы нам.

\* Н.Я. Марр



Рядом с этими двумя сценами шел "Фауст", но не Гёте, а по либретто легенд о св. Киприане, когда этот ученый был кудесником и схоластиком, специалистом по чернокнижью и, вероятно, по лингвистике. Этот злой волшебник и друг черта был одет, как Мефистофель, имел рожки и копытца; он увивался вокруг благочестивой девицы с молитвенником, которая шла в готическую церковь. Здесь же рядом, на следующей сцене, были представлены небеса, и ангел нес в своих объятиях актрису, которая была и Тamarой и Маргаритой; дьявол с шумом падал в бездну. К моему крайнему изумлению, на одной из нижних сцен в это время давали "Роберта-Дьявола"<sup>22</sup>. Звероподобный актер, Роберт, сын черта, атаман разбойников, тут же на сцене убивал людей и насиловал женщин. Одновременно с ним другой черт соблазнял благочестивую девицу, и боковая декорация, где происходила неприличная картина, изображала пещеру святого отшельника<sup>23</sup>. Вся эта сцена была разделена занавеской, и по другую сторону Роберт Дьявол был уже знаменитым святым<sup>24</sup>; возле него стоял Мерлин, сын черта и только что соблазненной девицы, тоже знаменитый волшебник и мудрец. Но моему удивлению не было границ, когда я перевела бинокль левее и увидела еще одну сцену, на которой разыгрывалось "Поклонение кресту" Кальдерона, то самое, где я нечаянно нашла полную параллель к лермонтовскому эпизоду в келье. Я уж совсем забыла об этом случайном совпадении двух случайных мотивов - и вот эта пьеса снова передо мной, среди таких странных соседств! Смотрю - стоит Эусебио, герой пьесы, кровожадный атаман разбойников, и делает то же самое, что у Кальдерона: отнимает героиню-монахиню от ее супруга, Христа; и тут же сам, как Христос, воскресает из мертвых<sup>25</sup>. Мизансцена — крест с воскресающим Христом, представленным в виде распятого разбойника. Было видно, как из суфлерской будки, надрываясь, подает реплики Маторин<sup>26</sup>. Я была так возмущена этим кошунственным зрелищем, что хотела бежать; я не могла и не желала верить в какую-либо связь одновременно представляемых пьес. Но Мейерхольд схватил меня за руку и показал еще на одну сцену в самом низу. Здесь декорация представляла собой средневековую английскую церковь, и в это время в ней разыгрывались страсти Робина Гуда, знаменитого атамана разбойников и бога плодородия, майского короля<sup>27</sup>. Что было дальше — я не помню, потому что в театр вдруг ворвался Карл Моор со всей шайкой разбойников и я от ужаса проснулась. Но какое счастье, что об этом сне не знают Иоффе\* и Азадовский\*\*! Они непременно сказали бы, что яфетидрология - это фрейдизм!

**13 февраля.** Мой доклад подвигается очень туго. Вчерашний сон нейдет из головы. Днем я очень слежу за своей методологией, но ночью самокритика ослабевает. С тех пор, как мне приснилась яфетидология, я не могу поручиться, что не увижу во сне Переверзева, между тем я обязана представлять добросовестный отчет о ходе своих научных мыслей. Необходимо спросить Якубинского\*\*\*, касается ли отчет только дня, или же и ночи тоже, и как в таком случае относиться к вечеру и к сумеркам. Сейчас, в связи с виденным, я сильно робею и

\* Автор книги "Культура и стиль", член ГИРК.

\*\* Фольклорист, секретарь Сектора литературы ГИРК.

\*\*\* Ученый секретарь ГИРК.

хочу, в первую очередь, выяснить, не отошла ли я ночью от современности. Думаю, что нет: ведь пока я беру десяток сюжетов и просто описываю их, греха нет. Я думаю даже больше, что пока каждый сюжет фигурирует, как готовая величина, все обстоит нормально. Ведь самое основное - это нахождение специфика. А в отношении сюжета спецификом заключается в том, что только один сюжет из всего поэтического комплекса ровно ничего собой не представляет и даже не существует, как таковой. Это спецификом сюжета, и выявлять его - одна из основных задач поэтики. Да и то сказать, сюжет - в одних случаях фабула, которая нужна для того, чтоб обойти читателя и хитростью заставить его дочитать книгу до конца; в других это схема, придуманная фантазией автора, с целью затянуть свое рассыпчатое произведение в некий стержневой корсет; в третьих случаях это композиционный предлог. А в общем — сюжет такая незначительная часть произведения, которая не заслуживает самостоятельного изучения, вроде пуговицы, пришитой к обшлагоу кармана. Да и откуда сюжеты взялись? Либо из поэтической фантазии, либо подсказаны жизнью. Поэтическую фантазию не изучишь, не охватишь, она необузданна и неизмерима (у меня даже голос прерывается от волнения, когда я начинаю говорить о поэтической фантазии). Ну, а то, что дано самой жизнью? — Оно было, есть и будет. Можем ли мы накинуть научный аркан на события, которые вырастают из самой жизни? И не из жизни просто, а из самой жизни. Сама жизнь. "Сама" — это нужно вникнуть, что за штука. Недаром говорится "мой государь", "мой Сид", "мой бог". — "Сама жизнь"<sup>28</sup>, значит, сказал - и баста. Указывает на самодовлеющую значимость<sup>28</sup>. В самом деле, события всегда происходили одни и те же, скажем, насилие женщин в монастыре или похищение разбойником девицы. Это ясно; так было во времена патриархов, так ныне в Ленинграде, особенно к ночи, после поздних докладов. У готтентотов, несомненно, и посейчас насилуют в монастырях женщин, и английские аристократы разбойничают на широких дорогах, похищая из метрополитена, в подземной глуши, хорошеньких девиц<sup>29</sup>. События жизни - вещь неизменная. Ну, а отношение и "самой жизни"? - Оно коренится в природе человека и общепсихологично, и ясно, что все писатели совершенно одинаково описывают его. Например, когда женщину насилуют в монастыре, она брыкается, кричит, боится кощунства, и говорит то самое, что у Лермонтова, Кальдерона или Тегнера. Разве у Боккаччио и в фавлио, в новеллах возрождения, монахи и настоятельницы монастырей, нечаянно застигнутые на месте преступления, не боятся кощунства, не кричат, не отбиваются, не оплакивают своего целомудрия? - Итак, в отношении "Демона" я могу позволить себе три приема: 1) признать бродячий сюжет, занесенный из Палестины времен патриархов; 2) показать источник в необузданной поэтической фантазии; 3) обнаружить истинное происшествие, скажем, упавший в 30-х годах пр[ошлого] стол[етия] с неба метеор и ударивший в крышу монастыря, где жила инокиня Тамара<sup>30</sup>. Наконец - и это самое законное — я могу отвергнуть, вообще, существование Лермонтовского сюжета, так как он - органическая часть всего контекста сознания Лермонтова и, как сюжет, не существует. Уф, до сих пор все у меня, значит, благополучно. Главное, главное не поднимать вопроса о связи явлений и не показывать исторического процесса этих связей! Потому что нельзя

11. Одиссей, 1995...

давать исторического процесса без того, чтоб не наступить на такую ломкую и хрустящую вещь, как прошлое, - а это ведет не вперед, а назад.

**14 февраля.** Я нарочно пошла в библиотеку ЛГУ и притащила следующие книги: житие св. Юстины, где фигурирует прообраз Фауста св. Киприан; миракль о Роберте Дьяволе, восходящий к XIII в.; баллады и поэмы о Робине Гуде, собранные Ритсоном и Чайлдом; греческое евангелие; томик с драмами Шиллера; "Фритиоф" Тегнера и сагу о нем, изданную Ларсоном<sup>31</sup>. Итак, я засела за работу, имея конкретную задачу бороться с ночным кошмаром или, говоря иначе, яфетидологией. Беру, по порядку, Роберта Дьявола. Он одновременно черт, разбойник и святой. Его жизнь принадлежит дьяволу, и сам он убийца и насильник; собирает вокруг себя банды негодяев, удаляется в лес и делается атаманом разбойников. Но потом на него находит раскаянье и он кончает жизнь глубоким благочестием. Ну, хорошо (хоть и неприятно). Это Роберт Дьявол. Что же еще? - Беру злополучное "Поклонение кресту" Кальдерона, начинающее раздражать меня. Героя зовут Эусебио, что значит по нашему Благочестивый. Недурное благочестие опять! Эусебио - атаман разбойников, гроза мужчин и женщин. Он рожден у подножия креста и на его теле отпечатлен самой природой крест; что бы с ним ни случилось, крест его спасает. Разбойник — и олицетворение креста! Гм, не того. Но что-то и этого еще мало: Эусебио проявляет с детства дьявольский характер, как это и сам о себе рассказывает. Значит, разбойник, дьявол - и тут же неразрывно эмблема креста и святости. Но вот Эусебио влюбляется в Юлию, а ее отец и брат не хотят и слышать о браке с безродным. Отец требует, чтоб Юлия стала "юною супругой Христа". Нахожу, между прочим, что сцена груба и оскорбляет современного европейца; на самом деле, что за манера толковать уход в монастырь, как свадьбу с Христом, и делать из Христа соперника какого-то испанца!<sup>32</sup> Юлия (какая дура!), узнав, что ей нужно стать супругой Христа, а не Эусебио, начинает так волноваться и говорить такие слова, как будто это Маша, которую отец выдает не за Дубровского, а за князя Верейского (странно, что у меня вдруг всплыла эта аналогия!) - и те же дерзости отцу, и тот же отцовский гнев... Тем временем Эусебио убивает брата Юлии, и ее уход в монастырь предreshен. Эусебио становится жертвой преследований со стороны отца Юлии, знатного испанского гранда; лишенный им имущества и вилл, Эусебио убегает в лес и становится атаманом разбойничьих банд. Горя любовью и мщением, Эусебио забирается ночью в монастырь и хочет овладеть Юлией. Но в самый решительный момент он видит на ее теле тот же природный знак креста, что и у себя. Потрясенный, он бежит от Юлии и превращается в благочестивого поклонника креста. Он уже при смерти, когда отец Юлии узнает в нем своего законного сына. Итак, Юлия, разделяющая с ним крестную природу, и физически одного с ним происхождения (фу-ты! так и вспомнилась вдруг первоначальная редакция "Демона", где Тамара тоже становится дьяволихой!); брат Юлии, которого он убил - это его собственный брат; гневный отец Юлии, его злой преследователь - это его же родной отец. Ладно, дальше. Покаявшийся Эусебио, исполненный святости, умирает у подножия креста; умерев, воскресает. А Юлия - отец видит ее побег из монастыря и узнает, что и она, и она стала атаманшей разбойников! - хочет ее заколоть

своим кинжалом; тогда Юлия обнимает крест, и о чудо! - исчезает в воздухе. Тогда все поражены великими чудесами креста — и это изумление я с ними разделяю, честное слово! Так Юлия - в женской юбке сам Эусебио, раз она и крест олицетворяет, как он, и разбойничью природу! Вот тебе и сделай так, чтоб не приснился Роберт Дьявол, когда все они и черти, и разбойники и святые вкупе! Да, во всех отношениях неприятная история. И надо же было такую комбинацию придумать католику Кальдерону, члену инквизиции! Очевидно, он имел какую-то лазейку для своей совести. В самом деле, в старинном издании его драмы (Валенсия, 1635 г.) имеется выноска такого рода: "См. Н.Я. Марр, Чуваши-Яфетиды, Чебоксары, 1926 г., стр. 52" - Цитату я проверила немедленно. Оказывается, у Марра сказано, что в языках яфетической системы понятия 'разбойник' и 'бог' передаются одним и тем же словом, что указывает на их первоначальное смысловое тождество. Подумаешь, открытие! Торквемада это знал и без яфетидологии, по одному евангелию: во-первых, Иисус, бог, попадает на крест вместо убийцы Вараввы, и не мог не знать такой спец, как Торквемада, что в этой истории 'бог' исполняет роль 'разбойника', а 'разбойник', получая спасение от смерти, роль 'бога', - тем более, что Варавва, по легенде, тоже звался Иисусом<sup>33</sup>. Во-вторых, разбойник распинается на кресте, а потом попадает в рай. А в третьих, в самом евангелии Иисуса принимают за разбойника и выходят на него с копьями, так что он говорит: "Что вы, как на разбойника, выходите на меня..."<sup>34</sup> Благодаря тому, что великий испанский инквизитор хорошо знал евангелие и потому спокойно относился к яфетидологии, ряд ревностных католиков написал драмы на тему о тождестве разбойника и бога. Так, у Тарреги есть "Основание ордена милосердия", где герой пьесы из кровожадного разбойника становится прославленным и великим святым; у Тирсо де Молины - "Осужденный за неверие" - благочестивый отшельник теряет святость, а вор и разбойник получает ее; у одного придворного анонима "Черт-проповедник" благочестивый монах, творящий молитвы и милостыни, и он же чудотворец - оказывается дьяволом<sup>35</sup>. Словом, Юлия Кальдерона имела равные основания любить разбойника или бога, и напрасно она боялась стать женой Христа, чтоб не изменить Эусебио. Тамара, переходя от ангела к черту, была гораздо смышленей.

**15 февраля.** Продолжаю подготовку к докладу. У меня тысяча возражений, чтоб опровергнуть мнимую оригинальность Марра. Ведь по меньшей мере за 9 веков до его семантического тождества 'бог'-'разбойник' и 'бог'-'черт' существовали поэмы о Робине Гуде, а Робин Гуд - майский король, бог весны и плодородия, одновременно атаман разбойников. Помимо всякой яфетидологии, имя Роберта Дьявола и имя Робина Гуда значит "разбойник", robber; в ряде старинных рукописей Робин Гуд называется "robber Robert" или "Robbin"<sup>36</sup>. К тому же, история Робина Гуда, разбойника, разыгрывалась в церквях старой Англии чего хотеть, собственно, еще! Да и многочисленная обрядность издавна воспроизводила его в качестве весеннего бога, жениха майской царицы Марион. Робин Гуд - божество, параллельное Иисусу, с женской парой Марион вместо Марии, с историей страстей; он тоже был неправедно осужден, судим, приговорен к смерти<sup>37</sup>. Только Робин не попал в официальные боги христианской церкви,

а остался в низах; здесь же нечего было церемониться, и его преспокойно оставили разбойничать. И никому не пришло в голову наделять его раскаяньем — ведь у черни грубый вкус, пускай и любимец остается грабителем и вором! Но вот и поэма о нем, сложенная в XV веке. Эге! Здесь уже он рыцарь и воплощение благородства; он влюблен в одну красавицу, но ею хочет овладеть какой-то негодяй<sup>38</sup>. По коварному замыслу этого негодяя, наш благородный Робин вынужден скрывать в лес и, обездоленный, лишенный состояния, вынужден стать атаманом разбойников. Его возлюбленная спасается в монастыре, но негодяй похищает ее и вот-вот ею овладеет, как Робин тут как тут, и дело кончается его собственной свадьбой. Ах, батюшка, опять сцена в монастыре, и опять двое любят одну, и она мечется от негодяя к святому, от разбойника к богу! Думаю, думаю и начинаю с грустью приходить к выводу, что ничего нет на свете трудней, как выжимать из себя теоретический доклад.

**16 февраля.** Просмотрела Шиллера и пала духом. Знают ли у нас в директорате, как трудно сделать доклад? А ведь я еще ни разу и не подумала о марксизме, работы же набрался целый ворох. Ну, ничего, о марксизме подумаю, когда вся работа будет готова. Да, так с Шиллером истинное горе. Беру его "Разбойников" - там Франц Моор ничем не объяснимый злодей, богоотступник и убийца, истинный слуга дьявола; он заточает заживо старика-отца в подземелье; из-за него благородный Карл Моор остается без имущества и крова, и собирает вокруг себя банды разбойников. Не негодяй, а именно благородный брат становится разбойником, именно невинный праведник... и, подобно Робину Гуду, делается атаманом, защитником угнетенных и бедных. Тут и Амалия, любимая обоими. Но я ахнула, когда узнала, что по 1-й редакции "Разбойников" Амалия удалялась в монастырь, и Франц совершал здесь над ней насилие<sup>39</sup>. Но моим страданиям, видимо, не суждено кончиться. Тут же в "Разбойниках" один из бандитов, Косинский, рассказывает свою биографию, и, ни мало, ни много, оказывается, что он чешский дворянин, который был влюблен в "девушку-ангел" ... целомудренную, как свет небесный. Звали ее ... Амалия. Владетельный князь, соперник Косинского, клеветает на благородного жениха; его схватывают, судят, обвиняют, забирают его поместья и пускают по миру... а Амалию похищают, и князь насилует ее. "Уж не попала ли тебе в руки история Робина Гуда?" - спрашивает его еще до начала рассказа Карл<sup>40</sup>, и этот вопрос показывает, что Шиллер тоже готовился к докладу. В самом деле, он был умный человек; зачем он в Косинском выводит повторение Карла? Зачем Косинский повторение Робина Гуда? Зачем вся разница между Косинским-Робином и Карлом та, что в первом случае дан мотив "правителя-соперника", во втором - "брата-злодея"? Ах, стоит ли мне, в конце концов, делать этот доклад? Ведь ясно, что Косинский - это Карл, а Карл - Робин Гуд, а Робин Гуд - это *gobber Robert*, Роберт разбойник и Дьявол, а Роберт Дьявол это Эусебио, и Эусебио сливается с Демоном далеко не одной сценой в келье, но и всей сюжетной схемой, и разница лишь в том, что у Кальдерона разбойничий вариант, а у Лермонтова дьявольский. Нет, не могу выкарабкаться из всего того, что так случайно завязал в один узел мой злосчастный сон. Я во власти ужаснейших противоречий и утешаюсь только тем, что это диалектика.

**17 февраля.** Я решила доклад делать, но без материала. Это ставит вопрос на большую принципиальную высоту. Я ограничусь самостоятельным рассуждением и раскритикую все существующие теории. Центр тяжести следует перенести в прения. Успех доклада, как успех подсудимого, зависит только от заключительного слова.

**18 февраля.** Во мне еще не изжиты вредные привычки. Мысль все тянется к материалу доклада. Вдруг припомнился сюжет комедии Шекспира "Как вам это понравится". Фридрих-злодей завладел престолом своего благородного брата, и тот живет в Арденнском лесу, как (говорит Шекспир) Робин Гуд. Он и его свита - охотники, в шутку называющие себя разбойниками, ибо они убивают население леса - дичь. Параллельно злой и мрачный Оливер завладевает имуществом своего доброго брата Орландо; он хочет даже сжечь его вместе с домом, и Орландо убегает в лес, где примыкает к свите изгнанного герцога. Погоди, погоди, надо записать. Значит, Шиллер не выдумывал, когда в Косинском давал мотив "правителя-узурпатора", а в Карле "брата-узурпатора"? Вот те же два мотива, слитых в едином сюжете, в комедии Шекспира. И, значит, не по недосмотру Косинский повторяет Карла? Неужели же и Шекспира я должна заподозрить в том, что он писал своей комедией яфетический доклад! "Как вам это понравится"? — Мне не нравится нисколько! Да нет, что я, на самом-то деле! Не поняла, что это все бродячие мотивы! Ну, да. Вот и в исторической хронике Ассера, придворного Альфреда Великого, рассказывается эпизод такой: узурпатор захватил престол Альфреда, изгнал короля, и тот стал жить в лесу, принимая обездоленных<sup>41</sup>. Эпизод считается легендой: это ли не бродячий мотив? - Опять взяла Шиллера. Та-та-та! У "Разбойников" предполагалось продолжение. Ба, оно есть, сохранено, написано. Скорей за сюжет. Уф, насилу отдышалась. "Мессинская невеста"<sup>42</sup>. Семья норманнов-кровосмесителей. Братья-враги. Оба любят родную сестру монахиню, и один из братьев похищает ее из монастыря, чтоб насильно жениться, а другой тут же объясняется ей в любви. В эпилоге серия убийств. Выходит так: "Мессинская невеста" идет по линии мотивов "братьев-врагов", "брата-узурпатора", без той линии, которая оформлена в мотивы дьявольства и разбойства; но и здесь в виде подголосков, братья наделены до-нельзя мрачным характером, и монахиню похищают разбойники. Но дело не в этом. Дело в том, что четкая линия "мессинских" мотивов ведет меня по прямому сообщению к античному сюжету о братьях-врагах. Конечно, в докладе я этого не укажу, потому что в Греции такой сюжет чересчур мифологичен, и эта его мифологичность - вещь слишком хорошо известная; все же об этом не следует говорить, подумают, что я и Шиллера делаю мифологом; ведь мифология, как нафталин, пахнет в течение тысячелетий. Несомненно, все же, что сюжет "Мессинской невесты" не чужд сюжету об Эдипе. В "Семи против Фив" Эдипа, в "Царе Эдипе" Софокла (и "Эдипе в Колоне"), в "Финикиянках" Еврипида действует сюжет о братьях-врагах, рожденных Эдипом от собственной матери, Полинике и Этеокле. Эти братья делают со своим старым отцом то, что Франц Моор сделал и со своим стариком: заточают его заживо, чтоб его сочли умершим<sup>43</sup>. Затем они завладевают Фивами и должны по году царствовать, сменяя друг друга. Но Этеокл не пожелал уступить Полинику, и у Фив возгоре-

лась бойня; оба брата погибли в единоборстве. В архаичном греческом сюжете еще нет любовного мотива; у братьев-врагов есть сестра, Антигона, которая хоронит своего брата Полиника, и за это ее заживо погребают, как монахиню Вальтер Скотта, отдавшуюся сатане<sup>44</sup>. Не сомневаюсь, что в этом месте Франк-Каменецкий скажет, что мотив смерти есть более древняя замена мотива любви, но пусть он это скажет в своем семинарии<sup>45</sup>. Но что для меня облекается вдруг в плоть и в кровь, это фигура отца. У Роберта и Мерлина это черт, виновник их бедствий; у Эусебио это бросивший его и потом преследующий его отец; у Карла это старый Моор, проклявший его; наконец, у мессинских норманнов в нем, как в Эдипе, весь узел зол. У Демона это сам бог-отец, отвергнувший его и проклявший, пожалуй... пожалуй, это бог-отец "Гавриилиады", третий соперник, рядом с ангелом и чертом. Кстати, если уж идти по этим рельсам, то у Шекспира в "Короле Лире" тот же сюжет, те же злые сестры и одна кроткая, и их отношения с отцом таковы же; особенно этот сюжет подчеркнут и повторен в Глостере, имеющем злого сына Эдмунда и доброго Эдгара, причем именно добрый рисуется у обрыва дьяволом<sup>46</sup>.

**18 февраля.** Заканчиваю. Надоело. Вчера на консультацию пришел ко мне аспирант 1-го курса и спросил следующее: 1) является ли сюжет продуктом классовой идеологии? 2) если да, то есть ли у него своя история? — Я ответила, что этот вопрос уводит нас от современности. Я строго пояснила, что современность заключается не в том, чтоб разрабатывать современные проблемы, а чтоб брать хотя бы и с устаревших точек зрения фактические события современности. Я прибавила еще строже: "В плане постановки новых научных проблем современность есть понятие хронологическое, а не методологическое".

**19 февраля.** Назойливый аспирант пришел опять. Он заявил мне, что выбрал тему, подсказанную ему недавно виденной пьесой в конструктивном театре "Святой черт или бог-разбойник". У меня подкосились ноги и я схватилась за стол, за которым выдают зарплату. "Дело в том", - сказал аспирант — "что я задумал переложить чисто-конструктивную одновременность сюжетных тождеств на их социальное оформление в виде сценариев кино". И не успела я молвить слова, как он стал демонстрировать передо мной лито-монтаж, картину за картиной, начиная со стадии мифотворческого мировоззрения, когда все мои сюжеты концентрировались в одном образе света-тьмы, дня-ночи, солнца-преисподней; передо мной замелькали сцены из охотничьей жизни, из раннего и позднего земледелия, из племенного быта с его пантеоном богов, из которых каждый, как бог, еще одновременно был чертом, анти-богом. Эти боги двоились, вступали в борьбу друг с другом и менялись функциями - добрый бог света принимая функцию злого, а злой - доброго. Постепенно на картинках начинает проявляться и причина, из-за которой двое богов единоборствуют: город, женщина, старый, отщепившийся образ бога-отца и т.д. Вдруг — прыгает миф о Фритиофе, взятый из старинной исландской саги. Фритиоф добивается Ингеборги, но ее мрачный брат прячет ее в храм бога Бальдера. Сюда ночью пробирается Фритиоф и хочет похитить Ингеборгу. Но она уже мыслится невестой самого бога Бальдера; она любит Фритиофа, но дрожит, боясь вызвать божий гнев. Идет сцена встречи двух соперников, их ревность и поединок, но как

это далеко от "Демона" и даже от единоборства в "Гавриилиаде"! Здесь еще образы вполне мифологичны (аспиранты - народ смелый!): Бальдер разгорается пожаром, и поединок между ним и Фритиофом дается в виде поединка двух стихий, огня и воды. Но Фритиоф считается поджигателем храма, и он должен удалиться в изгнание. Дело кончается тем, что Бальдер возвращает Фритиофу Ингеборгу. По словам аспиранта, сюжет Фритиофа показывает, что мотив в монастыре - позднейшая трактовка мотива в храме, что невеста Христа - это сперва богиня, супруга божества, та женщина, которая в многочисленных обрядах приводится в храм к божеству, чтоб там сочетаться с ним т.н. священным браком. Здесь же, в храме, происходит поединок бога-светлого с богом-темным за обладание невестой; ею овладевает временно один, чтоб передать функции другому (такой поединок перед свадьбой засвидетельствован в обрядах, в мифах, в сказках). Мотив любовного свиданья в монастыре, добавил аспирант, определен первичной, именно первичной, семантикой сюжета о поединке и противопоставлении доброго бога со злым, позднее - бога и черта. В позднейших сюжетах, если героиня соответствует природе героя, то мы получим мотив свиданья возлюбленных (Демон, Эусебио, Фритиоф); если нет, мотив насилия и покушения на целомудрие врага (Франц Моор, дьяволы - искусители монахинь, один из братьев-врагов). Такую же трансформацию получают и остальные мотивы; так, например, мотив поединка огня обращается в мотив пожара; ненависть бога Бальдера к Фритиофу обращается в поджигание храма, в желание поджечь дом Орландо, в поджог Троекуровского имения разбойником Дубровским. - Но вот мой сюжет поскакал дальше бешеными темпами. Вот греки, еще ; не введшие разбойника в сюжет, хотя в жизни у них было сколько угодно банди-! тов и пиратов. Вот скачет картина, изображающая норманнов, мировых разбойников-завоевателей. Здесь разбойники получают социальную значимость, попадая из обычного бытового явления в общественно-осознанный факт; разбойник становится героем и исторической личностью, и там, где раньше был злой брат, темное божество смерти, черт, там теперь выступает разбойник. Начинают пробегать сюжеты о Роберте I Дьяволе, герцоге норманнском<sup>47</sup>, о завоевателях Сицилии норманнах, о Робине Гуде времен норманнского завоевания, о викингах, соперниках Фритиофа. С 11—12 века разбойник выполняет активную классовую функцию, функцию классовой борьбы, становится героем низов, защитником бедных и грозой угнетателей-дворян. И Робин Гуд назван на экране "любимым национальным героем". Дальше, на следующей картине, разбойник из актуальной общественной фигуры, имеющей яркую классовую значимость, попадает к дворянским и буржуазным поэтам в качестве идеологического рафинада, как тип положительный, бунтарь против мещанской морали и установленных законов, но как дворянин, лишенный имущества и поместий. Герцог у Шекспира - это уже разбойник в шутку, и притеснители-дворяне, против которых борется Робин Гуд, здесь животные и птицы; но тот же Робин Гуд из рыцарской поэмы, Орландо Шекспира, Карл Моор и Косинский, Эусебио Кальдерона, появляющийся на экране Дубровский - это благородные разбойники из высшей землевладельческой знати, протест которых вызван потерей родовых замков и имений. На экране ясно демонстрируется, как у придворного поэта и слугителя



инквизиции, Кальдерона, как у Шекспира, обслуживающего буржуазные верхушки и дворян, как у Пушкина, либерального дворянина, - их разбойники не несут функции ни классового протеста, ни классовой борьбы; но мотивировка остается, хотя и в личном плане, чисто-имущественная, и тем самым, поверх авторской головы, не трудно вскрыть их социальную значимость, их классовое лицо. Чтоб оттенить его, на следующей картине дается современная низовая разбойничья романтика, которая делает из разбойника классового мстителя, яркого выразителя классовой ненависти и активного бойца. Разбойник заменяет и предвосхищает революционера, защищая обездоленных, спасая детей, раздавая имущество богачей бедным, убивая угнетателей, собственников, состоятельных, равно преследуя дворянина, кулака, буржуя. Но здесь же показано, как Разин, Пугач и Кудеяр бессмертны и живут в подземных садах и в пещерах, где считают золото, на лодке-ковре свободно плывут по Волге, взвываются на конях выше леса<sup>48</sup>. Кармелюк - полон милосердия, бескорыстия и высшего призвания<sup>49</sup>, разбойники раздают деньги беднякам и сиротам, а сами идут в скитание ("по сиротам - по бедным раздавали злато - серебро и все имение-богачество"<sup>50</sup>); они спасают от гибели детей, они благочестивы и блюдают молитвы и уставы; крест на могиле - это главная их забота<sup>51</sup>. Итак, они остаются Эусебиями, почитателями благочестия и креста, ревнителями святости. Эта картина носит название: "Генетическая основа не прервана, но увязана с новой социальной значимостью и получает различные классовые функции". Дальше идет лента с переключением разбойника снова в черта; как разбойник, с социальной и с семантической точек зрения, имел различные содержания и нес различные классовые функции, так и черт уже выполняет новую роль в классовой борьбе. За серией религиозных сюжетов - еще раньше мифологических — еще раньше космогонических - теперь развертывается лента с новой семантикой черта. Там, где раньше для социальных и классовых проблем выводился разбойник - для проблем "духовного" порядка, в качестве кудесника, мыслителя и духовного бунтаря, выводится черт. Для иллюстрации того, что мой сюжет близок к вымиранию и что его использование уже позади, показывается картина с сюжетами Байрона; проходят его разбойничьи поэмы Корсар, Гяур, Лара, Вернер, но ни одна из них — вопреки формальной критике - не заложена на базе того сюжета, который имеет свой "разбойничий" шаблон мотивов, параллельных "дьявольскому". Байрон берет от разбойника одну его социальную значимость, но отбрасывает традиционную композицию. "А вот и наш Лермонтов - как хорошо бы его не сравнивать, а противопоставлять социальной фигуре Байрона, умирающего смертью Рудина!" - сказал неутомимый аспирант - «Лермонтов берет сценарий "в пространстве чистого эфира" и, восставая против мироздания, обращается за философией и протестом к дьяволу. Разве выбор данного сюжета не любопытен для классовой идеологии Лермонтова, а вместе с тем и для его поэтики? И разве же это случайность, что он, богоборец, истинный безбожник (ср. его "за все, за все тебя благодарю я..." и т.д.), что он композиционно и поэтически встречается с членом инквизиции Кальдероном и с протестантским епископом Тегнером, и как раз в поэме богоборчества? Эта поверхностная случайность есть глубочайшая необходимость, поскольку сюжет имеет свои

неумолимые законы. Но поэты об этом не знают, об этом расскажем мы, аспиранты. Что нам дает сличение Демона Пушкина и Демона Лермонтова, или мятежность Демона и Байронова Люцифера! А, между тем, такое сличение двух поверхностных слоев из субъективного плана — считалось законным! Вот, спуститься в объективную шахту и показать Демона - и Дубровского! Показать в виде одинакового сюжета, который становится различным только благодаря двум различным идеологическим наполненностям! Доказать сущность различного на базе тождества, на широком блюде истории подать Дубровского рядом с комедией Шекспира, а комедию Шекспира рядом с евангелием, евангелие рядом с разбойничьей песней - и все это развернуть в перспективе исторического, по настоящему диалектического, процесса, в виде подвижного классового творчества!<sup>52</sup> Показать и показывать, что "то есть это, а это есть то", но что нет ни "самовозгорающихся" форм, ни стабильных, ни милостью божией - "сама" ли это жизнь, таинственные ли глубины фантазии - что нет монолитных глыб сознания, в лоне которых пребывают "категории" вплетенных и втканых, подобно гобелену, сюжетов! И тогда, во-первых: обнаружится связь между поэтом и избираемым им сюжетом. Во-вторых: сюжет получит историю, сделается исторической категорией, раскроет свою природу, как часть диалектического процесса. И мы узнаем, что он не есть "сюжет вообще", "сюжет и точка", но что он никогда не был одним и тем же; он начался с мировоззрения, как такового, стал потом одной из мировоззренческих форм, потом сделался первой литературной ячейкой, еще дальше лег в основу словесного произведения главным рычагом, дальше приобрел характер готового композиционного стержня и, наконец, перейдя на роль фабулы исчез совсем. Так называемый "готовый сюжет" - это временная историческая категория, имеющая свое закономерное происхождение в общественной идеологии и подчиненная в своем формообразовании тому же детерминизму, что и вся надстройка».

— Как? — воскликнула я в сильнейшем волнении, и сразу проснулась. Было тихо. Шло заседание. На столе передо мной лежала смятая повестка. Там стояло:

«Секция методологии. Порядок дня: 1) О научно-служебных дневниках, 2) Доклад тов. Бродягина "За социалистическую поэтику" (Лермонтов и Байрон)».

<sup>1</sup> Фрейденберг воспроизводит традиционную компаративистскую схему путешествия сказочных сюжетов, восходящую к Т. Бенфею.

<sup>2</sup> См. о структуре института и его кабинетах: предисл., примеч. 7.

<sup>3</sup> В "Поэтике сюжета и жанра" (Л., 1936. С. 231-233) О.М. Фрейденберг кратко касается мотивов, рассмотренных здесь, в пародийном докладе, и повторяет ту же мысль, не прибегая уже, однако, к провокационной форме: "Женская роль повторна мужской и только метафорический язык расцветивает ее". Фраза завершает рассуждение о построении раздвоенной системы персонажей и персонификационного оформления двуприродной (можно сказать "амбивалентной") сущности: «...царь представляется в фазе смерти рабом, жених - покойником; 'кротость' - черта наземная, 'свирепость' — подземная; благодетельный бог становится в хтонической фазе 'убийцей'. Эти две стороны даны в одном и том же лице, но раздвоенные, в линии ближайшего кровного родства; по большей части мы видим двух братьев, одного кроткого, другого - кровожадного, и второй губит первого, но первый одерживает победу, и погибает второй. Но эти двое лиц — только часть трюично комплексного образа; центральная фигура - отец, вокруг которого разгорается борьба двух братьев. Попутно отщепляется и женская роль, соответствующая трем мужским; она одно-

временно - мать, дитя, сестра, любовница. Отсюда впоследствии появляется мотив кровосмесительства и так называемый "Эдипов узел", за которым лежит только единство образного представления. (...) недвижим (...) один образ, носители же его безостановочно чередуются, и убийца вновь становится кротким богом, кроткий бог - вновь убийцей. (...) Однообразие полное, и в то же время богатство метафорических передач одного и того же образа создает кажущееся многообразие тем и характеров».

<sup>4</sup> И в серьезной полемике с распространением исторических методов в неподсудную им сферу Фрейденберг не раз обращалась к проблеме разной датировки фактического возникновения дошедшего до исследователя древнего текста и датировки заключенного в нем "дописменного" содержания: "Принятая ныне датировка полностью вытекает из однолинейного, чисто внешнего отношения к памятнику. Она, несомненно, имеет решающее значение при формальном подходе, и потому-то ею так дорожат и так ее отстаивают. Однако, внешнее оформление памятников в том или ином веке очень часто оказывается фактом. Важна датировка содержания, а его-то и не датируют. Да и как можно датировать, если придерживаться теории заимствования? Ведь, если содержание берется поэтом из одного памятника и переносится в другой, то определять хронологию содержания ученый должен только для первого памятника, а хронологию оформления - для последнего. Бывает, впрочем, и второй случай, когда содержание памятника относят целиком к эпохе оформления этого памятника. И в этом случае, как в предыдущем, датируют одну эпоху и совершенно сбрасывают со счета другую, эпоху становления содержания. (...) Это - типологическая методология объяснения литературных, фольклорных и религиозных явлений. Сперва идет ссылка на Гомера или на не дошедший до нас первоисточник, существующий лишь гипотетически; от этого фантома протягивается одноколейная дорога к исследуемому памятнику, с переупряжкой лошадей на всех промежуточных придорожных станциях. В отдельных случаях филологическая критика доходит до того, что считает страсть Архилоха взятой от какого-то выражения Гомера, а выражение Гомера - поздней вставкой из Теогонии Гезиода (...) Однолинейных явлений в истории нет, потому что их нет в реальной действительности. Вот почему я считала себя свободной от принятых датировок в тех случаях, когда имела дело с образным содержанием памятника" (Композиция "Трудов и дней" Гезиода, не опубликовано).

<sup>5</sup> "С древних времен люди пытались размышлять о происхождении мира, о смысле и цели человеческой жизни и искали ответа на вопрос, откуда появилось зло". Эта цитата взята не из пародируемой у Фрейденберг научной книги, а наугад — из предисловия к истории Адама и Евы (Иллюстрированная Библия для молодежи. Загреб, 1989. С. 16), чтобы продемонстрировать топичность - устойчивость и безмянность этого хода мысли.

<sup>6</sup> Впуская чужой теоретический язык ("экономия поэтических сил"), Фрейденберг также избегает "открыто называть источник". Тем более что в данном случае (как и несколько ниже, когда Фрейденберг отсылает как к "научным" и потому "самопонятным" терминам - "поэтичность и фантастика") перед нами весьма характерный образец филологического и философского топоса с плавающим, псевдотерминологическим содержанием. Принцип "экономия мышления" Маха (по-русски "Принцип сохранения работы", опубликовано в 1909 г., СПб) или "принцип наименьшей траты сил" Авенариуса (по-русски "Философия как мышление о мире сообразно принципу наименьшей меры сил", опубликовано в 1899 и 1913 гг., СПб) трактуется то в психологически-биологическом плане (как результат эволюционного приспособления к познавательной ситуации стремящегося к самосохранению человеческого существа), то в рационалистическом: объяснение предложенным образом возможно большего числа явлений и фактов. Д.Н. Овсяннико-Куликовский использует принцип "Экономии мышления" для описания процессов художественного творчества: все протекающее в подсознании есть, оказывается, "сбережение сил" и дает большую "экономю" по сравнению с сознательной работой поэта и мыслителя (*Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собрание сочинений. СПб., 1914. Т. 6. С. 22 сл.*). Спенсер был автором работы, доказывающей, что достоинства стиля строятся на экономии внимания и умственных усилий слушателя (*Spenser H. The philosophy of style // Spenser H. Essays scientific, political et speculative. London, 1891. Vol. II. 3 is.*). А.Н. Веселовский хотя и отзывался о работе Спенсера критически, тем не менее и сам давал оценки, основанные на принципе "экономии" - не всегда ясно чего: "Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов" (*Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1940. С. 354*). Дело не

только в том, что не все когда-либо существовавшие словесные культуры видели "достоинство стиля" именно в этом, но прежде всего в том, что подобная "экономия слов" требует как раз повышенного "расхода внимания" (ср.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 256). Естественно, что для Шкловского с его идеей "затруднения" восприятия, разрушения автоматизма, общепризнанная "экономия поэтических сил" - обветшалое наследие академической филологии (*Искусство как прием. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. II. С. 3-14; Теория прозы. С. 7—23*). Однако Веселовский прибегал к понятию "естественного сбережения сил" еще в одном вопросе, касающемся вовсе не стиля, но бытия традиции: «Как в области культуры, так, специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая новых форм, а привязывая к ним новые отношения; это своего рода естественное "сбережение силы"» (*Историческая поэтика... С. 376*). Представление об истории поэзии как постоянной перекомбинации, а не изобретении образов, как о выработке приемов расположения и обработки словесных материалов, а не их создании, оказывается общим для Шкловского и для его академического предшественника (*Чудаков А.П.* Виктор Шкловский: два первых десятилетия // Чудаков А.П. Слово-вещь-мир. М., 1992. С. 194-195). Они расходились в степени осознанности автором своей зависимости от традиции и своего рекомбинационного вклада. У Веселовского с его занятиями преимущественно древней словесностью "исстари завещанные образы" существуют в таком же режиме "автоматизма", в котором видел основы "экономии творческих сил" Овсяннико-Куликовский. Работа с традиционным "божьем", "ничьим" материалом Шкловским признается, но как критик современной ему литературы он акцентирует сознательное ее использование, остра-нение "завещанного образа" через прием. Позитивистская "экономия" не устраивает Фрейденберг ни в одном из изводов. Она видит в культуре в целом и в отдельных ее проявлениях нагромождения тождеств, редупликацию, повтор, нанизывание и циклизацию разноморфных дубликатов. Избыточная с самого начала культура не могла знать, что экономичность станет со временем мерилем ценности. В эпоху homo economicus Фрейденберг как "палеонтолог" интересуется другое - как структура художественных образов и сюжетов в любых историко-культурных традициях разворачивается по схеме, заданной архаичным мифом, семантикой мифологического образа. Поэтому рука, протянутая ей Казанским на обсуждении сюжета о святом-разбойнике (я имею в виду его указание на идею Шкловского о жизни образов, "божьих", "ничьих"), не была принята (см. выше предисл. и примеч. 28).

- 7 "Чудесный кудесник" - "El magico prodigioso". Перевод этой пьесы был выполнен Бальмонтом под названием "Волшебный маг"; в издании пьес в серии "Литературные памятники" предлагается название "Необычайный маг" (М., 1989. С. 811). Содержание: дьявол хочет при помощи любви язычника Киприана искушить христианку Юстину; ученый юноша Киприан стремится сам познать сущность мира, на его пути дьявол ставит Юстину. Киприан отдает дьяволу душу ради обладания Юстиной, но попадая вместе с ней в тюрьму, обращается в христианство и погибает вместе с нею мученической смертью.
- 8 Об этом упоминает Н.П. Дашкевич в статье "Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова": "Что до перенесения действия в Испанию, то не следует ли специальную причину того искать в одном из источников, которые привели Лермонтова к фабуле о любви демона к монахини? См. напр., легенду о благочестивой монахини Юстине ("юридически" Юстина не монахиня, к ней сватаются женихи, но она посвящает себя богу. — *Н.Б.*), обработанную Кальдероном (1637), о которой имеется монография: *Calderon et Goethe ou le Faust et le Magicien Prodigieux. Memoire de Dr. Ant Sanchez Moguel. Trad. par J.-G. Magnabal. Paris, 1883*" (Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. 1893. Кн. 7. С. 224). Дашкевич указывает также на существование немецкого перевода пьесы (автор перевода Gies, год издания 1816) и перевода отдельных сцен, выполненных Шелли (*Shelly's Posthumous Poems. 8 vol. London, 1824. P. 362-392*). Никаких сведений о знакомстве Лермонтова с этими книгами исследователь не приводит.
- 9 Кавказ и имя Тамара появляются только в пятой (по иному счету - шестой) редакции 1838 г. ("Редакция Лопухиной"); вторая редакция 1830 г. помещает действие "Демона" в Испании.
- 10 Фрагменты из "Демона", цитируемые ниже, приводятся нами не по рукописи Фрейденберга, а по современному изданию: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 2. Цитаты из Лермонтова (в отличие от Кальдерона) даны не в той последовательности, в какой соответствующие строки следуют в тексте поэмы.
- 11 См.: Сочинения Кальдерона / Пер. с исп. К.Д. Бальмонта. М., 1902. Вып. 2. С. 307 чл.

- <sup>12</sup> В переводе Бальмонта незначительное отличие: не "мглой", а "тьмой". Не отмечено скобками другое отступление от текста: "желания любви" вместо "хотения" в печатном тексте (в экземпляре Румянцевской библиотеки "хотения" от руки исправлены на "желания"). Серьезное обещание сверки с подлинником, помещения неверных мест в скобки и "озабоченное" чтение так явно контрастируют с ничтожным исполнением этих обещаний, что хочется видеть здесь шутовую имитацию гелертерской текстологии.
- <sup>13</sup> Названный "солидным" путь — это путь "психологической" ("этнографической") школы, которая, возражая теории миграции сюжетов, находила объяснения общемировому распространению сходных мотивов в общности психологической реакции на сходные условия (теория бытового самозарождения); при этом молчаливо подразумевалась внеисторическая психология (психология, "понятная" самому исследователю), перенесенная в исторически отличные обстоятельства. Уже А.Н. Веселовский критиковал эту школу за невозможность объяснить предлагаемым способом повторяемость комбинаций "самозарождающихся" мотивов. См. например: Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского. СПб., 1913. Т. 2. Вып. 1. С. 29-33.
- <sup>14</sup> "Социологическая поэтика" - название коллективной темы, по которой работали сотрудники ИРК.
- <sup>15</sup> В текстологии "Демона" был сделан ряд открытий, после которых и хронология, и число редакций, которые имеет ниже в виду Фрейденберг (следуя, скорее всего, очерку Висковатова в кн.: *Лермонтов М.Ю.* Сочинения / Под ред. П.А. Висковатова. М., 1891. Т. 3), представляются существенно иными, что, однако, не затрагивает последовательности видоизменений интересующих Фрейденберг мотивов. В настоящее время мотив любви монахини к ангелу отнесен к III и IV редакциям (обе: 1831 г.); Тамара и Кавказ появляются в VI редакции, но это редакция не последняя и датируется она 1837-1838 гг. ("Ереванский список" и "Список Лопухиной"); существование редакции 1841 г., "восьмой", признается не всеми, так как речь идет о варианте, представляющем собой беловой автограф седьмой ("Придворной") редакции с внесенными в него поправками. Редакции 1835 г. не существовало.
- <sup>16</sup> Здесь Фрейденберг ведет читателя по "ложному следу". Дело в том, что работа, в которой рассматриваются архаичные источники "Гавриилиады", была написана С.Я. Лурье ("Гавриилиада" Пушкина и апокрифические евангелия (К вопросу об источниках "Гавриилиады") // Пушкин, в мировой литературе. Л., 1926. С. 1-10). В этой статье Лурье сопоставляет мотивы поэмы с мотивами, обнаруженными им не только в раннехристианских, церковных и апокрифических памятниках, но и в древнеегипетских источниках. Так же как исследователи Лермонтова прислушиваются прежде к словам о "рассказе таинственном", так и Лурье обращает внимание на "армянское преданье", глухо упомянутое самим Пушкиным ("Беседу их нам церковь утаила, Евангелист немного оплошал... Но говорит армянское преданье..."). И единоборство дьявола с Гавриилом, и "роман Марии с дьяволом" Лурье считает принадлежностью неведомого источника, содержащего в целостности все то, что исследователям приходится добывать по крохам из различных и разнохарактерных источников. Поскольку считается очевидным, что Пушкин такой научной работой заниматься не мог, остается только одно предположение: Пушкин располагал доставшимся ему и никому из исследователей источником, чрезвычайно древним и чрезвычайно близким к тому "архетипу", списки с которого рассеяны по мировой религиозной литературе. Мы видим, что при постановке совершенно аналогичной проблемы - архаичный сюжет в новой авторской литературе - Лурье решает ее сугубо традиционным способом - постулирует существование утраченного источника (ср. выше примеч. 4). Точно так поступает применительно к "Гавриилиаде" и М.П. Алексеев (Мелкие заметки к "Гавриилиаде" / Пушкин. Статьи и материалы. Одесса, 1925. С. 28-29). Может быть, поэтому Фрейденберг называет не Лурье (с ее точки зрения не сумевшего понять собственное открытие), а Франк-Каменецкого, владевшего как гебраист и египтолог материалом исследования Лурье и смотревшего на происхождение поэтических образов с точки зрения истории сознания, а не серии передач "исходного" (всегда почему-то самого "полного") текста. По-видимому, это не единственная ложная отсылка. Ниже Фрейденберг "боится" обвинений яфетидологии во фрейдизме со стороны Иоффе и Азадовского, которые как будто не выступали в печати с критикой того или другого. Между тем в ИРК и в том же кабинете методологии литературы работал В.Н. Волошинов, считавшийся автором книги "Фрейдизм" (1927). Бахтина Фрейденберг не знала, но она слышала, что книги Волошинова написаны не им, а человеком по имени Блохин ("Волошинов (...) автор лингвистической книги, написанной ему Блохиным"), и записала в конце 40-х годов как об этом, так и о предложении Волошинова к ней

самой о таком же криптоавторстве (Воспоминания. Тетрадь 7). Может быть, и здесь она сознательно "путаает", кто среди ее слушателей и коллег специалист по критике фрейдизма?

- <sup>17</sup> В настоящее время IV редакция, представляющая собой небольшую пробу в ином стихотворном размере, датируется 1831 г.
- <sup>18</sup> Во втором очерке "Демона" Лермонтов называет своим источником монастырскую легенду, "рассказ таинственный", который перевел на свой язык "какой-то странник" (*Лермонтов М.Ю.* Сочинения / Под ред. П.А. Висковатова. Т. 3. С. 60-61).
- <sup>19</sup> Это аллюзия на "формалистов": усматривание генезиса литературных явлений во внелитературных фактах, поиски внелитературных "причин" литературы встречали их неизменный протест.
- <sup>20</sup> Конструктивная сцена "Демона" навеяна впечатлениями от нашумевшей постановки "Ревизора", осуществленной Мейерхольдом в декабре 1926г. Эффект от этого спектакля был необыкновенным, он вызвал бурную полемику, огромную прессу, существует три книги, посвященные дискуссии о Мейерхольдовском "Ревизоре" (см.: Гоголь и Мейерхольд. М., 1927; "Ревизор" в театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927; *Тальников Д.* Новая ревизия "Ревизора". М., 1927; подробнее о славе спектакля см.: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 377 ел.). Так что и по прошествии четырех лет, к февралю 1931 г., необыкновенный спектакль оставался на слуху. Об устройстве сцены "Ревизора" Рудницкий писал: «Первый план сцены был наглухо отделен от ее глубины сплошной дугообразной линией из 11 дверей, отполированных под красное дерево. На просцениуме было еще четыре двери, по две справа и слева. Все эти 15 дверей ограждали полукруг сцены. Сплошная стена красного дерева сверху соединялась с порталом сцены завесой болотного мутно-зеленого цвета. Но все это замкнутое пространство полностью использовалось только в четырех эпизодах спектакля. В основном же действие разыгрывалось на маленькой выдвинутой площадке (размером приблизительно 3Х4 метра), которая выезжала на середину сцены. Три центральные двери для того раскрывались как ворота. Таких выдвинутых площадок было у Мейерхольда две: пока на одной играли, другую за сценой снаряжали и готовили "к выезду". На фурках и разыгрывались почти все эпизоды "Ревизора"» (*Рудницкий К.* Указ. соч. С. 353). Вместе с тем в реальной практике Мейерхольд не дошел еще до симультантного спектакля, в котором на сцене одновременно шли бы разные действия. К такому спектаклю, который приснился Фрейденберг, к почти такому, он стремился "теоретически", добиваясь особого динамизма и связывая его с конструктивистской сценой и машинерией, сломом сценической коробки, площадками, подвижными по вертикали и горизонтали, быстрой сменой эпизодов и приемами, характерными для кино: "...зрителя увлекает киноэкран, где есть такая свобода - перебрасывать действие из одной страны в другую, мгновенно менять ночь на день, показывать чудеса в области актерской трансформации, щеголять акробатическими трюками..." (*Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 2: 1917-1939. С. 194).
- <sup>21</sup> См.: Фритиоф. Скандинавский богатырь / Поэма Тегнера в русском переводе Я. Грота. Гельсингфорс, 1841. С. 57. То же. Фритиоф. Скандинавский витязь / Поэма Тегнера. С шведского перевел Яков Грот. Воронеж, 1874. С. 75.
- <sup>22</sup> "Роберт-Дьявол" - пьеса-миракль (*Miracle de Nostre Dame de Robert le Diable*), датируемая XIV в.
- <sup>23</sup> Сцена из легенды о Мерлине, родившемся от союза инкуба с набожной девицей Кандидой, пришедшей к отшельнику в пещеру и забывшей, ложась спать, перекреститься. См.: *Шепелевич Л.Е.* Очерки из истории средневековой литературы. Харьков, 1890. Вып. 1. С. 15; *Дашкевич Н.П.* Указ. соч. С. 209.
- <sup>24</sup> Фрейденберг опиралась в данной работе главным образом на исследование Ив. Жданова, значительная часть которого посвящена анализу саги о Роберте Дьяволе и его обращении (Василий Буслаевич и Волх Всеславьевич // *ЖМНП.* 1893. № 9-10. С. 187-240; № 12. С. 199-258; 1894. № 2. С. 372-412; № 3. С. 88-134). См. также: *Tardel H.* Die Sage von Robert dem Teufel in neueren deutschen Dichtungen und in Meyerber's Oper. 1900.
- <sup>25</sup> В пьесе Кальдерона мертвый Эусебио при приближении отшельника к его могиле воскресает на короткое время, чтобы исповедаться и принять отпущение грехов.
- <sup>26</sup> Маторин Николай Михайлович (1898-1936). Этнограф, историк религии, крупный партизек, близкий Зиновьеву (в 1922-1925 гг. секретарь Зиновьева по Петросовету и Исполкому Коминтерна). Карьера Маторина завершается в 1934 г.: сначала он отстраняется от руководящих постов, затем после ареста 3 января 1935 г. получает пять лет лагерей, а в 1936 г. его включают в число организаторов убийства Кирова. 11 октября 1936 г. расстрелян. См.: *Решетов А.М.* Репресси-

рованная этнография: люди и судьбы // Кунсткамера. Этнографические тетради. СПб., 1994. Вып. 4. С. 213-216. В 1931 г. Маторин находится в апогее своей карьеры: 12 октября 1930г. Общим Собранием АН он, по сути сумоучка (окончил только первый курс Петроградского университета), избирается на пост директора Музея антропологии и этнографии, в 1931-1933 гг. занимает пост ответственного редактора журнала "Советская этнография". Если учесть, что режиссером спектакля у Фрейденберг поставлен Марр-Мейерхольд, можно догадываться, почему Материну, который с 1929 г. был также руководителем разряда этнографии в Марровском ГАИМК, а с 1930 г. - заместителем Н.Я. Марра как директора Института по изучению народов СССР АН СССР, отведена роль "суфлера" - партийного комиссара при "спеце".

<sup>27</sup> См. о разыгрывании истории Робин Гуда в церкви: *Drake N. Shakespeare and his times.* Paris, 1838. P. 77 f.; *Стороженко Н.И.* Предшественники Шекспира, Лилли и Марло. М., 1872. С. 1,4 сл.

<sup>28</sup> В "Воспоминаниях" Фрейденберг содержится любопытный комментарий к использованному с такой эмфазой выражению "сама жизнь": «Меня манили всякие шаблоны. Мне прекрасно был понятен смысл слов о Бентаме, сказанных Д.С. Миллем, что тот был "the great questioneer of things established". Я любила разбивать шаблоны и смотреть в их механизмы, как мальчики, в руки которых попадают часы, замки, заводные игрушки. Почуввав шаблон, я уже не могла оторваться, пока на столе не лежали его вскрытые внутренности. И давно меня интриговал быт, поступки, взгляды людей, все институты. Я чувствовала в них огромный шаблон, но, прежде всего - условности, и вопрос "почему", "откуда" сейчас же вставал передо мной. Революция многое мне уяснила. С восторгом я встречала все исторически новое, начиная с бесклассовости и кончая восхитившей меня "скользящей неделей", впервые разбившей календарь. Прокрида (так Фрейденберг называет работу, вышедшую под заглавием "Поэтика сюжета и жанра". — *Н.Б.*) показала мне быт, как параллельную линию к искусству, науке, материальной культуре. Тем самым все теории о реализме, идущем из "самой жизни", навсегда стали мне смешны. "Сама жизнь", высмеянная мной еще в моем сатирическом докладе "О бродячих сюжетах", спокойно улеглась в моей книге таким же материалом, как слово и вещь. До меня никто этого не делал. Бытовые представления (наши квартиры, наша еда, одежды, наши нормы поведения) заняли бы у меня большее место, если б я не была стеснена со всех сторон издательством и формально, и со стороны содержания книги. Впрочем, на лекциях я широко пользуюсь, чтоб показывать студентам условность и устарелость нашего сознания».

Для Фрейденберг революция релятивизировала шаблон "самой жизни, между тем, как установленный революцией порядок вещей в свою очередь заявил претензии на тот же титул. "Сама жизнь" — это простые люди, простой народ, их простые нужды. "Сама жизнь" начинает стабильно противопоставляться культуре, замещая в этой оппозиции природу. В отечественных исторических исследованиях (хотя, конечно, не только в них) сама жизнь, понятная прежде всего как материальное производство и бытовая повседневность, выступает как единственное подлинно творческое начало: она все творит из себя, подобно материнскому божеству, а за ней тащится в обозе культура со свойственными ей традиционными стандартами. Косную и неповоротливую Культуру божественная спонтанная Жизнь сталкивает со своими все новыми и новыми порождениями и та просто вынуждена на них реагировать, "отражать". Вот слова из письма одного из яфетидологов, Л. Башинджагяна, Марру, где фигурирует эта же "сама жизнь": «Сама жизнь гонит к нам "спецов" (по мнению некоторых, они идут к нам "из тактических соображений", но ведь это же все равно, раз они работают на нашу мельницу), которые, несомненно, в состоянии оказать реальную помощь новому учению» (31 мая 1929; СПбФРАН. Ф. 800. Оп. 3. Д. 46. Л. 4). "Самой жизни" здесь противостоят "спецы", представители старой науки и интеллигенции. Иностранцы хорошо чувствуют семантику "жизни" и в современной речи. Они замечают, что у русских с "жизнью" связано все гадкое, ужасное. Когда говорят "знать жизнь", имеют в виду знакомство с ее тяготами, несправедливостью, жестокостью, коварством и пакостями людей. "Быть ближе к жизни" — это значит не предъявлять к ней слишком больших требований, соглашаться и смиряться с порядком вещей и т.п. Какая связь между "Самой жизнью" как фигурантом наших научных трудов и той неприятной и требовательной "самой жизнью" современного обихода? Первая - это образ власти молодой, революционной, он законсервирован, сохранен в нашей науке. Вторая "жизнь" — из обиходного языка, более подвижного, и это уже образ власти, с которой мы имели дело последние десятилетия, - тягостная неизбежность. Общее у той и другой "жизни", конечно, принудительность.

- <sup>29</sup> В этой тираде, помимо всего, что можно было бы вообразить, слышится и ответ на сомнение Б.В. Казанского, высказанное при обсуждении доклада 1926г.: "Можно ли процесс созидания древних сказаний сравнивать с процессом нового литературного творчества, тем более, что при литературной обработке нередко прибегают к ярким контрастам, изображая, например, любовь к монахиням или матери, но не простой женщине, раскаяние перед смертью и т.д." (СПбФАРАН. Ф. 7. Оп. 1 (1921-1929). Д. 19. Л. 38).
- <sup>30</sup> Такую версию — о женском монастыре, разрушенном молнией, можно обнаружить у П. А. Висковатова: *Лермонтов М.Ю. Сочинения* / Под ред. П.А. Висковатова. Т. 3. С. 120.
- <sup>31</sup> Какие книги имела в виду Фрейденберг? Евангелие и Шиллера опускаем. Предание о мучениках св. Юстине и Киприане получило первую известную литературную обработку в IV в. н.э. в поэме супруги императора Феодосия II Евдокии (см.: Eudociae Augustae, Procli Lucii, Claudiani carminum graecorum reliquiae... / Rec. A. Ludwich. Lipsiae, 1897); поэма сохранилась не полностью, хотя пересказ всего ее текста содержится в "Библиотеке" Фотия (Cod. 183, 184); в поэме есть, в частности, такие строки: "Слушайте, люди! Да, тот, кто владыка над сотнями духов, / В двери девической спальни войти оказался не в силах, / Трепетом жалким объят" (пер. М.Е. Грабарь-Пассек, кн. II, ст. 287 ел.). Существуют также неполные прозаические переложения по-гречески и более полная латинская версия жития, известная под названием "Confessio Surliani", весьма популярная в средние века и входившая в состав "Золотой легенды"; об одном из ее изданий и идет речь. "Роберт-Дьявол" (Miracle de Nostre Dame de Robert le Diable) — пьеса-миракль XIV в., основанная на романе, датируемом XIII в. (Le Roman de Robert le Diable en vers du XIII siecle / Publ. pour la premiere fois d' apres le manuscrit de la Bibliotheque du Roi par G.S. Trdbutien, Paris, 1837), издавалась отдельно (Frere, 1836; Le Mystere de Robert le Diable / Mis en deux parties, avec transription en vers modernes en regard du texte du XIVe siecle, et precede d'une introduction par E. Founder, Paris, 1879) и в сборнике: Miracle de Nostre Dame par personnages / Publ. d' apres le manuscrit de la Bibliotheque nationale par G. Paris, U. Robert. Paris, 1876-1893. Vol. 1-8 (Vol. 6); Ритсон и Чайлд составили разные сборники: Robin Hood: A Collection of all the Ancient Poems, Songs and Ballads, now extant, relative to that celebrated English Outlaw. To which are prefixed Historical Anecdotes of his life by Josef Ritson. London, 1885; Child F.I. The English and Scottish Popular Ballads. V. 1-5. Boston-New York, 1883-1898; русский перевод "Фриттиофа" Тегнера Фрейденберг цитирует выше, см. примеч. 22; saga о Фриттиофе, изданная Ларсоном - это: Fri9rj6fs saga hins Frecna / Hrsq. von Ludvig Larsson. Halle, 1901.
- <sup>32</sup> См. слова Юлии: "Я... двоюко Бога оскорбила / как господа и как супруга" (Сочинения Кальдерона. С. 315); "оскорбленный европеец" - это автор руководства по испанской литературе англичанин Дж. Тикнор, который признается: "Места, где героиня говорит о Христе, как о своем возлюбленном и супруге, подобно всем таким местам в старинной испанской драме, сильно шокируют ухо протестанта" (Тикнор Д. История испанской литературы. М., 1883-1891. Т 2. С. 264, примеч. 13).
- <sup>33</sup> Имеется в виду рукописное предание "Нового завета". В ряде древних рукописей "Евангелия от Матфея" (27,16 и 17) "Варавва" - это прозвище разбойника, чье имя - Иисус. В современном критическом издании греческого текста Нестле-Аланда (Nestle E., Aland K. Novum Testamentum Graece. 26. Aufl. Stuttgart, 1979) имя Вараввы "Иисус" из аппарата, содержащего разночтения, перенесено в самый текст.
- <sup>34</sup> Ср.: Мф. 26,55; Мк. 14,48; Лк. 22,52.
- <sup>35</sup> Франсиско Таррега, испанский поэт (1552-1602), пьеса "La Fundaciofi de la Orden de Nuestra Señora de la Merced" ("Основание ордена милосердия") издана в: Doze comedias [de quatro Poetas de Valencia] Valencia, 1608. Пьеса Тирсо де Молины "El Condenado por Desconfiado" ("Осужденный за неверие") написана до "Поклонения кресту". "В ней представлен почтенный отшельник, по имени Паоло, утрачивающий благодать Божью единственно по недостатку упований на Бога, между тем как Энрико, вор и разбойник, запятанный самыми возмутительными преступлениями, оказывается достойным этой благодати за проявление веры и упования в последние минуты своей жизни" (Тикнор Д. Указ. соч. С. 322). "Придворными анонимами" называют знатных лиц, не желавших в силу своего общественного положения, чтобы авторство их было известно; они посылали пьесы актерам и издателям, и такие драмы обычно назывались "Комедия одного придворного остроумца" ("Comedias de un ingenio de esta corte"). Одна из таких пьес XVII в. - "Дьявол в роли проповедника" ("El diabolio predicador"). Здесь дьявол принужден выполнять благочестивую задачу: он одет в



- монашеское платье, собирает милостыню для францисканской общины, следит за постройками в монастыре, проповедует, молится, творит чудеса, все делает с энергией и благочестием, чтобы поскорее избавиться от наложенного на него "взыскания" — обратиться сердца горожан к францисканцам. См.: *ТикторД.* Указ. соч. С. 294.
- <sup>36</sup> См. об имени Робина Гуда: *Child F.I.* Op. cit. Vol. V. P. XXI. Имя Роберта появилось из-за символического значения, отвечающего прозвищу Дьявол (Грабитель); из евфемизма черта называли Роберт: *Ed. du Meril. De la legende de Robert le Diable // Revue Contemporaine.* 1854. Т. XIV. P. 51.
- <sup>37</sup> См. об этом: *Фрейденберг ОМ.* Поэтика сюжета и жанра (период античной литературы). С. 233 и примеч.
- <sup>38</sup> *Ritson J.* Op. cit
- <sup>39</sup> См. раннюю редакцию "Разбойников": *Schiller F.* Die Rauber / Vorreden, Selbstbesprechung, Textvari-ante, Dokumente zusammengestellt von W. Hess, mit eiem Essay zum Verstandnis des Werkes von G. Storz. Munchen, 1965. S. 136-186.
- <sup>40</sup> Место, где Карл спрашивает Коснского, не попала ли к нему в руки история Робина Гуда (III, 2).
- <sup>41</sup> Ассер (Asserius Menevensis), придворный историк Альфреда Великого, автор "Жизнеописания Альфреда" (*AnnaJes rerum gestarum Alfred! Magni // Monumenta historica britannica.* London, 1848. Vol. 1).
- <sup>42</sup> Пьеса кончается намерением Карла умереть. Однако еще в мангеймовский период Шиллер намеревался написать продолжение; об этом замысле он упоминает в письме к В.Г. фон Дальбергу 1784 г. Сохранились и фрагменты пьесы «Невеста в трауре, или вторая часть "Разбойников"», время написания которых неизвестно. См.: *Schiller F.* Die Rauber. S. 211.
- <sup>43</sup> У Еврвида ("Финикиянки", 63 ел.) мотив действий сыновей — скрыть позор забвением; "он живой в доме", - добавляет к этому Иокаста.
- <sup>44</sup> Имеется в виду "Айвенго".
- <sup>45</sup> Франк-Каменецкий вел в ИРК семинар по генетической поэтике, в котором занимался историей поэтических метафор. См. также его опубликованные работы: Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии // *Язык и литература.* Л., 1932. Т. 8. С. 121-136; Разлука как метафора смерти в мифе и в поэзии // *Известия АН СССР. Сер. 7. ООИ.* Л., 1935. № 2. С. 153-173, а также теоретическую статью: К вопросу о развитии поэтической метафоры // *Советское языкознание.* 1935. № 2. С. 93-145.
- <sup>46</sup> См. подробнее об этом мотиве в работе О.М. Фрейденберг "Слепец над обрывом" (*Язык и литература.* Л., 1932. Т. 8).
- <sup>47</sup> Историческую основу легенды о Роберте Дьяволе (признаваемую далеко не всеми) проследивал Боринский: *Borinski K.* Zur Legende von Robert dem Teufel // *Zeitschrift ftr Vulkerpsychologie.* Bd. XIX. S. 84; Eine altere deutsche Bearbeitung von Robert le Diable // *Germania.* 1892. № 1. S. 60. Ср.: *Жданов Ив.* Василий Буслаевич... // *ЖМНП.* 1894. № 3. С. 95 ел. См. историю этого герцога в норманнской исторической хронике: *Les cronicques de Normendie (1233-1453) / Reimprimees pour la premiere fois d' apres l'edition rarissime de Guillaume Le Talleur (mai 1487) avec variantes et additions tirees d'autres edition et de divers manuscrits, et avec une introd. et des notes par A. Hellots.* Rouen, 1881.
- <sup>48</sup> "По преданиям, Разин или Пугач жив доселе и сидит в пещере, считает окружающее его золото; Кудеяр - разбойник разгуливает около кладов в невидимом, подземном роскошном саду; вообще, по рассказам народа, атаман разбойников всегда окружен был чудной силой и властью, вместо лодки расстилал ковер по Волге и плавал свободно, взвивался на лошади от преследований выше леса стоячего и проч." (*Аристов Н.* Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875. С. 165; ср. предание о жизни Стеньки на отдаленном острове: Там же. С. 51).<sup>9</sup> Фрейденберг использует здесь опубликованное в "Киевской старине" (1886, март. С. 499) беллетристическое (хотя и рекомендуемое как основанное на источниках) произведение польского писателя Ролле "Кармелюк".
- <sup>50</sup> Цитируется по Аристову (Указ. соч. С. 140):
- Раздавали разграблено злато-серебро  
И все имение богатство  
По тем ли сиротам по бедным,  
По тем ли церквам по Божиим;  
Сами пошли скитаться по разным странам.

<sup>51</sup> См.: Аристов Н. Указ. соч. С. 50 и 140-141.

<sup>52</sup> Одновременная демонстрация различий на "блюде истории", которую предлагает "аспирант", напоминает симультантную сцену в театре Марра-Мейерхольда, навеянную знаменитым Мейерхольдовским "Ревизором". Только в "спектакле" сопоставленные варианты сюжета не были "разно-стадиальны"; во всяком случае это было не существенно. Реминисценция, возможно, не вполне осознанная, из истории этого спектакля заключена, по-видимому, и в упоминании "блюда". Критикуя спектакль и, в частности, чрезмерно выдвинутую в нем роль городничихи в исполнении З. Райх, В.Б. Шкловский назвал свою рецензию "Пятнадцать порций городничихи" (Красная газета. 1926. 22 дек.), которые "подавались" на блюдах-выдвижных площадках в пятнадцати эпизодах постановки. Это "блюде" из скандальной рецензии Шкловского так основательно "прилипло" к памяти о постановке Мейерхольда, что В.А. Каверин, вспоминая ее спустя много лет, снова говорит (уже от себя) о "блюдечках-площадках", на которых то в одном, то в другом углу сцены "подавались" явления (*Каверин В.А.* Гоголь и Мейерхольд // *Собрание сочинений*: В 8 т. М., 1983. Т. 8. С. 295). Нельзя не признать это наше примечание сугубо факультативным. Но разве ткань истории состоит не из таких ниточек?