

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIINIK 664 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

СЕМИОТИКА ГОРОДА И
ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ПЕТЕРБУРГ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XVIII

ТАРТУ 1984

Редколлегия: М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров, Вяч. Вс. Иванов, Ю. М. Лотман
(ответственный редактор серии), З. Г. Минц, М. Б. Плюханова, П. Х. Тороп,
Х. Рятсел, Б. А. Успенский, И. А. Чернов.
Секретарь редколлегии С. Г. Барсуков
Редактор тома А. Э. Мальц

«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

З. Г. Минц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский

Еще в работах Н. П. Анциферова было показано, что классические произведения русских писателей о Петербурге отличаются высокой степенью общности, позволяющей рассматривать их как некое единство.¹ Б. В. Томашевский подчеркнул, что речь идет не просто о «петербургской теме» как таковой, а о важных особенностях поэтики произведений, линия которых протянулась от Пушкина к Достоевскому и литературе нач. ХХ в. (особая роль городского пейзажа, «идеологического и эмоционального отношения» к городу, образа героя, «живущего, мыслящего и страдающего»² в Петербурге). Разные аспекты этой проблемы многократно исследовались,³ но лишь в последние десятилетия термин «петербургский текст» получил четкое истолкование. В. Н. Топоров пишет: созданный «совокупностью текстов русской литературы» «петербургский текст» обладает всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны текстам вообще и — прежде всего — семантической связанностью <. .>. хотя он писался (и будет писаться) многими авторами».⁴

¹ См.: Анциферов Н. П. Душа Петербурга. <Пг.>. 1922, с. 39, 154 и др.; Его же. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924, с. 60 и др. работы этого автора, а также его диссертацию «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе» (РО ГПБ, ф. 27).

² Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии. М.-Л., 1961, кн. 2, с. 410.

³ См., напр.: Берков П. Н.: 1. Петербург — Петроград — Ленинград и русская литература. — Нева, 1957, № 6, с. 202—205; 2. Идея Петербурга — Ленинграда в русской литературе. — Звезда, 1957, № 6, с. 177—182; Лурье А. Н. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» и советская поэзия 1920-х гг. — В кн.: Советская литература: Пробл. мастерства. Л., 1968, с. 42—81 (Учен. зап. ЛГПИ, т. 322); о «петербургском тексте» русских символистов см.: Долгополов Л. К. На рубеже веков: О рус. лит. конца XIX — нач. XX в. <Л.>, 1977, с. 158—204.

⁴ Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с историческими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»). — In: Structure of texts and semiotics of culture. Hague; Paris, 1973, p. 277; ср. мысль о едином «петербургском символе» (Н. Я. Берковский. О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с. 131 и след.).

Такой подход, конечно, не отрицает ни исторического изучения генезиса и разных фаз становления «петербургского текста» (XVIII в., творчество Пушкина, «петербургский текст» после-пушкинской поры, «петербургский текст» у символистов и пост-символистов, в советской литературе), ни рассмотрения границ «петербургского текста» (особенно в сопоставлении с понятием «петербургской темы»), ни выделения его разновидностей. Если в западноевропейской научной традиции подчеркивается в основном единство «петербургского мифа»,⁵ то в советской — отчетливо стремление к его дифференциации.⁶

В предлагаемой работе подразумевается правомерность обоих названных аспектов: «петербургский текст» русских символистов предстает и как «глава» в непрерывно становящемся «петербургском тексте русской литературы», и как особая группа текстов внутри этого полиструктурного «произведения».

Символистский период истории «петербургского текста» возникает, развивается и осознает себя *на фоне уже созданных произведений о Петербурге* (главным образом — XIX в.).⁷ Однако его отношение к традиции весьма своеобразно. Безусловно, можно и следует говорить о влиянии на символизм классических «петербургских текстов» Пушкина, Гоголя, Достоевского и др., равно как и ставить вопрос о символистском новаторстве и о полемике с предшественниками. Но отношения преемственности, новизны и полемики не выделяют основной, нетрадиционной особенности символистского восприятия традиции.

Классические произведения «петербургской темы» воспринимаются «новым искусством» как некий единый текст. В известном смысле можно сказать, что именно символизм и превратил (художественно «навязав» это ощущение читателю, а затем и исследователям) достаточно пестрое наследие XIX в. в «петербургский текст».⁸

Произведения XIX в. о Петербурге не только исключительно часто цитируются символистами. Сам характер цитации (свобод-

⁵ См.: Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo: Storia, legenda, poesia. Milano, 1960; Fanger D. Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambr.; Mass., 1965.

⁶ Так, Р. Г. Назиров в работе «Петербургская легенда и литературные традиции» (Традиции и новаторство, вып. 3. Учен. зап. Башк. гос. ун-та, вып. 80. Сер. филол. наук, 26, Уфа, 1975, с. 122—135) разграничивает внутри «петербургского текста» стоящую у его истоков «петербургскую легенду» поздне-фольклорного происхождения и «петербургскую литературу». См. также разграничение «темы Петербурга» и «петербургского мифа» в указанной выше работе Л. К. Долгополова (с. 158—159).

⁷ Интерес к «петербургской литературе» XVIII в. возникает преимущественно в 1910-х гг. и характерен для позднего символизма и постсимволистских группировок (в первую очередь — для акмеизма. См. ниже, с. 91—92).

⁸ Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века. — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 129—135.

ный переход от одних произведений и авторов к другим; создание символов, восходящих одновременно к различным текстам «петербургской» классики и т. д.)⁹ подчеркивает единство цитируемого, как бы досоздает его и непрерывно демонстрирует. «Петербургский текст» XIX в. становится носителем единого художественного языка, играющего в символистских произведениях важную роль *интерпретирующего кода*. Только сопоставление вновь создаваемого образа-символа с кодирующей традицией, с контекстом «петербургской классики» и определение его места в «петербургском тексте» XIX в. создают значения символистских образов и произведений. «Петербургский текст» XIX в. оказывается одним из основных «текстов-интерпретаторов» для «неомифологических» произведений русских символистов,¹⁰ отчасти сопоставимым даже с такими, например, кардинальными для «нового искусства» текстовыми единствами, как античная мифология, четвероевангелие с апокалипсисом и др. Сами же творения символистов в значительной степени выступают как «тексты о текстах» — своеобразные художественные метатексты.

Однако представленный «петербургским текстом» XIX в. «язык петербургской литературы» важен для символиста, как и для предшествующих художников, не в качестве извлеченной из текста системы, а именно в своем реальном текстовом воплощении — как живая совокупность произведений (и их фрагментов). Поэтому петербургская классика фактически становится *темой* для «нового искусства», а весь «петербургский текст» (как часть универсального «текста культуры») получает статус «третьей действительности», отображаемой наряду с «мирами идей» («идея» Петербурга) или их материальных воплощений (история, быт Петербурга и т. д.)¹¹ В обеих этих функциях (кода и темы) цитируемое произведение оказывается, однако, в иной плоскости, чем цитирующее (код — сообщение, «реальность» — отражение), что существенно отличает символистскую рецепцию культуры от предшествующих ее форм. Так возникают, например, произведения о Медном всаднике Фальконе (памятник Петру как *тема* лирики и публицистики Блока, лирики Брюсова и Вяч. Иванова, эссе Евг. Иванова «Всадник», романов Ал. Ремизова «Крестовые сестры» и Белого «Петербург» и др.), «*кодируемые*» предшествующими произведениями о Медном всаднике (прежде всего — по-

⁹ О двух видах символистской «поэтики цитат» см.: З. Г. Минц. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — Учен. зап. / ТГУ, 1973, вып. 308. Тр. по знаковым системам, 6, с. 388—389 и др.

¹⁰ См.: З. Г. Минц. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — Учен. зап. / ТГУ, 1979, вып. 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник, <вып.> 3, с. 94—99.

¹¹ Ср.: «Для символистов «Медный всадник» был не только источником образов, но и темой изучения и интерпретации» (Томашевский Б. В. Ук. соч., с. 415).

емой Пушкина). При этом следует учитывать, что и само создание Фальконе — тоже художественный текст, т. е. система кодов возникает как иерархия первичных, вторичных и многократных перекодирований.

Для того чтобы выполнять столь своеобразную роль, произведения петербургской классики должны были быть, прежде всего, *отобраны*. Отбор оказывался необходимым не только потому, что он получал значение художественного и идеологического фильтра, отсекавшего «неважное» для воспринимающей культуры: такого рода селекция — спутник всякого культурного развития. Для создания же из массы произведений «петербургской темы» единого «петербургского текста» необходимо было и другое: цитируемый текст *должен быть опознан читателем*: 1) как цитата, 2) как цитата не из любого произведения о Петербурге, а из вновь образуемой (символизмом) текстовой совокупности.¹² Это заставляло особенно четко отграничивать круг отбираемого, делать его список почти закрытым, обозримым количественно и ориентированным на наиболее известные, почти «хрестоматийные» тексты.

Ядро вычленяемого символистами 1900-х гг. «петербургского текста» XIX в. — это «Медный всадник» и «Пиковая дама» Пушкина, «Петербургские повести» Гоголя, «Бедные люди», «Двойник». «Хозяйка», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот» и «Подросток» Достоевского (а «ядром ядра» здесь будут первое и три последних произведения). На границе «петербургского текста» располагаются реже цитируемые «Домик в Коломне», урбанистическая лирика Некрасова, отдельные произведения Ап. Григорьева, публицистика Чаадаева, славянофилов и «почвенников». С другой стороны, с «петербургским текстом» зачастую соприкасаются произведения не о Петербурге, играющие сходную роль «текстов-шифров» и «текстов-тем». Условие «подключения» их к «петербургскому тексту» — наличие тем и мотивов, в чем-то пересекающихся с символистской интерпретацией либо ядра «петербургского текста» XIX в., либо самого Петербурга. Таковы темы и мотивы большого города («История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Города-спруты» Верхарна), города *Петра* («Полтава»), города чиновничьего («Ревизор»), а также города «фантастического», призрачного (традиция «гофманианы»), города мистического зла («демонологические» тексты, «Страшная месть») города механического «автомата» («Каменный гость»), обреченного на гибель (апокалипсис).

¹² Задача «опознания» цитаты как будто бы сильно облегчалась ранней символистской ориентацией на элитарного, высококультурного, «избранного» читателя. Однако сама новизна подхода к «наследству» делала ее все же достаточно актуальной (вспомним широко распространенное в критике нач. XX в. и отчасти унаследованное литературоведением представление об эклектизме Брюсова, «книжности» Вяч. Иванова, «плагиагах» Ремизова и т. д.).

В этих случаях можно говорить либо о пересечении «петербургского мифа» с др. символистскими «мифами» («миф о Петре»), либо о вхождении его в более общие «культурные мифы» (о большом городе, его эсхатологии). либо о специфике какой-то подгруппы «петербургского текста» («миф о переписчике» у Гоголя, Достоевского и др.; возможно, восходит к «Золотому горшку» Гофмана).

В «петербургский текст» входят, занимая в нем важное место, и произведения других искусств, главным образом, конечно, памятник Фальконе и иные скульптурные и архитектурные памятники и ансамбли города. Включение «текстов» несловесных искусств, с одной стороны, усложняет «язык петербургской культуры», усиливает его символическую многозначность и противоречивую разнонаправленность. Но важна и прочувствованная символизмом двойственность самого архитектурного «текста»: скульптурные и архитектурные ансамбли выступают одновременно и как реальные пространства Петербурга, и как произведения искусства, включаясь в существенные для «языка петербургской культуры» оппозиции пространства природного и культурного, миров бедности и роскоши и т. д. Поэтому памятники скульптуры и архитектуры органически входили в «петербургский текст» XIX в. и в окружении образов природы (острова, Нева, петербургские пригороды), и в ореоле словесных цитат («Нева» и «острова» «Медного всадника» и др.). Статуя на крыше Зимнего дворца (блоковский «латник в черном») и строфа «Медного всадника» выступают здесь как явления одного порядка, втягивая в себя и превращенные в цитаты образы природы. Более того: двойственность архитектурного произведения становилась моделью самого Петербурга: он — и историческая реальность, и создание искусства — «Петра творенье», а Петр I оказывался одним из демиургов «петербургского текста». Это позволяло не только включить в «петербургский текст» образы его демиургов (Петр I — Пушкин — Достоевский .) но и воспринимать весь Петербург как «единый текст» («парадный» «пушкинский» город вступления к «Медному всаднику» / непарадная часть Петербурга между Гороховой и Сенной как «творение Достоевского» и т. д.).¹³

Некоторое расширение, «размыкание» классического «петербургского текста», конечно, связано и с наличием внутри петер-

¹³ Ср. ощущение петербургских пространств как созданий многих генеев (демиургов):

Давно стихами говорит Нева,
Страницей Гоголя ложится Невский.
Весь Летний сад — Онегина глава.
О Блоке вспоминают Острова,
А по Разъезжей бродит Достоевский.

(«Все то, чего коснется человек. .» — В кн.: Маршак С. Соч. в 4-х т., т. 2, М., 1958, с: 51).

бургской темы у символистов различных подтем и вариаций, а также с индивидуальными решениями художников или тех или иных произведений. Так, можно выделить подгруппу текстов, где с Петербургом связан мотив маски, маскарада, ряженья (линия, идущая от арлекинадных образов ранней лирики Блока, через «Балаганчик» и «Снежную маску», к «Петербургу» Белого и символизму и постсимволизму 1910-х гг.; как ретроспективный символ этого десятилетия, присутствует в «Поэме без героя») Здесь в качестве дешифрующих текстов присутствуют лермонтовский «Маскарад», образы *commedia dell'arte* и венецианских масок-баутт. Органичность подключения к «петербургскому тексту» драмы Лермонтова с ее (хотя и многочисленными) столичными реалиями («маскерад / У Энгельгардта»).¹⁴ мотивами рока, жизни как маскарада и рядом особенностей поэтики,¹⁵ самоочевидна. Но и появление образов *commedia dell'arte* также имеет не только общетематическое, но и специфически «петербургское» обоснование (особенно заметное в творчестве Блока и позднейшей театральной деятельности Ал. Бенуа): они, в значительной степени, навеяны ежегодными в Петербурге XIX в. «гуляньями на балаганах», где заметной частью репертуара были арлекинады.¹⁶ Петербургская «арлекинада» имела и другие истоки — заданный петровской эпохой дуализм: «Петербург — Новая Голландия» / «Петербург — Новая Венеция» содержал потенциальную возможность усвоения «петербургскому мифу» «венецианского» колорита. Через театр В. Ф. Комиссаржевской, увлечение В. Э. Мейерхольда театром Гоцци и т. д. создавалась возможность переживания жизни как мира венецианских баутт. Ср. в воспоминаниях В. Н. Веригиной: «Мы шли по призрачному городу, через каналы, по фантастическим мостам Северной Венеции и, верно, сами казались призраками, походили на венецианских баутт прошлого <. .> После «Балаганчика» <. .> часто блуждали мы по улицам, новые северные баутты».¹⁷

Здесь, как и в случаях включения в «петербургский текст» архитектурных и скульптурных ансамблей, важна двойственная природа театра и маскарада как дешифрующих текстов: это и реальность городской жизни («гулянья на балаганах», репертуар столичных театров), и «мир искусства».

¹⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. Л., 1980, с. 270.

¹⁵ Ср., напр., большую роль в «Маскараде» (как и вообще в творчестве Лермонтова) поэтики цитат, в частности отзвуков «петербургской» темы из «Евгения Онегина» (ср. монолог Казарина — там же, с. 322).

¹⁶ См.: Лейферт А. В. Балаганы. <Пг.>, 1922. «Арлекинадным» темам в творчестве А. Блока, А. Белого и др. в символистском и постсимволистском искусстве посвящена статья З. Г. Минц «В «семантическом поле» «Балаганчика»» (в печати).

¹⁷ Веригина В. Н. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1980, с. 437 (ср. там же, с. 438 и след.).

И все же, несмотря на разнообразные возможности расширения числа текстов, кодирующих петербургскую тему у символистов, список их тяготеет к закрытости, имеет границу. Выделенные произведения русской классики обладают высокой степенью единства — как тематического, так и идейного («маленький человек» в большом городе, «маленький человек» и русская государственность, «противоестественность» и «фантастичность» Петербурга, катастрофизм, и т. д.), эстетического («фантастический реализм», гротескность) и эмоционально-оценочного (исторически сложное <Пушкин> или негативное <Гоголь> отношение к «самому умышленному городу в мире»)

Разумеется, символизм не только активно формирует свой образ традиции, но и дает ее осмысление — то достаточно субъективное, то раскрывающее в наследии XIX в. исторически ему присущее. Так, соединение с петербургской классикой апокалиптических мотивов по-новому, более обобщенно подчеркивает «роковую» катастрофичность жизни в «императорском» Санкт-Петербурге.¹⁸ Роль традиции также не оставалась пассивной. Она оказывала обратное — и весьма сильное — воздействие на символизм. Так, существенно, что «петербургский текст» формировался почти исключительно из реалистических произведений XIX в. (хотя и включавших элементы условности). Поэтому символистские произведения о Петербурге сыграли важнейшую роль в обращении «нового искусства» к истории, социальной и политической проблематике, к созданию образов, локализованных в пространстве и времени. Хотя историческое и социальное в символизме стремилось стать «метаисторическим»,¹⁹ превратиться в «миф об истории», о «мировом зле» и «мировой катастрофе», но по законам этой же поэтики (в ее наиболее зрелом облике) эмпирический план изображаемого был весьма существенным и, в принципе, обязательным аспектом в символических произведениях. От традиции шла и тяга символистского образа Петербурга к включению в него реалий городской жизни, и, шире, — сочетание «поэтики цитат» и «поэтики реалий».

Говоря о реалиях, следует, однако, иметь в виду их особо сложную природу. Это — и традиционные отсылки к конкретным приметам места и времени, и *знаки-символы «историзма»*, и «цитаты» из поэтики «петербургских текстов» XIX в. Городские реалии, как правило, сложно переплетены с образами условными и цитатными. И только соположение реалий с дешифрующим цитатным пластом текста, определение их места в нем указывают

¹⁸ Существует, однако, возможность и само это объединение воспринимать как завещанное традицией (ср. образ петербуржца Лебедева — толкователя апокалипсиса в «Идиоте»).

¹⁹ Максимов Д. Е. О мифологическом начале в лирике Блока. (Предварительные замечания). — Учен. зап. / ТГУ 1979, вып. 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник, вып. 3, с. 6—7 и след.

на существенные стороны семантики и функции этих реалий. Поэтому пониманию специфики петербургских реалий у символистов зачастую вредит инерция традиционной методики и практики литературного краеведения: неизменным условием принадлежности произведения к разряду «петербургских» считается присутствие черт городской топографии и быта. Так, «петербургскость» драмы Блока «Незнакомка» усматривают, прежде всего, в том, что в ее ремарках точно зафиксированы места петербургской окраины: кабачок на Б. Зелениной улице, аллея Крестовского о-ва и Крестовский мост через М. Невку. Следует, однако, отметить, что, во-первых, подобный реальный комментарий может опираться только на внетекстовые источники — мемуарные свидетельства людей, знавших поэта, — в самом же тексте нет ни одного топонима, от которого можно было бы отталкиваться при атрибуции конкретных адресов (не указано даже, что место действия Петербург — речь идет просто о «городе»). Во-вторых, во внимание не принимаются расхождения мемуаристов: так, по сообщению М. А. Бекетовой, кабачок, изображенный в 1-м акте, находился на углу Б. Зелениной и Геслеровского пер.,²⁰ а по Н. А. Павлович — на углу Б. Зелениной и Колтовской наб.²¹; обоим указаниям (см. справочник «Весь Петербург», вып. на 1904—1906 гг.) соответствуют реальные трактиры: «Северный медведь» (Б. Зеленина, 12) и «Крестовский» (Б. Зеленина, 44), так что говорить об однозначной атрибуции не приходится (тем более, что оба эти питейные заведения — «трактиры с крепкими напитками», а у Блока описана «пивная»). По поводу ремарки, открывающей 2-й акт, В. Н. Орлов замечает: «Коренной ленинградец безошибочно узнает это место < . > въезд на мост через Малую Невку, ведущий с Большой Зелениной улицы на широкую и прямую аллею Крестовского острова.»²² Признавая несомненную важность подобных сведений для воссоздания творческой истории пьесы, не приходится, однако, разделять уверенности исследователя в «безошибочном узнавании»: даже такой «коренной ленинградец», как Н. П. Анциферов, полагал, что «бесконечная, прямая, как стрела, аллея» (IV, 82) — это Б. Зеленина ул.,²³

²⁰ См.: Бекетова М. А. Александр Блок: Биогр. очерк. Пб., 1922, с. 102—103. Такую же атрибуцию, по свидетельству Д. С. Лихачева, давал и Е. П. Иванов (см.: Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 167). Этот адрес канонизирован комментаторами «Незнакомки».

²¹ См.: Павлович Н. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Блокковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962. Тарту, 1964, с. 492.

²² Орлов В. Поэт и город: Александр Блок и Петербург. Л., 1980, с. 125. Впервые эта атрибуция приводится в кн.: Медведев П. Н. Драммы и поэмы Ал. Блока: Из истории их создания. Л., 1928, с. 54—55, — по-видимому, со слов Л. Д. Блок (ср. коммент. В. В. Гольцева в кн.: Блок А. Собр. соч. М.-Л., 1929).

²³ См.: Анциферов Н. П. Теория и практика литературных экскурсий. Л., <1926>, с. 74.

(а не аллея Крестовского о-ва), а П. П. Громов указывает, что мост из 2-го акта — мост через Карповку.²⁴ В тезисе о «безошибочном узнавании» проблематика генезиса художественного материала смешивается с вопросом функциональной телеологии: определенные топографические реалии, важные для Блока как приметы «его» города, оказались совершенно не рассчитанными на читательское восприятие, «угадывание» и, строго говоря, остались за пределами текста.²⁵ А отнесенность драмы к петербургскому тексту создается за счет работы иного механизма — цитатной поэтики. Текст «Незнакомки» насыщен многочисленными отсылками к «петербургскому тексту» XIX в., причем цитация не ограничивается включением в ткань произведения готовых ситуаций из определенных фрагментов досимволистского «петербургского текста» (эпиграф из «Идиота») или более скрытым «заимствованием» на уровне поэтики определенных писателей — авторов «петербургского текста». Целый ряд образов и мотивов не имеет одного и точного адреса (хотя обычно исследователями — по императиву первой ассоциации — указывается именно один и точный адрес): так, мотив «шарманки» (1-й акт) представляет собой не отсылку к конкретному, единичному произведению (Григоровича, Некрасова, Михайлова, Ап. Григорьева или Достоевского), а знак «петербургского текста» в целом, его своеобразное «общее место». Широкая распространенность этого мотива, связанная с его сквозным движением через пласты «петербургского текста», с одной стороны, резко снижает информативность его как отсылки к какому-то определенному произведению, а с другой — обеспечивает возможность его бытования в позднейших пластах «петербургского текста» в свернутом виде.²⁶ Такими же мотивами и образами — «именами», несущими петербургский *coûleur locale*, в «Незнакомке» будут «мост», «корабли», «цепочки фонарей» и т. п., — поэтому пейзаж, открывающий 2-й акт и, действительно, исполненный петербургских реалий, воспринимается именно как петербургский, но не конкретный, «этот», а как некий обобщенный «образ» петербургского пейзажа.

²⁴ См.: Громов П. П. Герой и время: Ст. о лит. и театре. Л., 1961, с. 463. Эти же сведения исследователь приводит и в комментарии к самому авторитетному на сегодняшний день изданию пьес Блока (см.: Блок А. Театр. Л., 1981, с. 486), в обоих случаях ссылаясь на мемуары Бекетовой, которая, однако, ни слова не пишет о месте действия 2-го акта.

²⁵ В тех случаях, когда Блок стремился исполнить «круг читательской осведомленности» некоторых своих знакомых, он принимал на себя роль авторкомментатора — экскурсовода по «своему городу»; см., напр., воспоминания Н. Н. Волоховой о прогулках, «во время которых Александр Александрович называл <...> все места, связанные с его пьесой «Незнакомка» (Волохова Н. Земля в снегу. — Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т, 1961, вып. 104, с. 373).

²⁶ Тем самым и «петербургский текст» в его единстве неизбежно приобретает зачастую черты «анонимности», «фольклорности».

Семантика «петербургского текста» у тех или иных русских символистов рождается, естественно, не только при его сопоставлении с традицией, но и как реализация общесимволистского «мифа о Петербурге», возникающего, в свою очередь, при включении «петербургского мифа» в «основной миф» русского символизма.²⁷ Рассмотрение Вл. Соловьевым, в гегельнской традиции, мира как становления способствовало вычленению в символистском «мифе о мире» исторически ориентированных символов, относимых либо к давно-прошедшему (исходная гармония), либо к настоящему («хаос» и зло материального мира), либо к будущему (окончательное торжество «божественного всеединства»).²⁸ Но сам Вл. Соловьев в ряде работ 1880-х — нач. 1890-х гг. считал «исторический» этап становления Всеединства, под влиянием разнообразных (домарксистских) теорий прогресса, постепенным воплощением в мире идеалов Истины, Добра и Красоты. Символистам же был значительно ближе эсхатологизм позднего Соловьева (конец 1890-х гг.): человеческая история — воплощение «князя мира сего», а переход к конечному торжеству Положительного Всеединства возможен лишь после катастрофического конца «этого» мира и победы «богочеловеческого» начала в завершающем единорстве хаоса и Космоса.²⁹

«Петербургский миф» находит в этой общей мифопоэтической картине четко определенное место. Петербург, «дьявольское», «гнилое место», — воплощение городской цивилизации, подошедшей к последней грани всемирного катаклизма (отсюда органическое вхождение в символистские произведения о Петербурге эсхатологических пророчеств и предреволюционных «чаяний»). Сам город — апокалиптическая Вавилонская Блудница:

Вмешалась в безумную давку
С расплеснутой чашей вина
На Звере Багряном — Жена,³⁰

²⁷ Об «основном мифе» русского символизма см.: Пустыгина Н. К изучению эволюции русского символизма. — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века.» Тарту, 1975, с. 143—147; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов... с. 84—87.

²⁸ Вл. Соловьев. Собр. соч. Т. III. — Спб.: изд-во Общественная польза, (б. г.), с. 124, 131, 135 и др.

²⁹ См.: Вл. Соловьев. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями. Спб., тип. т-ва «Труд», 1900.

³⁰ Блок А. Собр. соч. в 8 т. М.-Л., 1960, т. 2, с. 171. Ниже все ссылки на это издание — в тексте, первая арабская цифра — том, следующие — страница. Ср.: Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте (Структура текста-81: Тез. симпози. М., 1981, с. 53—58). Последовательное сопоставление блоковского Петербурга с Вавилонской блудницей, возможно, помогает (наряду с биографическими обстоятельствами) объяснить почти полное и почти трехлетнее (1904—06) отсутствие в лирике Блока образа «Ты»: «Жену, облеченную в солнце» сменил город — другая апокалиптическая «Жена» — Великая блудница.

последний предел земного падения «Души мира». Хаос в этом «перевернутом» царстве «антитезы» парадоксально принимает формы «переорганизованного» (машинного, автоматически мертвого) мира, а космические начала всеединства выступают как хаос природных стихий, мстящих городу.

Образ Петербурга в «новом искусстве» 1900-х гг. еще более осложняется, с одной стороны, влиянием декадентской апологии красоты и мощи большого города (особенно — через урбанизм Брюсова), с другой — теми элементами исторической и социальной конкретизации изображаемого, которые шли от рассмотренных выше воздействий литературы XIX в., с третьей — разнообразными связями с другими частными «мифами» русского символизма (образами природного мира, мифом о Спящей красавице, с другими «городскими мифами»: о Москве, о провинции и т. д.). Весь этот сложнейший художественный организм оказывается также благоприятной средой для создания образов «таинственного», иррационально-«непостижимого» города, части «непостижимого» мира.

Такая концепция Петербурга не могла возникнуть сразу: она должна была воплотиться в ряде произведений, складывавшихся в собственно символистскую разновидность «петербургского текста» и демонстрирующих новизну его миропонимания и художественной структуры. Начало этому ряду положил «Петр и Алексей». Хотя значительная часть действия III части трилогии происходит вне Петербурга и разворачивает «миф о Петре», петербургская часть романа с нарочитой четкостью выделяет группу текстов, на которую она ориентирована, а вся трилогия ярко воплощает принципы нового отношения к традиции: «поэтику цитат», включение цитат (иногда очень пространных) в лейтмотивные повторы, постоянное объяснение происходящего в свете проблематики «петербургского текста» и т. д.

«Петербургский текст» XIX в., как он представлялся русским символистам предреволюционных лет, здесь почти полностью сформирован. Это — городская легенда XVIII в. с ее антипетровским пафосом, представленным буквально «прошивающими» текст мотивами «антихриста» и пророчеством Авдотьи Лопухиной: Петербургу «быть пусту».³¹ Это — набор (тоже регулярно повторяющихся) цитат из Пушкина. Большую роль играет собственно не «петербургская» «Полтава»: царя окружают «птенцы Петровы» (38), его движения быстры (132) и т. д. — поскольку лейтмотив «тяжелого молота» в руках «кузнеца России» Петра (131), «кующего из железа новую Россию» (326), становится ведущим при показе «правды Петра» (см. 556 и др.) «Правда Алексея» (и народная) столь же явно представлена отсылками к

³¹ Цит. по изд. М. В. Пирожкова (Спб., 1905, с. 94, 402 и др.). Ниже ссылки на это издание даны в тексте, в скобках — страница.

«Медному всаднику» («окно в Европу» — 152, подробное описание первого петербургского наводнения и его жертв; «плоские мшистые топи» невских берегов и т. д.) и основным сюжетом романа (Алексей явно спроецирован на «маленького человека» литературы XIX в., а рядом возникает еще более связанный с традицией персонаж — «приказная строка» Докукин). Важнейшую роль в осмыслении образов и концепций Петербурга в романе играют произведения Достоевского — от обширной цитаты из «Подростка» (85, далее, с вариациями — 112, 209 и др. и вновь полностью — 403³²) или таких мотивов, как «падучая» у Тихона, расколовшаяся пополам икона Петра, совмещающего функции реалии и цитаты образа «мокрого снега» (115, 400 и др., ср. название II главы в «Записках из подполья») — до самых общих концепций «фантастического» города. Отсюда — и особое место этого произведения: оно — и «метатекст» по отношению к традиции XIX в., и часть того *кодирующего* «петербургского текста», с которым затем будут соотноситься символистские произведения рассматриваемого типа вплоть до «Петербург» Белого.³³

Так, в «Обезьянах» Ремизова символический смысл изображаемого (неправедный суд и жестокая расправа над обезьянами) раскрывается лишь при сопоставлении его с дешифрующими кодами: с образами «Медного всадника», пропущенными сквозь призму их отражений в «Петре и Алексее», а также с «санкционированными» этим же романом апокалиптическими символами. Это тем более интересно, что «Обезьяны» не только отнесены к традиционной подгруппе петербургских текстов — «снов»,³⁴ но и, как часто у Ремизова, генетически, возможно, являются записью реального сна. Повествование здесь по стилю напоминает будущие тексты «потока сознания» или сюрреалистические. Тем интереснее посмотреть, как черты этой поэтики (в частности — кажущаяся алогичность текста) по-новому осмысляются при соотнесении «Обезьян» с «петербургским кодом».

Первым знаком этого «сна» как «петербургского текста» является место действия, Марсово поле — отсылка к образам

³² Образ Петербурга, который «подымется с туманом и разлетится как сон» (см.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 13. Л., 1975, с. 113). Комментаторы (т. 17, с. 372) указывают на связь со славянофильскими источниками. В конечном счете, они тоже восходят к устной «петербургской легенде» XVIII в.

³³ Таким образом, в анализируемый здесь «петербургский текст» 1900-х гг. не входят «декадентские» произведения о Петербурге 1890-х гг., где тема города либо подключена к сложившейся традиции XIX в. (а не описывает ее), либо образ «столицы» растворяется в мифологии города как такового и не содержит ничего специфически петербургского (как в ряде произведений Ф. Сологуба). Не входит в рассматриваемый символистский «петербургский текст» и ряд «предакмеистических» произведений 1900-х гг., например, «Картонный домик» М. Кузмина (1907).

³⁴ См. примеч. 8.

«военной столицы».³⁵ Затем, однако, парад трансформируется в картину жестоких расправ, а Марсово Поле — с аллюзиями на «Петра и Алексея» (сцена стрелецкой казни) — в Лобное место. Появление Всадника («Прискакал на медном коне < . > всадник, весь закованный в зеленую медь»)³⁶ делает отсылки к Фальконе и Пушкину (скачущий всадник) однозначно опознаваемыми, что не исключает, однако, и новых ассоциаций с «Петром и Алексеем»,³⁷ а также с апокалипсисом. Так, ремизовский Всадник — это «всадник которому имя смерть» (Откр. 6, 8) «Глядя на всадника перед лицом < . > смерти», «прокричал гордому всаднику и < . > смерти».³⁸ Заключительный эпизод: «Высоко взвившийся аркан сдавил мне горло, и я упал на колени. И в замеревшей тишине, дерзко глядя на страшного всадника < . > я, предводитель шимпанзе < . > прокричал гордому всаднику < . > трижды петухом»,³⁹ — снова задает ряд — теперь уже итоговых — уподоблений. Крик петуха, с одной стороны, — отчетливая евангельская реминисценция (ср. Матф. 26, 34; Мк. 14, 30; Лук. 22, 34; Ин. 13, 38) В качестве таковой она актуализует параллель «Петр I — апостол Петр» (в связи с мотивами Петра-отступника и Петра — Камня.⁴⁰ Обе эти линии проходят и через роман «Петр и Алексей»). С другой стороны, протестующий, «дерзкий» крик погибающего — крик перед лицом Всадника-Смерти — это и реминисценция знаменитого «Ужо тебе!» пушкинского Евгения,⁴¹ и близкая параллель к одному из эпизодов стрелецкой казни.⁴² Лежащие же вне «петербургского текста»

³⁵ Возможно осмысление места действия как символизированной «петербургской реалии»: на Марсовом поле происходили упоминавшиеся выше «гуляния на балаганах» с участием шарманщиков с обезьянками и т. п. Нетрудно заметить, что и время и пространство произведения — результат разнообразных контаминаций исторических реалий и цитат.

³⁶ См.: Ремизов А. М. Соч. в 8 т., т. 3. СПб., 1911, с. 170 (курсив наш. — З. М., М. Б., А. Д.).

³⁷ Так, в одной из сцен казни в романе появляется всадник, в котором Тихон с ужасом опознает Петра. Ср.: «Впереди ехал на коне всадник высокого роста. Лицо его было тоже спокойно, но страшно. Это был Петр» (с. 71—72). Ср. также общие мотивы крови, пыток и т. д.

³⁸ Ремизов А. М. Ук. соч., с. 170.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Об исторически имевшем место отождествлении Петра I и апостола Петра см.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко). — В кн.: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 239—241; 244—245.

⁴¹ Связь мотивов кукареканья и «дерзкого» бунта малого перед лицом великого очень характерна для Ремизова. Ср.: «Я не пророк, я не апостол, я — тот петух, который запел, и отречшийся Петр вспомнил Христа» (Взвихренная Русь. Париж, 1927, с. 333). В ремизовской же поэме «Иуда-предатель» «петушинный крик» — знак отступничества (Ремизов А. М. Соч., т. 8, с. 280—281), что также подчеркивает полисемантность мотива. Поэтому аналогичный концовке «Обезьян» смысл получает и эпизод «бунта» Маракулина перед

фольклорные аллюзии (проходящие через гоголевского «Вия») придают концовке смысл рассеяния нечисти, особенно подчеркнутый тем, что это — конец сна — *наваждения*, с которым связано здесь все «петербургское». В достаточной мере характерно (по крайней мере для А. Ремизова) введение в символистский «петербургский текст» и других, сложно с этим текстом сочетающихся «мифов» — в данном случае известной «обезьяньей утопии» Ремизова. Лишь в соотнесении со всеми этими контекстами произведение раскрывает свой смысл.

Как видим, один и тот же символистский «петербургский текст» может получать статус и текста, и «метатекста». Это особенно касается произведений Блока середины 1900-х гг (городская лирика, трилогия «лирических драм»), отсылки к которым пронизывают ряд позднейших символистских произведений, часто характерно сочетающих образы «блоковского Петербурга» и самого Блока (драмы Ф. Сологуба и др.).

Неоднородность текста достигается и соединением внутри одного произведения фрагментов, ориентированных и на сам «петербургский текст», и на анализ его «языка». Таково эссе Евг. Иванова «Всадник. Нечто о городе Петербурге», где повествование о ночных прогулках по городу, «прошитое» аллюзиями на «Медного всадника», «Пиковую Даму», «Подростка» и апокалиптическую символику, переходит в прямую расшифровку образов этих произведений.⁴³ Таков ряд статей Блока (особенно — «Безвременье», 1906) и Ин. Анненского (о Гоголе и Достоевском), которые, безусловно, являются и размышлениями о «петербургском тексте» XIX в., и типичными явлениями символистского «петербургского текста».

Вся эта сложная «вязь» смысла не была, как уже говорилось, самоцельной. «Петербургский текст» «младших символистов» питался «тайной», смешанной с ужасом надеждой на разгадку «непостижимого города», на его преобразование или гибель. Когда этот пафос исчерпал себя, «петербургский текст» в его младосимволистском варианте был завершен. Его вершиной и завершением стал «Петербург» Белого.

В 1910-х гг решение «петербургской темы» символистами было «переиграно» постсимволизмом (в самых разнообразных вариантах: полемики, соотнесения с традицией, попыток перейти на еще более высокий уровень — «метаметатекста», описывающего символистский «метатекст» и т. д.). Наиболее заметной была

скульптурой Фальконе в романе «Крестовые сестры» (см.: Ремизов А. М. Соч., т. 5, с. 147). Сопоставление этих произведений см.: Иванов-Разумник Р. В. Творчество и критика, Пб., 1912, т. 2, с. 92—93.

⁴² Ср.: «Умиравший вдруг поднял голову и плюнул в глаза царю: — Вот тебе, собачий сын, антихрист!» (267).

⁴³ Иванов Е. Всадник (Нечто о городе Петербурге). — В кн.: Белые ночи: Петербург. альм. Спб., 1907, с. 73—91.

попытка акмеистической (и близкой к ней) литературы создать свой образ Петербурга (ср. сборник Б. Садовского «Адмиралтейская игла», Спб., <1915—?>. где Петербург Евгения оттеснен «дивным градом» вступления к «Медному всаднику», ориентация на «петербургский текст» XIX в. — интересом к культуре XVIII в., а основным дешифрующим внесловесным кодом становится живопись «Мира искусства»). Этой линии не суждено было развиваться. Но еще через полвека, с позиций совсем иного поэтического сознания, грандиозный символический образ «Петербурга Блока» — стоящего при дверях великого катаклизма города символистской и постсимволистской «метакультуры» — создает, в свою очередь описавшая и оценившая этот условный, «маскарадный» «метамир», «Поэма без героя».