

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ

На правах рукописи

ЛЮСЫЙ Александр Павлович

КРЫМСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
И ПРОБЛЕМА МИФОЛОГИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата культурологии

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Научный руководитель – доктор
философских наук, профессор Кантор В.К.

МОСКВА - 2003

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	1
ГЛАВА 1. «ОТ БЕЛЫХ ВОД ДО ЧЕРНЫХ»: Мифологическое рождение Крымского текста	
Крымская тема как до-текст (архитекст) Крымского текста...9	
Перво-поэт Крымского текста.....21	
ГЛАВА 2. «МАЛЕНЬКАЯ ТАВРИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ»:	
Подступы К.Н.Батюшкова к романтической Тавриде.....50	
ГЛАВА 3. КОЛЫБЕЛЬ «ОНЕГИНА»: Крым в творческом сознании А.С.Пушкина	
«Театр элегии» А.С.Пушкина..... 61	
В хронотопе «счастливейших дней».....62	
Два полюса Тавриды.....77	
Движение Крымского текста по следам А.С.Пушкина..... 89	
ГЛАВА 4. МЕЖДУ СИМУЛЯКРОМ И НАДРЫВОМ..... 99	
ГЛАВА 5. КРЫМСКИЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМА НЕОМИФОЛОГИЗМА	
Символисты в поисках Пушкина и Ницше..... 121	
Воспитание глаза О.Э.Мандельштама..... 129	
Киммерийский миф М.А.Волошина.....	
ГЛАВА 6. «ПЕРЕМИРИЕ ПОЛОТЕНЦА»: Детерриториализации и ретерриториализации современного Крымского текста..... 146	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 164	
ПРИЛОЖЕНИЕ..... 166	
ПРИМЕЧАНИЯ..... 174	

ВВЕДЕНИЕ

Важнейшими базовыми инструментами культурологических исследований являются такие взаимосвязанные между собой понятия, как текст и пространство. «Концепт – это не объект, а территория, - выразили Ж.Делез и Ф.Гваттари важный парадигмальный мировоззренческий сдвиг в конце XX века, реабилитирующий саму материю после ее мнимого “исчезновения” в начале столетия. – Именно в этом своем качестве он обладает прошлой, настоящей, а возможно и будущей формой»ⁱ. В ходе утверждения понимания культуры как системы текстов на стыке этих понятий возникло понятие X-текста, одной из разновидностей которого и посвящена данная работа.

Виднейший теоретик структурализма Ж.Женетт в интересующем нас аспекте следующим образом напомнил о важности проблемы пространства для литературы и искусства. «И не только потому, что пространство, место действия, пейзаж, интерьер могут стать предметом литературного описания, что благодаря литературе, ... мы переносимся на минуту в неведомые страны и там путешествуем и живем, - это было бы самым простым подходом к анализу отношений литературы и пространства, но не отражало бы их сути; и не только потому, что у... несхожих меж собой авторов... внимание к пространству, точнее, своего рода очарованность пространством составляет одну из важнейших сторон того, что Валери называл *поэтическим состоянием*. Это – те аспекты пространственности, которые могут занимать или заполнять литературу, но не связаны с ее сутью, то есть с ее языком. Так, если живопись является пространственным искусством, то не потому, что предмет ее изображения – пространство, а потому, что само изображение разворачивается в пространстве, специфическом пространстве живописного произведения. Архитектура, искусство в высшей степени пространственное, не говорит нам о пространстве: вернее было бы сказать, что она заставляет говорить само пространство, ... а поскольку каждое искусство, по сути своей, стремится сформировать представление о себе, то здесь пространство говорит и о самой архитектуре. Существует ли подобным же образом собственно литературное пространство – активное, а не пассивное, означающее, а не означаемое, пространство, специфически присущее литературе, репрезентативное, а не репрезентируемое?»ⁱⁱ.

Утвердительный ответ на этот вопрос Ж.Женетт обосновывает следующим образом: «Во-первых, существует своего рода

первичная элементарная пространственность, присущая самому языку. Не раз отмечалось, что язык как бы по природе своей в большей степени обладает способностью выразить пространственные, чем какие-либо иные отношения (и стороны действительности), а потому использует их как символы других отношений, то есть говорит обо всем в пространственных терминах и тем самым сообщает всему пространственность. Известно, что эта своеобразная ущербность или предвзятость языка побудила Бергсона обвинить язык в искажении реальности “сознания”, которая носит чисто временной характер... Строго разграничив речь и язык и приписав последнему ведущую роль в *игре* речевой деятельности, которая определяется как система чисто дифференциальных отношений, где каждый элемент характеризуется местом, отводимым ему в едином целом, а также вертикальными и горизонтальными отношениями, в которые он вступает с другими родственными и соседними элементами, - Соссюр и его последователи, несомненно, сделали акцент на пространственной форме существования языка, хотя в данном случае речь идет, как пишет Бланшо, о таком типе пространственности, понять который “не позволяет ни обычное геометрическое пространство, ни пространство практической жизни”»ⁱⁱⁱ.

Актуальность исследования определяется назревшей в гуманитарных науках необходимостью на современном методологическом уровне обобщить накопленный эмпирический материал, связанный с характером отображения Крыма в русской культуре, а также важностью выявления содержательных доминант ее Крымского текста. Заполнение этой теоретической лакуны, очевидной при отмеченной выше трактовке культуры как системы текстов, призвано способствовать прояснению не только узко литературоведческих и искусствоведческих проблем, но и обеспечить новый виток осмысления разносторонней крымской проблемы в ее политической, социологической, психологической и других сферах.

Степень разработанности проблемы. В понимании взаимоотношения понятий «текст» и «язык» исключительно важна роль Ю.М.Лотмана. Он утвердил представление о тексте в искусстве как исходном генераторе смысла, а о языке – как производном от него явлении, в отличие от первичного «просто» языка и вторичного по отношению к нему текста^{iv}. Последовательными логическими звеньями развития художественной текстуальности стала концепция

семиосферы как синхронного семиотического пространства, заполняющего границы культуры и являющегося условием работы отдельных семиотических структур и, одновременно, их порождением, образом соотносимая с концепцией *ноосферы* В.И.Вернадского. Важным теоретическим этапом стала также концепция Ю.Лотмана «текста в тексте»^v. Выдвинутое Ю.Лотманом понятие презумпция текстуальности стало одной из основ своеобразного «римского права» текста как сотворенной структуры^{vi}.

Отталкиваясь от сформулированной В.Н.Топоровым идеи «Петербургского текста» в русской литературе, учеными разных отраслей знания были выделены и содержательно исследованы Московский, Готический и Итальянский тексты русской культуры^{vii}, наметились подходы подобного уровня в изучении ряда «провинциальных» российских культурных локусов. Помимо выше указанных авторов здесь следует назвать работы Л.Ф.Кациса, Н.Ю.Молока, Т.Н.Николаевой, М.П.Одесского, И.Паперно, О.А.Проскурина, В.Ю.Проскуриной, К.Ю.Рогова, М.Л.Спивак, Д.М.Фрейдина, Т.М.Цивьян. В то же время многие положения для исследования были прояснены в ходе изучения работ, посвященных поэтике отдельных деятелей русской культуры, связанных с Крымом - работы А.Г.Альтшуллера, Г.Г.Амелина, В.Э.Вацура, Л.О.Зайонц, Д.П.Иваницкого, С.А.Кибальника, Г.П.Козубовской, В.И.Коровина, В.Л.Коровина, В.П.Купченко, А.В.Лаврова, Ю.И.Левина, Ю.В.Манна, В.С.Непомнящего, С.П.Пинаева, Р.Д.Тименчик, С.А.Фомичева (см. примечания). Нельзя не отметить достижения нынешней филологической школы Крыма, стараниями которой регулярно проходят международные научные конференции - Крымские Пушкинские чтения, Волошинские чтения, Гриновские чтения, Чеховские чтения, Шмелевские чтения, среди материалов которых выделяются исследования И.М.Богоявленской, Г.А.Зябревой, В.П.Казарина, Н.А.Кобзева, А.Ю.Маленко, В.Н.Михайлова, Е.И.Нечепорука, М.А.Новиковой.

В то же время несмотря на исключительное обилие разнообразной историко-литературной, искусствоведческой, краеведческой и иной литературы о важной (в большинстве случаев - позитивной) роли Крыма в творчестве крупнейших русских писателей, не известно о системном выделении особого «Крымского текста» в указанном выше смысле российскими, украинскими, крымскими филологами и культурологами, как и учеными каких-либо иных стран и регионов. Гораздо больше тут повезло, к примеру, Перми, где вышла новаторская монография В.В.Абашева «Пермь как текст. Пермь в русской культуре XX века» (2000), - так

что пушкинская строка, очерчивающая пространство русской картины мира в стихотворении «Клеветникам России» (1831): «...от Перми до Тавриды», - становится в данном случае выражением культуротворческой задачи самого уровня исследования.

Значительной опорой для исследования стали также работы историков и теоретиков искусства Т.А.Алпатовой, А.П.Вергунова, А.Г.Габричевского, А.А.Галиченко, В.А.Горохова, А.Лосевой, Б.М.Соколова, Д.Швыдковского, С.В.Хачатурова, Н.А.Хренова.

Научная новизна диссертации видится в самой попытке выделения «Крымского текста» в русской культуре и обозначения основных этапов его развития. Конституирование Крымского текста, как показано в диссертации, позволяет прояснить ряд дискуссионных проблем других X-текстов (в частности, Петербургского и Московского). В диссертации даются теоретические основания обозначения основных этапов развития Крымского текста (преимущественно на материале литературного творчества и архитектуры, в частности, садово-парковой).

Теоретические и методологические основания диссертации заключаются в разработанных мировой и российской семиотической школой критериях «вычленения (или от-членения) семиотически значимого “X-текста” от примыкающих к нему явлений иного семиотического статуса»^{viii}. Здесь важно «не только умение увидеть в пределах одного (или многих текстов) некий неявный новый текст заданной структуры, но и осознать его не как шифровку или прорыв подсознательного, а как общеобращенный факт литературного бытия, со всеми собственными единицами плана выражения и плана содержания»^{ix}.

Если Петербургский текст был порожден Петербургским мифом, то Крымский текст – мифом Тавриды. Последний стал южным полюсом петербургского литературного мифа. Отраженная в литературе Петербургская мифология, как будет показано ниже, прямо или опосредованно оказалась одной из важнейших составляющих первичного языка крымского текста в процессе его рождения и генезиса.

В.Топоров следующим образом разработал критерии выделения в художественной литературе особого Петербургского текста на основе способов языкового кодирования его основных составляющих. «В н у т р е н е е с о с т о я н и е: а) *отрицательное* – раздражительный, как пьяный, как сумасшедший, усталый, одинокий, мучительный, болезненный, мнительный, бессильный, бессознательный, мнительный, безвыходный, бессильный, бессознательный, лихорадочный, нездоровый, смятенный, унылый,

отупевший...; напряжение, ипохондрия, скука, хандра, сплин..., бред, полусознание, беспамятство, болезнь, лихорадочное состояние, бессилие, страх, ужас (ср. мистический ужас), уединение, апатия, отупение, тревога, жар, озноб, грусть, одиночество, смятение, страдание, пытка, забытье, уныние, нездоровье, болезнь, пугливость, нестерпимость, мысли без порядка и связи, головокружение, мучение, чуждость, сон...; уединяться, замкнуться, углубиться; не знать, куда деться; не замечать, говорить вслух, опомниться, шептать, впадать в задумчивость, вздрагивать, поднимать голову, забываться, не помнить, казаться странным, тускнеть (о сознании)...; б) *положительное* – едва выносимая радость, свобода, спокойствие, дикая энергия, сила, веселие, жизнь, новая жизнь...; глядеть весело, внезапно освобождаться от..., потянуться к людям, дышать легче, сбросить бремя, смотреть спокойно, не ощущать усталости, тоски, стать спокойным, становиться новым, придавать силу, преобразиться, ощутить радость, размягчиться (о сердце), предаваться мечтаниям, фантазиям, приятным “прожектам”...

П р и р о д а: а) *отрицательное* – закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, наводнение, дождь, снег, пелена, сеть, сырость, слякоть, мокрота, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь...; болото, топь, заводь..., грязный, душный, холодный, сырой, мутный, желтый, зеленый (иногда)...; б) *положительное* – солнце, луч солнца, заря; река (широкая), Нева, море, взморье, острова, берег, побережье, равнина: зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый) простор, пустынность, небо (чистое, голубое, высокое), широта, ветер (освежающий)...; ясный, свежий, прохладный, теплый, широкий, пустынный, просторный, солнечный...

К у л ь т у р а: а) *отрицательное* – замкнутость-теснота, середина, дом (громада, Ноев ковчег), трактир, каморка-гроб (разумеется, и гроб), комната неправильной формы, угол, диван, комод, подсвечник, перегородка, ширма, занавеска, обои, стена, окно, прихожая, сени, коридор, порог, дверь, замок, запор, звонок, крючок, щель, лестница, двор, замок, запор, звонок, крючок, щель, лестница, двор, ворота, переулок, улицы (грязные, душные), жара-духота, скорлупа, помои, пыль, вонь, грязь, известка, толкотня, толпа, кучки, гурьба, народ, поляки, крик, шум, свист, хохот, смех, пенье, говр, ругань, драка, теснота-узость, ужас, тоска, тошнота, гадость, Америка...; душный, зловонный, грязный, угарный, тесный, стесненный, узкий, спертый, сырой, бедный, уродливый, осой, кривой, тупой, острый, наглый, нахальный, вызывающий, подозрительный...; теснить, стеснять, скучиться, толпиться,

толкаться, шуметь, кричать, хохотать, смеяться, петь, орать, драться, роиться...; б) *положительное* – город, проспект, линия, набережная, мост..., площадь, сады, крепость, дворцы, церкви, купол, шпиль, игла, фонарь...; распространить(ся), простираться, расширяться...»^x.

В данной классификации обращает на себя внимание преобладание не только негативных оценок над позитивными, но и горизонтальной линии измерения над вертикальной (упоминается, в частности, некая «игла», но пушкинский образ светлой «Адмиралтейской иглы», соотносимый с интимной «светлой печалью» поэта, сам по себе породил сквозной суб-текст культурного космоса, которому посвящено одноименное исследование Г.Г.Амелина и В.Я.Мордерера, - см. их книгу «Миры и столкновения Осипа Мандельштама», М., 2001). Однако здесь все же создается исследовательское поле отталкивания для критериев выделения Крымского текста. Как поясняет В.Топоров, выбранные им языковые элементы могут быть аранжированы и синтагматически (синтагматика – изучение отмеченных интонационно-смысловым единством языковых единиц в линейном ряду, в тех реальных отношениях, которыми они связаны в тексте, вопреки парадигматике, изучающей элементы языка и классы этих элементов, находящихся в отношениях противопоставления, выбора одного из взаимоисключающих элементов). В.Топоров делает важный для поставленной нами задачи вывод: «принцип комбинации на синтагматической оси задан основным мотивом – п у т е м (выходом) из центра, середины, узости-ужаса на периферию – на простор, широту, к свободе и спасению...»^{xi}. При том, что миф Тавриды трудно назвать периферией ввиду вполне «петербургской» образной густоты, он все же стал местом выхода из центра, порождая Крымский текст, где на первый план выдвинулись положительные качества Петербургского текста, но не произошло полного избежания отрицательных.

Таким образом, выделение Крымского текста позволяет нам прояснить проблему степени закрытости Петербургского текста и тесно связанную с ней проблему «до-текстов» («архитекста» в терминологии Ж.Женетта). По мнению В.Топорова, Петербургская тема в литературе XVIII – первой XIX не имеет отношения к Петербургскому тексту, возникновение которого произошло в «петербургской повести» А.С.Пушкина «Медный всадник», а окончательное становление связано с творчеством Ф.М.Достоевского^{xii}. Если придерживаться такой схемы, то из нижеследующего получается, что Крымский текст возник раньше петербургского? Думается, тут следует вспомнить Л.В.Пумпянского: «В “Медном всаднике” ясно различаются три стилистических слоя:

1) одический, ... ему принадлежит уже само словосочетание “Медный всадник”; 2) онегинский (а тут следует не только иметь в виду описание современного автору Петербурга, но и вспомнить, куда он относил “колыбель ‘Онегина’” – А.Л.); 3) совершенно новый для Пушкина, так сказать, беллетристический; на него намекает подзаголовок (“петербургская повесть”)^{xiii}.

Каждый из этих слоев имеет свои текстуальные права. На понятие X-текст вполне можно распространить данное Ж.Женеттом определение книги – что это «не замкнутая сущность, а отношение или, точнее, - ось бесчисленных отношений (выделено нами – А.Л.)». Каждый X-текст, как и отдельное произведение того или иного искусства, рождается заново при каждом прочтении, и культура есть в той же степени история способов или причин чтения, как способа письма или его объектов.

Общие методологические основания диссертант нашел также в трудах Г.Башляра, М.Бахтина, А.Я.Кнабе, И.М.Быховской, Б.М.Гаспарова, В.Л.Глазычева, Ж.Женетта, В.М.Живова, В.В.Иванова, В.К.Кантора, Е.М.Мелетинского, Л.Н.Митрохина, В.Я.Проппа, Л.В.Пумпянского, К.Э.Разлогова, В.Л.Рабиновича, В.М.Розина, Б.А.Успенского, В.П.Шестакова, А.К.Якимовича и др.

Практическая значимость работы определяется ее вкладом в развитие общей теории текста, а также синтетической поэтики творчества, необходимость которой обоснована В.Н.Топоровым, вскрывшим оторванность изучения творческого пути того или иного творца от познания его текстов^{xiv}. Синтез обеих поэтик в общем пространстве между поэтом и текстом возможен на такой основе, которая включает в себя и новые идеи о структуре текста, и старые представления генеалогии и онтологии автора как творца текста. Преодоление методологического разобщения способствует экзистенциальной пространственно-временной идентификации. Тема диссертации имеет не только научную, но также просветительскую и общекультурную значимость. Нынешний идейный вакуум в российском обществе, вкупе с осуществленной постмодернизмом радикальной эстетической «демифологизацией», вынуждает искать и осмысливать имеющиеся в прошлом позитивные энергетические импульсы (как пишет Э.Блох в «Тюбингенском введении в философию», «чистые гештальты попыток, гештальты Исхода, то есть реальные модели еще не Удавшегося»^{xv}).

Материалы диссертации могут быть использованы в спецкурсах при преподавании различных гуманитарных дисциплин, послужить основой дальнейших научных разработок.

Структура диссертации включает введение, шесть глав, заключения и примечаний. В **Первой главе** «От Белых вод до Черных: Мифологическое рождение Крымского текста» изображено развитие Крымской темы в литературе в качестве до-текста (архитекста). Больше всего о Тавриде А.С.Пушкин «думал» стихами С.С. Боброва, по выражению Ю.М.Лотмана, поэта «гениального, но полузабытого»^{xvi}, который охарактеризован нами как «перво-поэт» Тавриды. **Вторая глава** – «Маленькая Таврическая философия» – посвящена романтическому преломлению Крымского текста в жизни и творчестве К.Батюшкова. В **третьей главе** «Колыбель “Онегина”»: Крым в творческом сознании А.С.Пушкина» исследуется завершение формирования образа романтической Тавриды. **Четвертая глава** «Между симулякром и надрывом» - обзор процессов демифологизации Крымского текста и вспышки краеведно-публицистического интереса к местности после Крымской войны. Предмет **пятой главы** «Крымский текст и проблема неомифологизма» - «пушкиноискательство» и «пушкиноборчество» символистов и рождение отчасти оппозиционного Тавриде мифа Киммерии М.Волошина. Последняя, **шестая глава** «Перемирие полотенца: Детерриториализации и ретерриториализации современного Крымского текста» – попытка осмысления новейших литературных и общекультурных интенций в контексте избранной гуманитарной методологии. В **заключении** делаются общедиссертационные выводы.

Основные положения диссертации были изложены автором в брошюре «Первый поэт Тавриды» (Симферополь: Облполиграфиздат, 1991), монографии «Пушкин. Таврида. Киммерия» (М.: Языки русской культуры, 2000) и более десяти публикаций (статей, тезисов выступлений на научных конференциях и рецензий) в научных и научно-популярных изданиях.

ГЛАВА I. «ОТ БЕЛЫХ ВОД ДО ЧЕРНЫХ»: Мифологическое рождение Крымского текста

1. КРЫМСКАЯ ТЕМА КАК ДО-ТЕКСТ (АРХИТЕКСТ) КРЫМСКОГО ТЕКСТА

Переходим к обозрению собственно Крымской темы в русской литературе, не ставя здесь задачу ее исчерпать, а представляя ее как Крымский до-текст, или архитекст (пре-текст).

В Крыму происходит действие «Корсунской легенды», повествующей о походе киевского князя Владимира на Херсонес, с чего берет начало крещение Руси^{xvii}. Крым упоминается летописцем Нестором в «Повести временных лет». Мифический див в «Слове о полку Игореве» призывает князя «послушати — земли незнаем <...> и Сурожу, и Корсуню <...>»^{xviii}. Крымская тема оказалась темой древнейшей из дошедших до наших дней надписей на древнерусском, языке на так называемом Тмутараканском камне: «В лето 6576 (1065) индикта 6 Глеб князь мерил море по леду от Тмуторокани до Корчева 30, 054 сажен»^{xix}. Отметим также, что с Тамани начинается и «крымское измерение» А.С.Пушкина, хотя его воображение занимал здесь не Глеб, а другой князь Тмутаракани Мстислав. В эпилоге к писавшемуся уже в Гурзуфе «Кавказскому пленнику» Пушкин, перечисляя занимавшие его сюжеты, упомянул «Мстислава древний поединок» (4, 113)^{1*}. В наше время неомифологическим отголоском древнего «измерения» стал приобретающий стараниями московского мэра Ю.М.Лужкова реальные черты проект строительства моста через Керченский пролив. Некоторым аналогом документальных согласований этого и подобных проектов является дипломатическая переписка великих московских князей и царей с крымскими ханами в XV- XVII вв., некоторые образцы которой рассматриваются как вполне

¹ Цитаты из произведений А.С.Пушкина в тексте приводятся в скобках по полному собранию сочинений. АН СССР, 1937 – 1959.

литературные памятники^{xx} (но в целом разговор о московской составляющей Крымского текста пойдет ниже).

«Югофильство, — утверждает в своей концептуальной, продолжающей оставаться единственной в своем роде книге "Природа, мир, тайник вселенной" М.Г.Эпштейн, — первая, во многом утопическая антитеза балтийской ориентации России, предрешенная Петром I...»^{xxi}. В действительности, однако, Петр I вполне серьезно пытался вначале «прорубить окно» именно на юге, на что были направлены Азовские походы 1695 и 1696 гг.^{xxii}. Реанимирован был еще Юрием Крижаничем составленный план основания новой русской столицы в Крыму^{xxiii}, и Петр I однажды даже стоял «на берегу пустынных волн» все в том же Корчеве во время так называемого Керченского похода 1699 года (что описано в мемуарах очевидцев и частично извлечено оттуда А.Н.Толстым для соответствующего эпизода в романе «Петр I»^{xxiv}). Лишь внешнеполитические обстоятельства — невозможность организовать общеевропейскую антитурецкую коалицию в ходе царских путешествий-посольств на запад из-за начинающейся войны за испанское наследство — вынудили его изменить геополитическую ориентацию, но не **геопоэтические** искания русской литературы (воспользуемся здесь пока что маргинальным термином К.Уайта, основателя Института геопозитики в Париже, рассматривающего геопозитику как взаимосвязь творческого воображения и ландшафта; в Москве термин был самостоятельно сформулирован директором Крымского клуба И.Сидом, организатором трех Боспорских форумов современной культуры в Керчи (1993, 1995, 1995) и Международной конференции по геопозитике в Москве в 1996 году^{xxv}).

Любопытно, что «путешествующая» внешняя политика Петра I совмещалась с «путешествующей» внутренней образовательной политикой. В системе его преобразовательских инициатив не до конца еще изученное значение имела организация им путешествий русских и зарубежных ученых по российским просторам. По словам немецкого ученого К.Риттера, быстро ставшие устойчивой традицией ученые путешествия, «которые петербургская Академия, не щадя издержек, устраивала при вспомоществовании императриц Анны, Елизаветы и Екатерины II, должно причислить к самым блестящим и успешным предприятиям для науки, просвещения и народного благополучия России <...> Это обширное государство только посредством таких путешествий могло достигнуть до самопознания и познания своих частей, природных сил и их благотворного употребления для своих подданных»^{xxvi}.

В то время как поэты XVIII века начиная с М.В.Ломоносова и кончая С.С.Бобровым выковывали, по известному наблюдению Л.В.Пумпянского, в одах стихотворные формулы России-«полнощи» и ее рассвета и расцвета («где...» — «там...»), в которых хронология говорит о разнице между «прежде» и «ныне», а топография — о тождестве места^{xxvii}, и эти формулы являлись некими лемехами поэтического плуга, (т.е., уже Петербургским текстом определенного жанрового уровня), ученые-путешественники открывали и измеряли места для будущей вспашки почвы, в предчувствии появления поэтической космической астролябии.

Геопоэтика поэтов и геософия ученых взаимно дополняли друг друга, и особенно наглядно совместились это у самого Ломоносова. Крымская природа и история постоянно присутствовали в сфере его научных и художественных интересов. В «Слове о рождении металлов», обозревая геологическое прошлое планеты, Ломоносов рассматривает историю происхождения Черного моря и Крымского полуострова. В работе «Первые основания металлургии» он уделяет внимание происхождению Крымских гор в одном ряду с Кавказскими, Кордильерскими и Пиренейскими. В «Древней Российской истории» он описывает взаимоотношения Руси и Крыма с древнейших времен, в «Описании стрелецких бунтов и правления царевны Софьи» уделяет внимание Крымским походам князя Василия Голицына^{xxviii}. Наконец, в Крыму разворачиваются события ломоносовской классицистической трагедии «Тамира и Селим» (1750).

Вскоре после присоединения Крыма к России (1783) состоялось имеющее государственный размах путешествие в Крым Екатерины II. После этой поездки здесь появляются имения российской знати (в частности, уже при Александре I первое каменное сооружение на Южном берегу Крыма – дом Э.Решилье в Гурзуфе). Отчасти это, по наблюдению А.Лосевой, напоминает заселение петербургских земель при Петре I: «завязка многих архитектурных сюжетов происходит в Петергофе, а развязка — в Ореанде и наоборот».^{xxix} В дальнейшем роль архитектурного организующего центра взял на себя дворец М.С.Воронцова в Алушке, а еще позже – императорский дворец в Ореанде. Для тогдашней Тавриды характерна взаимосвязь дворцово-парковых комплексов и словесности, игравшей не только прогностическую, но и отражательную роль.

Так, конкретное место выбора для строительства своего дворцово-паркового комплекса в Алушке, возможно, было подсказано М.Воронцову путешественником и военным писателем В.Броневским. В своем «Обзрении южного берега Тавриды в 1815

году» он рекомендовал, применительно к этому конкретному месту: «Желательно, чтобы вельможа, богач со вкусом, купил сии сады и здешнюю красоту-Природу украсил и раскрыл искусством, что бы можно было сделать с таким местом, которое и в диком состоянии пленяет взор, очаровывает чувства, услаждает вкус и обоняние...»^{xxx}. Что и было сделано заочным проектировщиком дворца английским архитектором Э.Блором, руководителем строительства на месте В.Гунтом и садовником К.Кебахом, которые сумели отдельные детали горного пейзажа Крыма — россыпи гигантских каменных глыб, реки и ручьи, рощи можжевельника, крымской сосны, пушистого дуба, прочие «готические, «классические», «тюдоровские» и «восточные» природные мотивы органично включить в общий рукотворный ансамбль. И литература, и архитектура с большей или меньшей проницательностью считывали мифологию места, органично включая в нее и заимствованные элементы, в соответствии с принципами романтического активного мифотворчества.

Так в Алушкинском парке появились водопад «Флейшиц» («Волшебный стрелок»), памяти одноименной оперы Карла-Мари Вебера, фонтан «Мария», в честь одной из героинь поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан», холм Монмартр, скалы Потемкина, Мармонская площадка и так далее, до фонтана «Трильби» памяти любимой собаки, выигравшей поединок с татарской кошкой. Корни таких усадебных названий, как Карасан, Ливадия, Меллас, Тессели, по мнению А.А.Галиченко, бессмысленно искать в древних языках и веках, как это делают специалисты по топонимике. Название Карасан заимствовано первой владелицей имения А.М.Бороздиной, в замужестве Раевской, из переведенной на русский язык В.Жуковским, А.Подолкинским, А.Бестужевым поэмы Т.Мура «Лалла-Рук», одна из частей которой называется «Покровенный пророк из Хорасана» (Хорасан — провинция солнца). В названии Тессели один из совладельцев Фороса Н.Н.Раевский увековечил память о счастливом и крепком семействе переселенцев в Новый Свет ван Тесселей из новеллы В.Ирвинга «Сонная лощина», переводя оттуда в реальность и живописные описания пейзажей, сходных с форосскими^{xxxi}.

А.Галиченко сумела прочесть в Алушкинском парке и опосредованные цитаты из диалогов Платона, чем является композиция возле античноподобного Чайного домика на берегу моря: «Клянусь Герой, прекрасный уголок! Этот платан, такой развесистый и высокий... а этот прелестный родник, что пробивается под платаном: вода в нем совсем холодная, вот можно рукой попробовать. Судя по изваяниям дев и жертвенным приношениям,

здесь, видно, святилище каких-то нимф и Ахилоя...». Платоновская «идея той Земли» (из «Филеба»), что похожа на мяч, сшитый из двенадцати кусков», по мнению искусствоведа, нашла отражение в двенадцати колоннах павильона, а для дополнения «тех самых камешков, которые так ценим мы здесь: наши сердолики и яшмы, и смарагды, и все прочие подобного рода»^{xxxii} в 1842 году из Коктебеля в Алупку было доставлено 29 мешков разноцветных камней. Напомним, впрочем, что число двенадцать и производные от него — священные в Апокалипсисе, где идет речь о Небесном Иерусалиме, ином, эсхатологическом воплощении Рая. Воображаемая геометрическая ось, соединяющая вершину горы Ай-Петри (олицетворение природы) с центром дворца (культура, цивилизация) и уходящая на юг, уже в другие широты — к самому Иерусалиму^{xxxiii}, как бы воплощает именно новозаветную диалектику от первозданного Эдема к окончательному Новому Иерусалиму. Но, может быть, стоит тут вспомнить и о двенадцати уровнях алхимического деяния, наглядно выраженных в форме *arbor philosophica* (философского дерева), выражающего, по К.Юнгу, архетипические психологические структуры^{xxxiv}.

В то же время отметим и обратное «крымское присутствие» в парках северной столицы. «Когда война сия продолжится, то царскосельский мой сад будет походить на игрушечку, после каждого славного воинского деяния воздвигается в ней приличный памятник, — писала Екатерина II Вольтеру. Битва при Кагуле... возродила в нем обелиск с надписью... Морское сражение при Чесме произвели в великом пруде Ростральную колонну, взятие Крыма и высадка войск в Море означены равным образом на других местах»^{xxxv}. Крымская тема обыгрывалась в организованном архитектором В.Баженовым масштабном представлении на Ходынском поле в Москве^{xxxvi}.

Таким образом, можно говорить и об обратном воздействии Крыма на Петербургскую мифологию и Петербургский текст в широком его понимании, а также и Московский текст. Подчеркнем, однако, и уникальность Крымского текста в садово-парковом своем воплощении, постигаемую лишь на современном уровне гуманитарного знания.

Весьма определенный структурный вывод в этом отношении сделан Н.Абесиновой: «Уникальность этих парков в том, что они занимают не просто территории, подобно равнинным паркам, а определенные объемы пространства Южного берега Крыма. Они размещены как бы по вертикали. Это позволяет «воспринимать» их, находясь вне их пространства, с различных расстояний и видовых точек»^{xxxvii}. Т.е., парки Тавриды имеют на одно измерение больше,

чем другие сады и парки, при том, что задолго до формулирования идеи пространства-времени было отмечено, что садовое искусство «изображает изящное столько под видом пространства, сколько же и под видом времени»^{xxxviii}.

Именно воплощенные в парках элементы эстетической, гносеологической, идеологической свободы, а главное, оппозиционная любым дисциплинарным пространствам свобода перемещения посетителя парка (хотя бы и виртуальная), позволяет предложить рассмотреть и садово-парковый текст в целом как образец *нелинейного письма (текста)*, а также, по выражению Ж.Дерриды, «*архи-письма*», привитого письма^{xxxix}. «На первый взгляд, линейный характер письма, то есть последовательное выстраивание письменных знаков и их сочетаний, просто отражает линейность звуковой речи, и поэтому носит, безусловно, естественный характер (Соссюр, Якобсон). Однако именно более «внешний», «произвольный», «технический» характер письма в принципе позволяет ему выйти за рамки следования звуковой речи, искать разнообразие, вновь открываемые возможности расположения смысловнесущих элементов, преодолевать не только линейность, но и наглядно геометрический характер их размещения»^{xl}.

Если книга — это способ передачи предварительно уже сформированного содержания, то позиция воспринимающего садово-парковый текст превращает последний в менее замкнутый *гипертекст*, который, подобно компьютеру, способен вынести текст за пределы геометрически организованного пространства, то есть плоскости-страницы и последовательно примыкающих к ней других плоскостей — книги. Может быть, особенности этого текста как семантически организованной материи, а не просто системе знаков, даже более, чем структура традиционной книги, соответствует структуре мышления «мыслящего тростника». Ведь «мышление, — ссылается М.Субботин на работу Ж.Дерриды «О грамматологии», — это движение одновременно на нескольких фронтах, разработка идей и отображение их на различных уровнях, на разных параллельно идущих процессах их разработки. При этом каждая идея зависит от других идей и сама влияет на них. Этот процесс не подчинен каким-либо структурным, иерархическим схемам, и в этом смысле его можно назвать игрой». Но мысль, фиксируясь в нелинейном тексте, движется, однако, не в пустоте, а в созданном культурой смысловом пространстве, расширяемом и обогащаемом этой мыслью. Поэтому «странствие», «брожение» мысли, оставляющее след в нелинейном письме, не является бессмысленно-

хаотичным, произвольным: оно может создать новые смысловые эффекты, относительно целостные образы»^{xlii}.

Линейный и нелинейный тексты находятся в сложных диалектических взаимоотношениях. Фиксируя содержание своего мышления в нелинейном тексте, люди в какой-то момент ставят цель линеаризовать его, представляя как линейную последовательность составляющих его элементов. Задача такой линеаризации заключается в нахождении некой траектории, какого-то порядка движения в топологическом пространстве нелинейного текста. Собственно, игра этих взаимопереходов и оказывается главной траекторией в постижении садово-паркового текста, как, впрочем, и текста как такового, в котором Ю.Лотман различал «сюжетную коллизию (проникновение через границу пространства) и несюжетную — стремление внутреннего пространства защитить себя, укрепив границу, и внешнего — разрушить внутреннее, сломав границу»^{xliii}. Тем в большей степени понятие садово-парковой нелинейности применимо по отношению к садово-парковому тексту Крыма.

Конечно, все эти интеллектуальные построения могли возникнуть только в наше время. Современники же отреагировали на данные реалии мифом о «Потемкинских деревнях». Последний стал сквозным внеисторическим стереотипом, затмевающим порой в общественном сознании возникновение реальных новых южных городов и парков.

В развитие «путешествующей» политики Петра I, при Екатерине II были организованы путешествия известных ученых В.Зуева, К.Габлица и П.Палласа. Крымоописательные труды этих ученых в известной мере являются и памятниками российской словесности. О последнем из указанных авторов «петербуржец и крымец» (по выражению М. Цветаевой) О.Мандельштам писал: «Никому, как Палласу, не удалось снять с русского ландшафта серую пелену ямщицкой скуки»^{xliiii}. Прочитируем и запомним на будущее такой образец научной эссеистики из «Путешествия по Крыму академика Палласа в 1793 и 1794 году», посвященный строению Крымских гор: «Слои как бы обрезаны направлением берега и ясно видны в приморских утесах, подобно как в книге листы или в библиотеке книги <...>. Они действительно суть такая книга, в которой испытатель естества весьма много найдет того, что может послужить к изъяснению состава нашего земного шара и происхождения их внешних слоев»^{xliv}.

«Полуостров, — подводил итоги первым описаниям Крыма читаемый А.С.Пушкиным писатель-сентименталист В.В.Измайлов в

своем “Путешествии в полуденную Россию” в 1802 году, — которому не достает только может быть Тибуллов, Проперциев, Горацийев, чтобы сделаться, подобно Италии, славным в мире <...> Заметьте, — отзывался он о работах К.Габлица и П.Палласа, — что живописные картины сего края не укрылись даже от пера сих двух натуралистов, которые писали о Крыме только как Физики и Ботанисты, и вы согласитесь со мною, что в сем уголке света хранится новая жила Поэзии, рождение нового царства в мире Физики и, может быть, тайный ключ русской литературы»^{xlv}.

Впрочем, сам «ключ», только не сентименталистский, уже забил. Поэт-классицист В.Капнист не только сочинил в 1784 году оду «На завоевание Тавриды», но и отправился сюда искать следы Одиссея (гораздо раньше, чем Шлиман начал раскопки Трои, сорвавшие с гомеровского эпоса покров легенд).

В славную пристань вошли мы: ее образуют утесы,
Круто с обеих сторон подымаясь и сдвинувшись подле
Устья великими, друг против друга из темных бездн
Моря торчащими камнями, вход и исход заграждая.

Так описывается в «Одиссее» бухта разбойных листригонов, и ряд ученых того времени (К. Бэр, К. Риттер), французский путешественник Дюбуа де Монпере отождествили это описание с уникально замаскированной с моря бухтой Балаклавы в юго-западной части Крыма^{xlvi}. А восточнее, в «киммерийан печальной области», — на античном «Крайнем Севере», — находился, и не только по Гомеру, вход в подземное царство мертвых — Аид. Капнист написал две статьи текстуальных раскопок Гомера, но реальные следы пребывания древнегреческого героя в Крыму не обнаружил. В стихотворных же своих строках он предварил мотивы поэтов-романтиков (в том числе Пушкина, утверждавшего, что после смерти «мой дух к Юрзуфу прилетит»). Предваряя пушкинские мотивы, В.Капнист выразил мечту «посюстороннего» переселения в Тавриду.

Но ежели свирепством рока
Удела милого лишусь,
На тучный брег Солдайска тока,
В Тавриду древню преселюсь,
Где овцы, пеленой обвиты,
Красу серебристых нежат рун,
Отколь в кумирах знаменитый
Владимиром сражен Перун.

Мечта эта, к слову сказать, у В.Капниста, в отличие от А.Пушкина, воплотилась, он приобрел имение в окрестностях Судака (Солдайи, как назывался город в генуэзский период).

Г.Р.Державин самым названием своей оды подчеркивает мирный характер присоединения несколько ранее фактически завоеванного Крыма — «На присоединение без военных действий Таврических и Кавказских областей и на учиненный с Оттоманскою Портою мир 1784 года» (в дальнейшем переиздавалась под сокращенным названием «На приобретение Крыма»). Не дожидаясь археологической базы своим образам, он устраивает на просторах Тавриды невиданный гомеровский хоровод стрекоз, заставляющий вспомнить о стрекозах О.Мандельштама.

Цирцея от досады воеет,
Волшебство все ее ничто;
Ахеян, в тварей превращенных,
Минерва вновь творит людьми;
Ослабься Пифагор дивится,
Что мнение его сбылося,
Что зрит он преселенье душ:
Гомер из стрекозы исходит,
И громогласным сладким пеньем
Не баснь, — но истину поет.

Мифологизация в этой оде выходит за рамки сугубо тематического уровня и достигает уже текстуальной степени. Вряд ли был полностью прав Л.В.Пумпянский, в свое время отметивший: «Судьбы ломоносовской географической номенклатуры у Державина необычайно важны; тут не просто интерес всесторонней любознательности, а содержательный процесс превращения чисто географического пафоса в правительственный. Когда Ломоносов думал о необъятности России, то, главным образом, с точки зрения Муз: какое предстоит им поприще для изучения! Поэтому у него ударение всегда на г е о г р а ф и ч е с к о м величии (строфа о Лене в оде 1747 г.); у Державина так невелик географический интерес, что он употребляет, кажется, одни ломоносовские слова — «Памятник», «Лебедь»: и тут и там не сами реки и горы, а жители; решающее понятие - подданство (“народы... составившие Россов род”). В связи с этим отпал преобладающий у Ломоносова интерес к Берингову морю, Америке и др. (“Надгробие Шелехову” — механическое отношение к чужому “пророчеству”). Правительственная история так же определяет екатерининский <век>, как географизм — елизаветинский. Рождается римско-императорская концепция

многонациональной Империи, навык в перечислении чужих народов, не меньший, чем у Горация, - “Капнисту”, глава 1-ая... Всюду место ломоносовского пророчества занимает исполнение»^{xlvi}. Остается только сожалеть, что М.Ломоносов не попал в Крым лично (а лишь в качестве персонажа С.Боброва, называемого современниками преемником и М.Ломоносова, и Г.Державина, равным им по значению)? Вчитаемся, впрочем, в строку державинского «Памятника» (1795): «Слух пройдет обо мне/ От Белых вод до Черных». Вначале внимание невольно фиксируется на цветовом контрасте (который не наблюдается в позднейшем пушкинском «Памятнике»). Потом можно расслышать не при каждом географическом перечислении возникающий, но и не чисто акустический, а осмысленный рокот волн, - речь не о всех, а о двух морях, омывающих крайние пределы пространства-государства. Лишь затем приходит осмысление историософского уровня: Петр I основательно начинал рубить «окно в Европу» именно на Белом море, а к концу XVIII века Россия утвердилась и на берегах Черного моря. Так что здесь есть и география, и автобиография, и бурная, адекватная эпохе «река времен». Данная строка предстает как геопозитическая формула российского XVIII века.

Подчеркнем при этом, что и всю русскую поэзию XVIII века — в части ее «югофильского» пафоса — не стоит сводить к «метафоре мирового господства», как это делает А.Л.Зорин, воспроизводящий исследовательскую парадигму 1920-х годов в статье «Крым в истории русского самосознания», приводя в качестве одного из примеров оду В.П.Петрова на переселение Г.А.Потемкиным православных греков из Крыма в Россию и в аналогичном ключе трактуя одописание Г. Державина и С. Боброва^{xlvi}. У того же Г.Державина батальные сцены оды «На взятие Измаила» (1790), как отмечено в диссертации С.Хурумова «“Ночная” “кладбищенская” английская поэзия в восприятии С. С. Боброва», окрашены в апокалиптические тона «надувшейся чревом черно-багровой бури»^{xlvi}. На фоне идей о «последнем дне природы» и «потрясения всемирной оси» победоносные «герои отечества» видятся прежде всего как трагические и только затем — как могущественные фигуры. Уже здесь зреет пророческое предчувствие трагической судьбы Российской империи.

Любопытную щепотку соли подсыпал Державин в свою формулу уже из следующего, XIX века — не как поэт, но и не как ученый, а именно как государственный деятель на посту министра юстиции, которому Сенат поручил составить проект постановления о содержании крымских соляных озер. Державин, подготовив проект в

кратчайший срок, выступил против сдачи соляных промыслов на откуп, добиваясь введения государственной монополии на соляное дело. Из петербургского далека он корректировал деятельность назначенного по его ходатайству надзирателем крымских соляных озер губернатора Д. Мертваго, которого водили за нос формально отстраненные откупщики. Крымская соль стала одной из причин конфликта Державина-хозяйственника с императором Александром I (использовавшим этот продукт для оплаты долгов своих придворных), после чего последовала отставка от госслужбы¹.

Забегая вперед, укажем на прямую связь с одописью XVIII века оставшегося лишь в виде наброска стихотворного замысла А.С.Пушкина о «Чугуне кагульском».

Чугун кагульский, ты священ
 Для русского, для друга славы —
 Ты средь торжественных знамен
 Упал горящий и кровавый,
 Героев севера губя
 (2, 236)

Как поясняет С.А.Кибальник в книге «Художественная философия Пушкина», обращение «чугун кагульский» относится не к чугуну неприятельских батарей, а к тем осколкам ядер, которыми усеяно Кагульское поле, представляя своего рода памятник славы^{li}. Ссылаясь на Л.Пумпянского, он предлагает такую схему пушкинской аисторической (художественной) историоризации: монархии противостоит Евгений, а Державину городская беллетристика (т.е., как отмечено нами выше, Петербурскому мифу – собственно Петербургский текст в интерпретации В.Топорова). Тем самым Петр окончательно отодвигается в прошлое: его подвиг остается за ним, но превращается в великое событие прошлого. В современности же, в 30-е годы XIX века, он может действовать лишь как страшный гигантский призрак. Подлинные художественные открытия происходят тогда, «когда историческая тема перестает выявляться в рамках чисто исторического сюжета»^{lii}. Но вот А.Зорин в отмеченной выше статье (ставшей составной частью его книги «Кормя двуглавого орла», М., 2000) делает, так сказать, виртуальными оба полюса данной схемы, когда в качестве симметричного современного отражения «экспансионизма» од XVIII века он предлагает гипсовые скульптуры пионеров в крымских парках советского времени. Вряд ли такая формула плодотворна.

К.Юнг в статье «Психология и поэтическое творчество» выделил психологический и визионерский типы творчества (первый рассматривая лишь как «своего рода затакт к единственно важной, “божественной комедии”»). «Художественное произведение такого рода представляет собой не единственное порождение ночной сферы. К ней приближаются также духовидцы и пророки, как это отчетливо выразил Блаженный Августин: “<...> И мы поднимаемся еще выше в нашем внутреннем размышлении, рассуждении о делах Твоих, и мы верим в пространство наших умов, и проходим через них, чтобы достичь области непреходящего изобилия <...>”». Этот путешественник по архитектурным и мифологическим основаниям мира так комментировал обращения поэта к мифам: «Представлять себе дело так, будто он просто работает при этом в доставшемся ему по наследству материале, значило бы все исказить; на деле он творит, исходя из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологических образах, и потому жадно тянется к нам, как к чему-то родственному, дабы выразить себя через них. Первопереживание лишено слов и форм, ибо это есть видение “в темном зеркале”»^{liii}.

Дополняя вертикальную структуру архетипической психологии горизонтальными положениями до-психологической географии, Д.Хиллман писал: «“Юг” означает не только этническое, культурное, географическое местоположение, но и символическое тоже. “Юг” — это культура Средиземноморья, ее образы, оригинальные произведения, боги, богини, мифы, трагические и плутовские жанры (в отличие от эпического героизма “Севера”»^{liv}. Таврида — типичный «южный» поэтический миф, полный разнообразных «первопереживаний». М. Эпштейн отнес этот миф, вместе с его онтологической основой, к «классической», уравновешенной разновидности, в противоположность «романтической» кавказской, полной чрезмерностей и напряженностей. «Кавказ возвышен. Крым прекрасен, в том именно смысле, в каком различала эти понятия старинная эстетика: прекрасное — это уравновешенность, вылепленность всей сущности; возвышенное — всплеск содержания за пределы формы, устремленность в невозможное, необозримое... “Ужасы, красы природы” — так определял противоречивую сущность Кавказа Державин (“На возвращение графа Зубова из Персии”»^{lv}.

Такая схема в известной степени была бы оправданной, если ограничиться сопоставлением пушкинских стихотворных строк насчет «свирепого веселья», «волнистой мглы» и мятежных горцев Кавказа — и «моря блеска лазурного», «ясных, как радость, небес» и «простых татар семей» в Крыму. Однако литературный контекст в

целом демонстрирует, что поэтические «первовпечатления» зависят не столько от самих по себе природных красот, сколько от структуры привносимого извне взгляда. Младший современник Г.Державина, представитель «ночного» преромантизма С.Бобров, которому ниже будет посвящен особый раздел, именно в Крыму был потрясен «священными ужасами природы». Может быть, здесь есть смысл говорить не о романтизме и классицизме, а о двух типах романтизма, во всяком случае, преромантизма — готическом (Кавказ) и барочном, переходящем в рококо (Таврида)?

2. ПЕРВО-ПОЭТ КРЫМСКОГО ТЕКСТА

Одной из ключевых в решении вопроса о происхождении Крымского текста оказывается разработанная В.Н.Топоровым концепция единства поэта и текста и, в частности, понятие возвысившегося над «первовпечатлениями» - «перво-поэта». «Происхождение “поэтической” функции неотделимо от происхождения самого языка, и “первоговорящий” был одновременно и “перво-поэтом”, поскольку сам выход в с л о в о (область и статус до того неизвестные) образует обращение на сообщение ради самого сообщения (остающегося самим собой несмотря на различие невербального и вербально-языкового кодов), что и составляет суть “поэтической” функции. Введение “перволичной” формы речи (ср. я < и.-евр. *e-g'h-om ‘я’, букв. - ‘вот-здешность’) самым непосредственным образом отсылает к п р о с т р а н с т в е н н о – в р е м е н н о м у комплексу, выступающему носителем и общеязыковой, и специально поэтической функций. “Поэтическая” функция была потенциальной и скользящей: она возникла там и тогда, где и когда “поэт”, выступавший как персонификация этого комплекса, как его голос, своей перволичной речью как бы сигнализировал о “включении” поэтической функции (в этом случае она может быть уподоблена своего рода позывным *этого* конкретного пространства в *это* определенное время)»^{lvi}.

Если Г.Державину можно отвести здесь почетную роль прото-перво-поэта, то именно С.С.Бобров, со своим типично барочным всесторонним (не только геопоэтическим) «колумбизмом» стал поэтическим Колумбом Крыма (а может быть, даже более Америго, чем Колумба, так как в поэзии, в отличие от географии, описания могут предшествовать подлинным открытиям).

«Я смело и не боясь никакой строгой цензуры, могу сказать, что г. Бобров в лирическом стихотворчестве после двух Российских великих гениев, Ломоносова и Певца Фелицы <...> занимает первое место», — отзывался о нем критик-современник^{lvii}. В учебном

пособии «Курс российской словесности» И.М.Левитского (1812) оды делились на «ломоносовские, державинские и бобровские»^{lviii}. Уже в начале нашего века видный историк русской поэзии И. Н. Розанов напомнил, что Державин, прежде чем передать «ветху лиру» Жуковскому и благословить, «в гроб сходя», Пушкина, именно в Боброве думал видеть своего преемника^{lix}.

Семен Сергеевич Бобров родился по разным данным то ли в 1763, то ли в 1767 году близ Ярославля. В годы учебы в Московском университете он сблизился с масонским движением, пользуясь покровительством Михаила Хераскова. С 1784 года печатался в изданиях Н.И.Новикова. После переселения в Санкт-Петербург служил в морском ведомстве А.С.Шишкова, примыкая к возглавляемому им архаическому литературному направлению, целью которого было сохранение культурных традиций, в частности сбережение русского языка в его первоначальной чистоте, борьба с иноязычными заимствованиями. Был близок с А.Н.Радищевым, сотрудничал с журналом «Беседующий гражданин» и Обществом друзей словесных наук. На фоне общей «галломании» тогдашней литературы Боброва выделяла увлеченность английской поэзией (Мильтоном, Томсоном, Э. Юнгом и др.). Он в совершенстве владел не только общепринятым французским языком, но и, что важно, английским^{lx}.

В 1790 году Радищев, названный Екатериной «бунтовщиком хуже Пугачева», был арестован. Еще через два года был разгромлен кружок Новикова. Точно нельзя сказать, связано ли с этим исчезновение Боброва на целое десятилетие со страниц московских и петербургских журналов. Но сам он оказался «перемещен в походную канцелярию его высокопревосходительства г. адмирала, председательствующего в Черноморском адмиралтейском правлении, Николая Семеновича Мордвинова»^{lxi}.

Вместе с Мордвиновым капитан Бобров совершал поездки по Черному и Азовскому морям и, как свидетельствуют документы, «при обозрении Николаевской, Херсонской, Одесской, Севастопольской, Керченской и Таганрогской портов разделял с ним труд в сочинении обстоятельных о том донесений к высочайшему лицу». Однако он не ограничивал свои занятия только донесениями. «Великолепная и богатая Таврида, <...> — как было впоследствии отмечено на страницах журнала “Северный вестник”, — воскресила его Музу, чтобы волшебною ея силою воспользоваться к отпечатанию прелестей своих в ея песнопении»^{lxii}. Имелась в виду поэма «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонисе».

В посвящении поэмы Н.Мордвинову Бобров подчеркнул, что ее замысел возник во время их совместных поездок в Крым: «Начало

сего плода возрастом своим обязано еще первому нашему обозрению сего полуострова»^{lxiii}. Н.Мордвинов вполне заслужил это посвящение. «Вельможа-гражданин», по известному выражению Пушкина, на протяжении всей своей долгой жизни (1754—1845) проявлял себя как выдающийся государственный деятель, автор смелых проектов экономического и политического переустройства России. Он оказался единственным членом Государственного совета, который не поставил своей подписи под смертным приговором декабристам, заключая «в себе одном, — по словам Пушкина, — всю русскую оппозицию» (13, 91). В данном же случае он особенно интересен еще и тем, что, уезжая из Петербурга, он взял с собой типографщика С.И.Селивановского и устроил при своем управлении в Николаеве первую на юге типографию. Там в 1798 году поэма и была напечатана (наряду с другими произведениями С.Боброва, в частности, утраченной поэмой «Домашние жертвы»).

Являясь первым большим художественным произведением о Крыме, «Таврида» в то же время и первый в русской литературе опыт применения безрифменного ямба в подобных масштабах. В предисловии Бобров так обосновал новый эксперимент «слоγοпада без рифм»: «Читатель! позволь мне признаться в шутку! у меня Таврическое ухо, а Таврические Музульмане не любят колокольного звона». Он сравнивает рифму уже не только с привычным, усыпляющим звоном, но и с «ребяческими побрякушками, или с простонародным треканьем при работе»^{lxiv}. «Тайной гармонии», по мнению С. Боброва, только мешает, когда «в стихе короткие буквы часто тащат за собою двух или трех согласных, как будто слепые ведут зрячих». Но особый разговор об этом произведении впереди.

В 1800 году С.Бобров вернулся в Петербург и активно включился в литературную жизнь. Уже в 1804 году вышло четырехтомное собрание его сочинений с общим весьма знаменательным названием «Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфириносных, браноносных и мирных гениев России с последованием дидактических, эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов Семена Боброва», вызвавшее ожесточенную, с резкой поляризацией оценок дискуссию о его творчестве.

Современники видели в Боброве прежде всего «певца ночей». Исходя из этого, литературоведы (В.П.Заборов, М.Г.Альтшуллер, Л.О.Зайонц) тщательно исследовали связь его поэзии с «Ночными размышлениями» английского поэта Э.Юнга, отметив параллели с теоретиками художественной системы барокко Кеплером и Лейбницем, писавшими о музыке Вселенной («бездне воющих чудес» у Боброва), о непостижимом согласии, царящем в космосе и

выраженном в столь парадоксальном словосочетании: «безмолвные звуки звезд»^{lxv}. Однако, в какие общепринятые теоретические рамки вместить этого поэта? В.Н.Сахаров обращает внимание на то, что, с одной стороны, С.С.Бобров, согласно схеме Ю.Н.Тынянова, сводившего сложные литературные процессы той эпохи к борьбе «архаистов» и «новаторов», традиционно записан в число первых. В то же время он называется и представителем раннего русского романтизма. Для решения этих противоречий В.Н.Сахаров предлагает понятие «масонская поэзия», объединяющее эстетических противников: «От алхимического термина “первобытная влага” С.С.Бобров закономерно перешел к характерной для масонской поэзии барочной картине мира как хаоса стихий, планет, времен и довременных событий. Прежние формы и даже рифмы этих образов и красок не вмещали, и безбрежную “Херсониду” Бобров писал белыми стихами вослед (? – А.Л.) Карамзину-масону. Эта поэтическая живопись трагична, освещена кровавой луной, приоткрывает тайны рока, в ней является ангел смерти, неустанно работают времени колеса»^{lxvi}. Однако не окажется ли это в науке о литературе новой условностью, объединяющей идеологические и эстетические явления? Обязательно ли эстетика барокко завязана именно на масонстве? Поэта-масона А.Ржевского никак не назовешь барочным поэтом. В.Л.Коровин в своей направленной на эмпирическое историко-литературное исчерпание темы диссертации «С.С.Бобров. Жизнь и творчество» отмечает: «Свидетельств, что он состоял в ложе, нет. Возможно, он вовсе не был масоном, и хотя не мог остаться нечувствительным к усиленному воздействию розенкрейцерского кружка в пору юности, ...вскоре от него отошел»^{lxvii}. Да, эстетика позднего барокко в поэзии С.Боброва налицо, а идеи (масонские) витали в воздухе. Здесь важно подчеркнуть наличие в этой эстетике особой пространственно-временной концепции, согласно которой «изображение в поэзии, живописи, на сцене имело несколько смысловых уровней – от поверхностно-событийного до более глубокого, охватывающего систему мироздания в целом»^{lxviii}.

Одно из ключевых стихотворений С.Боброва называется «Полночь».

О ночь! — лишь погрузишь в пучину мрака твердь,
Трепещет грудь моя; в тебе мечтаю смерть;
Там зрю узлы червей, где кудри завивались;
Там зрю в ланитах желчь, где розы усмехались.
Одр спящего и гроб бездушный — все одно;
Сон зрится смертию, смерть сном, и все равно.

Открою, где чертог премудрость зиждет свой;
 На мшистых сих гробах, где мир небесный веет!
 Ступай! — учись! — гроза прошла, — луна
 багреет...

Ключевым в этом стихотворении является слово «учись» (как и в названии собрания сочинений — «рассвет», а не «полночь»), что, безусловно, имело и масонское наполнение. Но «Рассвет полночи» в целом представляет собой прежде всего единую художественную систему, где в космос органично включена оригинальная концепция русской истории и положительная идейно-эстетическая программа автора. Самоопределение России в XVIII веке было связано с самоназванием «Север» («Северный Рай») ^{lxi}. В то же время тогда проявлялось и прежнее размежевание Востока и Запада, с восприятием этих ориентиров не только как определенной политико-географической реальности, но и как утверждаемого или ниспровергаемого идеала.

Энциклопедически образованного С.Боброва опыт Великой французской революции склонял как будто бы к возрождению древнерусского понятия запада как места, где помещался ад: «или в рай, на десно, или на лево, идеже суть великии муки» ^{lxx}. Оригинально совмещая пространство и время, он писал: «Се запад дней» ^{lxxi}. И все же в целом в системе координат «поэтической географии» конца XVIII века «горизонтальному» соотношению Восток—Запад С.Бобров противопоставляет «вертикальную», гораздо в большей степени «внутреннюю» ось Север—Юг, намеченную в «Памятнике» Г.Державина: «От Белых вод до Черных». (Любопытно отметить, что сейчас аналогичным образом не в литературной форме, но будучи отмечен Солженицынской литературной премией, философ и политолог А.С.Панарин противопоставляет, по его мнению, навязанной западом, ставшей осью глобальной, погружающей мир в социал-дарвинистские джунгли естественного отбора верстернизации, горизонтальной дихотомии-ловушке Восток—Запад духовно-нравственную вертикаль Север—Юг ^{lxxii}.)

«Поэтические формулы, — читаем у А.Н.Веселовского, — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов <...>» Такие формулы рождаются из первичного поэтического символа, связанного с определенным жанром и историческим контекстом. Они отражают тот или иной этап художественной культуры и являются элементами ее выражения, лексическими образованиями, представляющими собой не только единицы поэтической речи, но и типы художественного мышления.

Природа с их помощью насыщается скрытым смыслом, связанным с социумом, с системами межчеловеческих отношений, с психологией и судьбой как категориями бытия. Они знаменуют не только развитие познавательной-образной системы, но и экономию художественной энергии и энергии рецепции потребителя (при общей экстенсивной и красочной «неэкономности»)^{lxviii}. Как разворачивается бобровская формула?

Летит сын вечности пернатый,
Летит на юных крыльях год;
Шумит, — и жребием чреватым
Рождает в мире оборот!
Вокруг перуны сокровенны
Без треску мчатся не зажженны.
Так крадется стрегуще время,
Как скромный тать в глубоком мраке.

«Скромный тать» — сочетание, также весьма характерное для Боброва. Тать — значит «скромный, таящийся». Истинный же «Гений России» не может быть скромным, он гремит славой. Как царство такого «таящегося татя» рассматривает Бобров всю предыдущую (до начала XVIII века) историю России. Вот как предстает конец XVII века:

Глубока ночь! — а там — над бездной
Урания, душа сих сфер,
Среди машины многозвездной
Дает векам прямой размер.
Я слышу — тамо проникает, —
Пробил, — пробил полночный час!
Бой стонет, — мраки расторгает;
Уже в последний стонет раз —
Не смерть ли мира, вздох времен?

Такой взгляд на русскую историю — в системе «машины многозвездной» — важное значение придал появлению в небе кометы («блудящей звезды»), предшествующей рождению Петра I. Она воспринималась как угроза окончательного падения в «скромность». Но эта апокалиптичность пережита лишь как возможность. Происходит переворот, казалось бы, предначертанного, циклического хода времен.

Но твердь иное предвещала; —

Тогда Россия в мрачный век
 В своей полнощи исчезала; —
 Да будет ПЕТР! — Бог свыше рек.

Новый век у Боброва «Петром гремит». Для сцены строительства Петербурга требуется космическая сцена. В бобровских одах, как отмечено Л. Пумпянским, формула «где — там» приобретает именно ту форму, в которой она была воспроизведена в «Медном всаднике».

И вдруг, где топь ложилась блатна,
 Гнездились гады лишь одни,
 Там возвышается приятна
 Равнина в нынешние дни.

«Таким образом рассветала полночь, ныне настает ее полдень», — пишет Бобров в предисловии к «Херсониде», как стала называться «Таврида», замыкая четырехтомник «Рассвета». Поэт счел ненужным удвоением, когда название полуострова и произведения совпадали, тем самым уже у истоков крымской темы наметив интерпретационную необходимость «отделить X-текст от объективированного описания *денотата*»^{lxxiv}. При этом более шумный и пенящийся на юге стих как бы вошел в гранитные петербургские берега.

Одним из источников творчества Боброва была литература английского просвещения, в частности ее жанр «описательных» поэм, о чем он сам говорит в начале «Херсониды», единственной русской «описательной» поэмы: «Дай Аддисона меру сил», «Дай Томпсона, жреца природы, —/ Дорический напев и строй!» В них же он ищет союзников по «безрифмию», по изъятию поэзии «из мрачной Готской сети», не отказываясь, впрочем, от произвольных рифм.

В то же время поэт подчеркивает уникальность своего замысла: «Доселе ни едина Муза / Не строила здесь звонкой арфы». Только поэзия придает красоте природы окончательный смысл и оправдание их существованию. Здесь долг поэтического увековечивания особенно благостен.

Быть может, — скрылись в давни веки
 Иные не воспеты реки; —
 Ключ нем их, — ключ их спит незримо;
 А лоно тоще, — неключимо; —
 Но по искусству Муз, конечно,
 Уснувший ключ шумел бы вечно. —

«Таврида» Боброва не замыкается в рамках «чистой» описательности. Как пишет Л. Зайонц, «возникает отчетливое сопоставление двух типов пространств — динамического и статического. Первое связано с изменяющейся пространственно-временной структурой внешнего мира, второе — с миром незыблемых духовных истин <...>». Именно путь «духовного восхождения» становится организующим стержнем символического пространства поэмы. «При этом функцию символического пространства берет на себя не специально сконструированная география (как, например, в литературных путешествиях барочного типа), а реальный ландшафт. Если в барочном путешествии условное пространство выступает в роли некой художественной реальности, то в “Тавриде” реальное пространство Крымского полуострова приобретает черты условной пространственной модели <...> Движение по вертикали, а не по горизонтали должно отражать изменение качества, “качественную смену форм”, возможную только при перемещении с уровня на уровень, а не горизонтального перехода с места на место»^{lxxv}. Это наблюдение следует дополнить концепцией универсальности пространственного созерцания, отличающегося от чисто теоретического построения пространства, в «Философии символических форм» Э.Кассирера. «Функциональному пространству чистой математики миф противопоставляет структурное пространство; весь космос <...> построен в мифе как бы по определенной модели, являемой либо в увеличенных, либо в уменьшенных масштабах, но при этом всегда неизменный. Всякая связь в мифическом пространстве покоится, в конечном итоге, на этой изначальной идентичности; она восходит не к однородности действия, не к динамическому закону, а к изначальной сущности»^{lxxvi}.

Любуясь рассветом, поэт сожалеет о тех, кто, не подчиняясь велению природы, добровольно пребывает еще в плену сна и пропускает драгоценные мгновения. Когда солнце всходит, поэт замечает фигуры двух спутников, ведущих философский разговор о жизни и смерти. «Лазурна твердь — то пища взоров,/ А храм пророка — царство мысли», — поучает мудрец Шерифа своего ученика Мурзу. Но поэт направляется именно к лазурной тверди, к Шатер-горе, призывая в спутницы свою Музу (в римской мифологии Камену).

Л. Зайонц вскрывает плотную символическую насыщенность в описании старца Шерифа.

Кто там сидит на белом камне
 Подле молодого человека,

На тисовый опершись посох,
 В печально вретище одеян,
 С главой открытой пред востоком,
 С брадой сединой убеленной? —
Чалма зелена покрывает
 Морщинное чело его...

В установившихся к концу XVIII века стереотипах белый камень олицетворяет мудрость, кусок упавшего неба, противопоставляясь черному камню, символизирующему тайное (или дьявольское) знание. Тисовый посох — тис — это символ печали, забвения, покоя и смерти («загробное дерево»). «Вретище» — печальное платье. Восток — «свет истины». Зеленая чалма, как поясняет сам Бобров, принадлежность «шерифов», ведущих происхождение от поколения Магомета. Такое аллегорическое разложение также нуждается в более масштабном мифологическом контексте, установленном Э. Кассирером: «Расцвет мифического чувства пространства повсеместно исходит из противоположности дня и ночи, света и тьмы... Взрыв света из тьмы Кассирер, применяя гётевский термин, называет первофеноменом мифа. С этим первофеноменом и связано членение мифического пространства по акцентации сакрально-профанного. Восток и Запад, Север и Юг в этом смысле вовсе не различаются здесь на манер эмпирического восприятия; всем им присуще специфическое бытие и специфическая значимость, воспринимаемая не как абстрактно-идеальная связь, а как самостоятельное “образование” — это, по Кассиреру, доказывается уже тем, что они особым образом обожествлены. Акцентированно каждое пространственное определение; каждому присущ “характер”: божественный или демонический, сакральный или профанный, дружественный или враждебный. Восток, будучи восходом света, есть также исток и начало всяческой жизни; Запад как закат света, овеваем ужасами смерти; феномен восходящего и заходящего солнца концентрирует мифические события»^{lxxvii}.

Ключом к поэме, или, как определил жанр сам автор, «лироэпическому песнетворению», могли бы стать такие словосочетания, как «поприще красот», «училище души», «священные ужасы природы». Поэзия для автора не сладостный напев, а именно поприще. В попытках охватить природу как единое и взаимосвязанное целое, соотнесенное с человеком и его внутренним миром предшественником Боброва был и немецкий философ-самоучка XVI—XVII вв. Я.Бёме, название труда которого «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» не случайно

перекликается с бобровским «Рассветом полночи». «Природа трудится с высочайшим прилежанием над тем, чтобы возмочь произвести в силе своей небесные образы или формы, как это видно на людях, зверях, птицах и гадах, а равно как и на произрастаниях земли, и чтобы имело все художественнейший образ бытия, ибо природа рада была бы избавиться от тщеты, чтобы мочь породить в своей силе небесные образы»^{lxxviii}.

С данным посылом перекликается вывод К.Габлица в его «Физическом описании Таврической области, по ее местоположению и по всем трем царствам природы» (1785), в главе «О царстве растений»: «Они все соответствуют общей цели от природы им определенной: ибо иные служат к украшению поверхности земной, и к умножению приятности вида; другие назначены на разные человеческие потребности, и содержат в себе целительную силу и разные полезные качества; третии пригодны для пастьбы скота и на пищу другим животным, а некоторые имеют, так, как и в других местах неизвестную еще пользу, и служат к возбуждению любопытства в Ботаниках к исследованию их качеств»^{lxxix}.

По-своему пытался ранее выразить идею единства мира русский поэт-классицист XVII века Симеон Полоцкий. В стихотворении «Мир есть книга» он представляет Вселенную в виде связанного поучительного сочинения, в котором бесконечное разнообразие мира сводится к конечному и обозримому числу знаков — алфавиту, где «письмена», буквы тождественны явлениям чувственного и духовного мира. И у С.Боброва Крымский полуостров оказывается некой всеобщей энциклопедией природы. Но в отличие от «мира-книги» Симеона Полоцкого сам этот образ естественно складывается из точного описания геологического строения Крыма.

Твои слои, листам подобно,
 Как бы обрезаны рукою,
 По направлению берегов
 Все сложены, взгромождены
 Пред пасмурным лицом Нептуна. —
 Они, конечно, суть ничто,
 Как книга с тайными словами,
 Где испытатель естества
 Очами может то прочесть,
 Что служит к разрешенью тайны,
 Как сей составлен шар земной.

Еще более явным, чем труд К.Габлица, из русских ученых описаний Крыма, источником «Тариды» Боброва является исследование П.Палласа. Поэтизированные заимствования в процитированном выше отрывке из Палласа обнаружить несложно, несмотря на то что поэма в целом производит впечатление непосредственности и естественности. Вот как потом описывал данную ситуацию М.Фуко: «“Воля Бога не в том, — говорил Парацельс, — чтобы сотворенное им для блага человека и данное ему пребывало сокрытым <...> И если даже он скрыл определенные вещи, то он все равно ничего не оставил без внешних видимых знаков с особыми отметинами — точно так же, как человек, закопавший клад, отмечает это место, чтобы его можно было найти”. Значение подобий основывается на определении этих примет и на их расшифровке. Чтобы распознать природу растений, ни к чему останавливаться на их коре, нужно идти прямо к их признакам — “к тени и образу Бога, которого они носят в себе, или к тому внутреннему достоинству, которое дано им небом как естественное достояние, <...> к тому достоинству, <...> которое узнается скорее всего по примете”. Система примет переворачивает отношение видимого к невидимому. Сходство было невидимой формой того, что в недрах мира делало вещи видимыми. Но для того, чтобы в свою очередь эта форма выявилась, необходима видимая фигура, извлекающая ее из глубокой незримости. Именно поэтому лицо мира покрыто геральдическими гербами, характерными чертами, знаками и тайными словами — “иероглифами”, как говорил Тёрнер. Таким образом, пространство непосредственного сходства становится как бы огромной открытой книгой, испещренной рисунками, причем вся страница покрыта странными, перекрещивающимися, а иногда и повторяющимися фигурами, вызывающими к истолкованию: “Не правда ли, что все травы, деревья и прочее, происходящее из недр земли, являются книгами и магическими знаками?” Огромное, спокойное зеркало, в глубине которого вещи отражаются, отсылая друг к другу свои образы, на самом деле шелестит словами. Немые отражения удвоены словами, указывающими на них. И благодаря последней форме подобия, охватывающей все другие формы и замыкающей их в неповторимый круг, мир может сравниться с говорящим человеком; “как тайные движения его понимания проявляются в голосе, так и травы как будто говорят любознательному врачу своими приметами, открывая ему <...> их внутренние качества, спрятанные под покровом молчания природы”»^{lxxx}. И в дальнейшем взятое из рук Боброва Пушкиным таврическое зеркало стало одним из средств преломления Природы в Историю.

Как было отмечено выше, «Таврида» С.Боброва имеет отношение и к жанру масонского «литературного» путешествия, основоположником которого в русской литературе был Н.М.Карамзин, будучи противником «шишковизма» к которому примыкал С.Бобров, по языковой линии. Согласно тогдашней масонской идеологии, к которой в той или иной степени были причастны представители и этого направления, «внешнее» путешествие искателя мудрости — лишь разновидность его «внутреннего» странствия. «Иное дело путешествовать политику, купцу, военному человеку и художнику: иное дело — испытатель естества человеческого и нравоучитель; сии последние не имеют нужды выезжать из своего отечества; все, что они ищут, найдут в самих себе и в своих соотчичах»^{lxxxix}. «Испытания» Боброва носят более всеобъемлющий и диалектический характер. «Естество» здесь равнозначно материи как таковой во всем ее многообразии.

Поэт приглашает читателя совершить вместе с ним восхождение на гору Чатырдаг — но и на всеобъемлющую литературную вершину. С вершины «во образе Амфитеатра» открывается весь полуостров — и все языковое разнообразие, «задействованное» поэтической системой Боброва. Чатырдаг — своеобразный режиссерский пульт для сведения воедино полифоничных сюжетных линий: природоописательной, исторической, мифологической, философской, лирической и филологической. Отсюда начинается полное «поэтическое исчисление» крымской природы, хотя и звучит сомнение в выполнимости этого намерения:

Но можно ль тьмы цветов исчислить,
Какие здесь блестят в очах,
И быв унизаны жемчугом,
Подъемлют бодрое чело,
Пьют слезы матери Мемнона.

Мать героя троянского эпоса Мемнона, павшего в схватке с Ахиллесом, — Аврора (Эос), богиня утренней зари, которая постоянно оплакивает по утрам своего сына. Так что «научное» сомнение разрешается в поэтичном образе утренней росы.

Описывая обитающих в Крыму зверей и птиц, Бобров не забывает отметить их редкие виды.

А здесь журавль черноголовый.
Прекрасный видом, цветущий в перьях,
Живет в высоких он горах,
Как велегласно восклицает...

Эта зоологическая справка органично вплетается в ткань поэтического повествования.

Стремление к полноте «поэтического исчисления» — следствие не только восторга перед экзотичной природой, но и вполне осознанного стремления обновить русскую поэзию неограниченным расширением ее лексики на основе «точного национального вкуса». Можно составить целые перечни названий деревьев, цветов и плодов, зверей, рыб и птиц, горных пород и лишайников, которыми населена «Таврида». В отличие от «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого все они вполне реальны. Среди них немало таких, что можно найти лишь в научных трудах и специальных словарях. Словом,

Острейши взоры ботаниста
Должны в счисленьи утомиться,
В разборе видов их и красок,
В различьи запаха и вкуса.

Но «поэтическое исчисление» не утомляет. Многокрасочная природа пробуждает стремление конденсировать развернутую мысль в одном слове. Чтобы придать повествованию живость, Бобров создает сложные эпитеты, подробный перечень которых составлен в виде увлекательного каталога З.М.Петровой^[xxxii]. Отметим некоторые: *твердо-коренной дуб, пламенно-струйное солнце, златоструйный цвет облаков, железноцветный жук, далеко-донный кладезь, бурелюбивый Эвксин* и, конечно, *нощелюбивая сова*. Эти эпитеты придают поэме эмоциональное звучание и определяют ее романтический образный строй. Бобров создает при этом немало эпитетов, соединяющих разнородные понятия: *зубчато-бледные листья, светло-звучные камыши*, — как бы атомы и молекулы художественного воссоздания Тавриды. Порою природа побуждает соединять несоединимое. Где еще, к примеру, мог бы родиться эпитет «тихо-шумный»?

Но при Бельбеке тихошумном,
Что меж холмами извивался,
Еще пред изумленным взором
Долина длинна и прекрасна
Открылася навстречу мне.

Когда поэт не мог подыскать в родном языке точного и красочного слова, необходимого для «стопостремленья», он сам по русским и античным моделям создавал новые слова. Стилистика для

него — проблема государственная. По его мнению, при описании Крыма «обыкновенные, слабые и ветхие имена, кажется, не придали бы слову той силы и крепости, какую свежие, смелые и как бы с патриотическим старанием изобретенные имена». Он сравнивал себя в этом вопросе с Горацием, который «без столь необходимой, столь и железной отваги, с каковою он созидал новые определенные названия вещам, всегда бы на парнасском своем отличительном пути находил отчаянную бледность в своем языке»^{lxxxiii}.

Основания русской научной терминологии заложил Ломоносов, обосновавший в своей «Риторике», почему чужестранные научные слова и термины надо переводить на русский язык и оставлять непереуведенными слова лишь в случае невозможности подыскать вполне равнозначное русское слово или когда иностранное слово получило всеобщее распространение, в этом случае придавая иностранному слову форму, наиболее сродную русскому языку. Многие из научных выражений составлены соответственно этим правилам самим Ломоносовым. Некоторые из них — например, «земная ось» — Бобров широко использовал в своем творчестве. Среди им самим изобретенных для Крыма слов: *извиванье, ушлец, островляне, подземность, навислость; бессонливый, журчливый, шепотливый, рассыпчивый, отзывистый, сгибистый; исполинствовать, юнеть, слезить, оземленться, крылатеть, окаменить, огромлять, трелить*. Некоторые иностранные слова он заменяет собственными кальками: *субстанцию* на *самобытность*, *горизонт* на *глазоем* и *кругозор*. В то же время в своем «патриотическом старании» он не впадает в крайности «шишковизма» и не отказывается от прочно усвоенных русским языком иноязычных слов: *перспектива, эллиптический, призма*. Пушкина заинтересовала такая модель составления сложных прилагательных, и он бобровское *волнолюбивый* преобразовал в *вольнолюбивый* (13, 32).

Еще современники обратили внимание на своеобразную звукопись Боброва. В ряде случаев игра ассонансами и аллитерациями также приобретает познавательный характер, для чего широко используется колоритная крымская топонимика.

Здесь зрю я Зую, Бештерек,
Индал, Булганак и Бузук,
Что прыгают с крутого камня
Пенистой шумной стопой.

Можно было бы поставить в конце четверостишия слово «струей», что тогда еще не было бы штампом. Но «стопой» — и по

нашим временам перекликающаяся разными смыслами находка. При этом можно отметить точность и достоверность в написании всех топонимов Бобровым, которые впоследствии в той или иной степени видоизменились, приобрели разного рода наслоения.

В поэме изображен один летний крымский день, день чрезвычайно насыщенный. Но поэт представляет и другие сезоны, думает об осени, когда природа

Весы на равных чашах взвесит,
В одной снопы, в другой туман.

Заметно отличие от «туманности» сентименталистов. Масштабность художественного мышления С.Боброва не позволяет ограничиться идиллическим любованием экзотичной природой, что имеет место у литераторов, побывавших тут вслед за ним (В.Измайлов, П.Сумароков), увидеть здесь, подобно К.Батюшкову, а потом и А.Пушкину, лишь райскую страну для влюбленных и поэтов. Бобров видел перед Крымом более широкую перспективу.

Художник, — рудослов, — певец,
Мудрец, писатель, — фармацевтик, —
Друид, — пустынный и любовник, —
Пастух, — философ, — самодержец, —
Несчастный и счастливый смертный, —
Все здесь найдут изящну область.

По-своему трогательно у Боброва обращение к любимой, которую он уговаривает присоединиться к нему, проявив тем самым, наряду с любомудрием, и определенное бесстрашие:

Ах! — ты весьма робка! — к чему?
Страшишься скорпионов неких?
Страшишься ль аспидов ты многих?
Не бойся, милая! — они
На неприступных высотах
Живут в расселинах глубоких;
Глава их гибка, полосата,
С остро-чешуйчатой кожей.
Весьма, весьма не часто здесь
Выглядывают из норы.

Зато в благодарность поэт обещает если и не всю Вселенную, то все ее крымское воплощение.

Ты здесь конечно бы нашла
 К своим услугам всю природу:
 Здесь для тебя бы извлеченны
 Из тайных жил хребтов металлы
 Растопленные клокотали,
 Преображаясь в перстни, в кольца,
 Здесь для тебя в слоях кремнистых
 Прозрачны капали кристаллы,
 Готова пышный блеск челу.

Своим разнообразием крымская природа как бы подтверждает философию истории С.Боброва, усваиваемую затем А.Пушкиным. И здесь сталкиваются две основных идейных линии. С одной стороны, это характерное для Просвещения представление о всеобщей целесообразности в мире. Разделяя далеко не все постулаты философии Просвещения, Бобров все же ищет гармонию в природе, как до него искали ее здесь К. Габлиц и П. Паллас.

Хотя подземные перуны
 Изрыли глыбами его;
 Но чрез сие природа в нем
 Для зодчего соорудила
 Такое редко вещество,
 Каким гордится в зданьях Рим;
 Но тамо! — где Ламбатски горы
 В уединении стоят,
 Природа разбудя Вулканы,
 Стремнистые сковала гробы,
 Где руды неизвестны спят;
 А подле Урсовских хребтов
 Содейством той же перемены
 Чистейший воспитала Кварц.

С другой стороны, «гробы» только скованы. И здесь, в полуденном крае, «Сто сажень только разделяют/ Полночный мрак с полдневным светом». И тут «чада ночи» навевают мысли о неизбежности смерти. И поэт, в соответствии со своими принципами трагического гуманизма, ищет приметы возрождения через смерть в судьбе шелкопряда, который

<...> испуская нежный шелк,
 Между трудами умирает;
 Нет; он лишь токмо засыпает,
 И шелковый расторгши гроб,

На юных крыльях воскресает,
Там, — там уже я зрю, его
Секуща тонку жидкость света.
Он есть блестящий тот источник,
Отколь сокровища идут,
Для мудрого щиты от громов,
Для нимф уборов цветны горы.

Картины Тавриды, независимо от масштаба, создаются Бобровым с помощью предельных полюсов бытия, как, например, при описании Чертовой лестницы, соединяющей южный берег Крыма и Байдарскую долину.

Два рая, страшно разделенны
Ужасным неким адским мостом.
Ты зришь ли, как сей мост туда
Идет отлогостью уступной,
И как нисходит он сюда
Отвесною крутой стеной?
Спускался ль ты когда с отвагой
По оной лестнице ужасной,
Что по утесной сей стене
Как бы из облак вьется к низу?
Не чувствовал ли ты закруги,
Когда по омрачным ступеням
Пробитым в каменном ребре
Переставлял ты робко ногу?
Ты не обвык; — почто ж идти?
Здесь горный, осторожный *конь*,
Привычный (выделено мной. — *А.Л.*) к облачным
путям,
Твой вождь, и друг, и колесница.

В дополнение к восхождению на Чатырдаг, здесь речь о подъеме по Чертовой лестнице (Шайтан-мердвену), связывающей через горную гряду Ялтинскую и Байдарскую долины. С.Бобров тем самым стал не только родоначальник Крымского текста в целом, но и своеобразной поэтической «мердвенианы», которой в той или иной степени отдали дань А.Грибоедов, В.Жуковский, В.Брюсов. А.Пушкин был здесь вторым после С.Боброва: «По горной лестнице взобрались мы пешком, держа за хвост татарских лошадей наших. Это забавляло меня чрезвычайно и казалось каким-то таинственным, восточным обрядом» («Отрывок из письма к Д.»). Оседланный же

Бобровым «привычный конь» мелькнет потом в воспоминаниях Пушкина о другом пейзаже, куда поэт заодно переселяет и «бездну».

Когда луны сияет лик двурогой
И луч ее во мраке серебрит
Немой залив утеса [склон] отлогой
И берега, где темный лес шумит,
И с седоком приморскою дорогой
Привычный конь над бездною бежит...
И в темноте, как призрак [безо<бразный>],
Стоит вельблюд, [вкусая] отдых праздный...

(2, 669)

«Тень Боброва» самого привычно мелькает в образе «призрака безобразного». Что касается эстетической «бездны», разделяющей Боброва и Пушкина, об этом хорошо сказал Ж. Руссе: «Можно с полным основанием говорить о пропасти, которая разделяет, с одной стороны, романтизм, всецело устремленный к выявлению и обнажению тайных корней индивидуального “я” — и, с другой стороны, барокко, итог которого — непомерное “разбухание” человека, смещение центра тяжести вовне, в направление многочисленных масок, которые создают себе “я”»^{lxxxiv}. Тем не менее сошлемся и на С.А.Фомичева, склонного все стихотворение «Кто видел край...», описывающее один крымский день с утра до ночи и весь полуостров — от «могилы Митридата» до скал Аюдага и Бахчисарая, — рассматривать как концентрированное «повторение» сюжета бобровской «Тавриды»^{lxxxv}.

Видит Бобров и те проблемы местности, которые современным языком можно охарактеризовать как экономические и экологические. Полуостров знает ядовитые испарения болот Сиваша, и «раскаленну медну твердь», и «степь обширную железну», где «пылки стрелы Аполлона/ Приносят пламенную смерть». Поэт требует «простоте помочь природы /Богатой силою искусств», призывает «садоводителей» изгнать из «злачного гражданства <...> вредных, хищных, странных членов». Многообразный и красочный реестр природы должен ожить для человека. Только воспевание — это лишь первая ступень.

Неутомимая прилежность!
Ты здесь еще не воцарилась,
И томности не пробудила;
Еще с довольным напряженьем

Механика не двигла сил,
 Чтоб земледелье увеличить,
 Чтоб здешни горы ископать;
 Ах! — Не ужель вотще в сердцах
 Глубоких каменистых гор
 Тучнеет мыльная земля...

.....
 Уже ли Яшмовы породы
 Таятся бесполезно в темных
 Пределах южного хребта!

Новый круг исторических сомнений переходит в метафизические. Одному из персонажей, местному пастуху, все, на что ни обратит он свой взор, кажется «единой темною гробницей», так сказать местной, крымской «нощью». Главный герой повествования, мудрец Шериф («Гений Таврии») соглашается «рассечь <...> туман сумнения» и заводит речь об исторических испытаниях полуострова, начиная с мифологических времен. Затем рассказывает философскую притчу о некоем «отчаянном пустынноике», который возжаждал быть «пылинкой», «ничем», добиваясь как бы крайней степени «скромности».

Что здесь меня останавливает?
 Ужель? — ужель мечты виются?
 Уже ли призраки восстали?
 Кто ты, — ужасно бытие?
 Мечта ли ты? — иль божество?

«Ужель»-сомнение, конечно, не знаменитое *ужо*-угроза. Поэтому восстание духа Петра I против самоуничтожения «бессмертной самобытности» и «небопарной сущности» носит не гибельный, а воспитательный характер.

Молчи! — учись! — терпи! — покорствуй, —
 И жди удара! — но не так...
 Не состоит в твоей он воле.

И все же один из бобровских истоков «Медного всадника», вполне вероятно, имеет и таврическое происхождение. Может быть, он таится в дрожании меди последнего смертного часа, о неизбежности которого поэт не забывает даже на заключительных страницах своей «поэмы полдня»?

Когда приходит кто из них

В сию гостинницу почить,
 И посох у дверей бросает.
 Ах! — что тогда мы ощущаем? —
 При бое той дрожащей меди,
 Которая на башне стонет
 И смертный звон свой протягает,
 Мы тотчас слышим: *Помни смерть!* —
 Какое строго поученье!

Известные строки Пушкина во многом являются ответом на эти и подобные строки Боброва: «И пусть у гробового входа/ Младая будет жизнь играть».

Впрочем, обратимся пока к новому возвращению Боброва к «ужасам природы». Сцена грозы становится кульминацией темы «строгого поученья», переходящего вновь в тему «исчисления» и исследования. Космический ужас у Боброва выражен более впечатляюще, чем исторический (хотя «отчаянный пустынный» вскоре после строгого урока все же погиб под ударами «срацинских» «медных всадников»).

Безбожник! Изувер! Куда?
 Под каковые темны своды
 Теперь укрыться татьски чаешь?
 Ты скрыт, но мрачна мысль твоя
 Видна и в ночь пред ликом неба.

.....
 Пстой, несчастный своенравец!
 Се освещает молний луч!
 зри суетный чертеж ты свой!
 И коль твоя душа бессудна,
 То научись бледнеть заране!
 Се судия! — Вострепещи!

.....
 Где новый Кромвель? Где Спиноза?
 Где новый Бель? — о как ты бледен? —
 В тебе трясется каждая кость!

.....
 Смотри еще! — к чему бледнеешь
 От бледной молнии низшедшей.
 Или внутри тебя иной
 Шипит перун, — разяща совесть!

Несмотря на то, что «удар» не всегда «прицелен на чело злодея», совершенно неожиданно картина бури и самобичевания

оборачивается грандиозным физическим опытом. Лирический герой и в самую скорбную минуту как бы инстинктивно продолжает оставаться исследователем. Даже когда ключ надежды

<...> иссяк в струе своей; —
Он пар его лишь созерцает,
И пар надежды лишь вкушает.

В использовании образа *пара* Бобров является и своеобразным поэтическим Уаттом, и метафизическим предшественником Гегеля. «<...> Мышление имеет своим результатом только мысли, оно испаряет форму реальности, превращая ее в форму чистого понятия, и, даже схватывая и познавая действительные вещи в их существенной особенности и в их действительном внешнем бытии, оно это особенное возводит во всеобщую стихию идей, где мышление только и пребывает у себя самого <...> Мышление — это только примирение истинного с реальностью в *мышлении*; но поэтическое творчество и созидание есть примирение в форме самого *реального явления*, хотя и представляемой только духовно»^{lxxxvi}. Позже М.Гершензон, сопоставляя творчество К.Батюшкова и А.Пушкина, обращается к символам античной мифологии, к тем, «что представляли чувство как жидкость, и тем, что изображают душу или отдельные состояния как газообразные»^{lxxxvii}. Истоки развиваемой Г.Башляром гносеологии посредством земных стихий можно найти и непосредственно у Пушкина, в письме к Н. Языкову (от 14.04.1836): «Ваши стихи — вода живая, наши — вода мертвая».

Бобров призывает «возлюблену Камену» и в бурю не страшиться «важного гласа», не терять прежнюю наблюдательность. Такого «научного доверия» к Музе, пожалуй, не проявлял ни один русский поэт:

Зри! — как там дикий пар сизеет,
И стелется между горами!
Зри! — там еще ужасна мгла
Над той синеющей дубравой
Растет, — густеет, выпрь идет.

Одной Музы становится недостаточно, и Бобров призывает в собеседники «остроумного Ломоносова, писателя таинств естества», с которым интересно вести речь о молниях, доказывающих наглядно, что скорость света быстрее скорости звука:

Смотри! — сверкнул эфирный луч;
 Смотри! — как сребен вихрь крутится
 Змееобразною чертой!
 С какою чудной быстротой
 Стремится в жидку часть из сжатой?
 Шипит, — трещит, — и твердь сечет;
 А глас далек, приходит поздно.

Когда гроза оканчивается, темой беседы Боброва с Ломоносовым становится радуга:

Сии растопленные тучи
 Влачась против лица светила
 Тебе в дождях явили призму,
 И в поясе желто-зеленом
 Те показали нити света,
 Которых седмиричны роды
 Ты столько тщился развязать.

Бобров имеет в виду «Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее, в публичном заседании императорской Академии наук июля 1 дня 1756 года говоренное Михаилом Ломоносовым», в котором утверждается, что существует не семь основных цветов, а три.

День идет к закату. На смену небесной Механике приходит небесная Химия, растворяющая такие краски, которые пока что не созданы «для хитрой кисти живописца». Их «сияние непостижимо», как и «безмолвные звуки звезд». Но Бобров всегда умеет попасть как бы внутрь тайны, отовсюду извлечь «нити света». К Боброву вполне можно отнести слова Г. Башляра об Эдгаре По: «Итак, поэзия и грезы <...> в состоянии предоставить нам образы для описания важнейшего элемента *поэтической Химии*, которая верит в возможность изучения образов путем определения атомного веса обращенной внутрь грезы, глубинной материи, соответствующей каждому образу»^{lxxxviii}.

Никаких реальных «пышных убранств» все крымские и некрымские произведения С.Боброва не принесли ни ему самому, ни его семье. В 1810 году он умер от нищеты и алкоголизма, который он, впрочем, тоже успел «олитературить», придумав себе быстро подхваченное пародистами прозвище «Бибрис» (пьяница), превратить (тоже, кстати, вслед за М.Ломоносовым) в своеобразную позу петербургского и — шире — русского демократического

литератора^{lxxxix}. Творческая же его драма заключалась в том, что, приветствуя дело Петра I исторически, историко-культурно он вступил с ним в противоречие. Ведь дело это нашло свое проявление и в крутой чистке литературного языка путем изживания литературной «экстенсивности», искоренения пышной этнологической красочности, придания стилю системы четкого оформления словесного смысла, т.е. дальнейшей «петербургизации» (победа «карамзинистов» над «щищковистами» – это победа идеологически петербургского текста над идеологически московским)..

В целом творчество Боброва знаменует собой параллельное пушкинскому направление русской поэзии, которое, через Любомудров, высшее воплощение нашло в философской лирике Ф.И.Тютчева.

Смотри, как листьям молодым...
Смотри, как на речном просторе...
Смотри, как запад разгорелся...

Как тут не вспомнить многократное бобровское «зри!» «Зри» — не только «в корень», но и на подробности внешней оболочки действительности, которая «не слепок, не бездушный лик». Это лирическая реакция мысли, а не чувства, направленная на сознательную ориентацию в окружающем мире. Иная позиция, к примеру, у Б.Л.Пастернака: «Не знаю, решена ль загадка зги загробной./ Но жизнь как тишина осенняя, подробна». Постигая подробности, Бобров перед «згою» никогда не зажмуривался в страхе, наоборот, там как раз его главная стихия.

Императивность такого «смотри» («зри!») находится в явной оппозиции к пушкинской экзистенциальной эпичности:

Я видел смерть...
Я видел Азии бесплодные пределы...
Я видел древнего Салгира берега...

И все же как бы отвечая на призыв именно С.Боброва «вести бразды нив углубленны в цветущей тишине минут», «новый классицист», «петербуржец и крымец» О.Мандельштам объявляет: «Время вспахано плугом». Говоря в заметках о Ч.Дарвине о принципе «естественно-научной вахты»^{xc}, он и сам пытался слушать «ось земную». Тема Ученичества — и у природы, и у XVIII века — развивается им в «Грифельной оде». А у М.Волошина, прошедшего «сквозь латинскую дисциплину формы», Крымский полуостров

вновь предстал в виде геологически сконцентрированного стиля, пейзажам которого «великий пафос лирики завещан». Завещан прежде всего С.Бобровым, ведь в его лице крымская тема явилась в русскую поэзию сразу же в своем масштабнейшем выражении, и не только литературном, но и метафизическом. Взаимодействие же пушкинского творчества с наследием Боброва носило более сложный и опосредованный характер, о чем еще предстоит речь.

Д.Л.Андреев писал в «Розе мира», что «Пушкин впервые поставил во весь рост специфически русский, а в грядущем — мировой вопрос о художнике как о вестнике высшей реальности и об идеальном образе пророка как о конечном должествовании вестника»^{xcі}. Очевидно, что первым таким крымским вестником был С.Бобров, не только «перво-поэт» Крымского текста, но и основоположник своего рода «крымской метафизики». Отметим не случайное философское совпадение: его поэма «Таврида» вышла в один год с «Философией природы» Шеллинга (1798), а его поэтическая философия природы — составная часть того, что Л.Зайонц называет, применительно к тогдашнему интеллектуальному климату вокруг Московского университета, «”шелленгианством” до Шеллинга»^{xcіі}.

Предлагаемое здесь к осмыслению понятие «крымская метафизика» не означает узко региональную ограниченность как предмета, так и метода исследования, на фоне прорделанного М. Фуко выявления «локальных дискурсов», усилий «местного знания», «знания меньшинства», не участвовавшего в подавлении других и противостоящего официальным проявлениям официальной истины. Это перекликается также с поиском немецким философом К. Хюбнером «альтернативных онтологий», в один прекрасный момент «настигающих» нас^{xcііі}.

М. Фуко воодушевлялся пафосом классических философов, стремящихся построить всеобщее «исчисление». С тем, чтобы на основе последнего можно было бы развернуть ряд комбинаций, сложенных в «картину» сознания, исходящую из определенного числа составляющих элементов. Он также стремился определить «правила построения» особых «языковых полей», которые в определенный исторический период приобретают способность формирующей функции, участвуют в составлении конкретных речевых практик. Наиболее адекватный данному пафос «исчисления» автор усматривает не в какой-либо философской отечественной системе, а именно в творчестве С.Боброва. Знаменательны буквальное совпадения выражений с вышеприведенными из поэмы «Таврида». «Но можно ль тьмы

цветов исчислить», — риторически вопрошал Поэтический Колумб Крыма, буквально занимаясь поэтическим исчислением природы полуострова во всех трех ее царствах, с горделивой скромностью подводя итоги этого исчисления:

Я пробежал,— хотя небрежно,—
Под Херсониским небом поле
Явлений, не воспетых Россом...

Содержание слова «поле» с сопутствующим эпистемиологическим стремлением «открыть всю сродность чрез перо», переключаясь с «языковым полем» М. Фуко, приближается по смыслу к ключевому для науки XX века понятию поля.

О сколь тиха заря дней юных! —
В сем утреннем сумраке зрим
Предметы токмо в половину, —
Но нужная внутри Дражимость
Уже приемлет царство в сердце...

Слово «Дражимость» (замененное при втором издании поэмы под названием «Херсонида» в 1804 году на более плоскую, отвечающую утверждающемуся духу науки XVIII века «раздражимость») наглядно свидетельствует о потенциальной возможности рождения уже тогда и метафизики, и эстетики «русского поля», альтернативных классическому философскому исчислению и письму, единому и универсальному, которое, по словам Р.Барта, «забыло о трепетной энергии отдельных слов ради их линейной упорядоченности, когда даже самый мельчайший элемент оказался продуктом отбора, т. е. решительного устранения всех потенциальных возможностей языка». Далее Р. Барт делает глобальный семиотический вывод: «Политическая авторитарность, догматическая власть Разума и единство классического языка — вот три различных проявления одной и той же исторической силы»^{xciv}.

Историческая литературно-языковая победа «карамзинистов» над «шишковистами» в начале XIX века явилась следствием победы Петра I и цивилизации петровского Петербурга над культурой Москвы XVIII века. Возлагая «к подножию монумента Петра Великого» свои «государственные» стихи, талантливый поэт оказался литературно преследуем этим монументом, хотя в роли Всадника сказался уже носитель нового экономного стиля Пушкин, согласившийся у Боброва лишь «что-нибудь украсть» (13, 80). Но в отличие от Евгения из «Медного всадника» Бобров не убегал от

«тяжело-звонкого» скаканья, а только зажмурился, позволяя проникнуть этому скаканью вовнутрь, «за-был-ся».

Р.Декарт, признанный основоположник европейского классического рационализма, использует в «Метафизических размышлениях» в качестве исходной метафоры-жеста мотив зажмуривания глаз^{xcv}, развивая тем самым исконное аристотелевское понимание термина «мета-физика» как «после-физики». И это перекликается с «ослеплением» С. Бобровым главного героя своей последней, самой грандиозной мистической поэмы «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец» Нешама, олицетворяющего определенную, подразумевающую заблуждения, степень проявления человеческой души. В начале этого произведения поэт делает экзистенциальный выбор, прощаясь с «часами очарований», испытанных им «на высоте Киммерских гор». Его вниманием завладела теперь «механика в высоком смысле». Это перекликается с «киммерийскими ночами умозрений», о которых писал Гёте. «Метафизика,— констатирует М.Хайдеггер,— влекла и влечет нас назад, в темноту человеческого существа»^{xcvi}.

С. Бобров не только Колумб Крыма в российской поэзии, но также Колумб Ночи и Колумб Смерти как единых составляющих его метафизики и его художественной диалектики, что наглядно проявляется в его цитированном выше стихотворении «Полночь». Удобренное черно-белой масонской идеологией, художественно засеваемое, если воспользоваться выражением самого Боброва, имеющего здесь характер самоопределения, «Гением Таврии» «русское поле» достаточно глубоко может быть вспахано лишь с помощью философского лемеха «сумрачного германского гения» Гегеля. В «Йенской реальной философии» он пишет о «Ночи-хранительнице»: «Этот образ принадлежит духу, его простой самости; но у простого нет различия, так и здесь: он (образ) есть в нем как неразличенном. Дух владеет им, он господин над ним. Образ хранится в его сокровищнице, в его ночи. Он (образ) не осознан, то есть не извлечен и не поставлен перед представлением как предмет. Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей простоте, богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни один не приходит ему на ум, или же которые не представляются ему налично. Это — ночь, внутреннее природы, здесь существующее — чистая самость»^{xcvii}. «Острый гальский смысл» М.Бланшо довершает вспашку: «Литература не запредельна миру, но и не совпадает с ним; вещи в ней присутствуют еще до возникновения мира и остаются в наличии уже после его исчезновения; в ней они упорно сохраняются, когда все уже изгладилось, и возникают, дико-неприрученные, когда вокруг

ничего нет. Поэтому она не тождественна сознанию, просветляющему и разрешающему; литература — это мое сознание без меня, лучистая пассивность минерального вещества, ясная мысль из глубины оцепенелости. Это не ночная тьма, но одержимость тьмою; не тьма, но самосознание тьмы, бдительно подстерегающей сама себя и потому постепенно рассеивающейся. Это не дневной свет, но то, чем он сам в себе пренебрег, чтобы стать чистым сиянием. Это также и не смерть, ибо здесь являет себя существование вне бытия, то, что существует, скрываясь под самим существующим, утвердительно-непреклонно, без начала и конца; это смерть как невозможность умереть». Следующие далее рассуждения Бланшо как бы раскрывают экзистенциальную основу концепции системы «Рассвета полночи», общего названия собрания сочинений Боброва, составной частью которого стала превратившаяся в «Херсониду» «Таврида»: «Отрицая свет, литература восстанавливает его вновь в форме фатума; утверждая тьму, она обнаруживает, что во тьме не может быть темно <...> Когда же мы задумываемся, что такое свет, и пытаемся его устранить, пытаясь дознаться, что ему предшествует и что под ним кроется,— тогда оказывается, что он уже тут как тут, что свету предшествует опять-таки свет, только не как способность творения, а как неспособность исчезновения, как сумрачная необходимость, а не как просветляющая свобода»^{xcviii}.

«Назначение этого присутствия, этого дыхания ничто — в поддержании чувства свободы, — комментирует Бланшо А.В.Демичев. — Философия, поэзия, литература, будучи порождением ничто и сами суть ничто, одновременно манифестируют радикальный порыв к свободе — свободе от всего... Дар смерти и, следовательно, свободы заключен в слове. Слово становится носителем бытия ничто. “Достаточно только вслушаться в слово: в нем слышится борьба и труд небытия, которое беспрестанно докапывается до выхода наружу...” <...> Язык (литературы, философии) ведет нас к смерти, мы говорим, “опираясь на могильный камень”, мы пишем себе эпитафии, смерть обретает черты реальности, мы хотим остаться довольными ею. Но в языке мы не можем умереть, т.е. реально уничтожить бытие, а следовательно, утратить смерть». Труд такого относительного, «мечтающего смерть», придающего бытию смысл небытия очень ощутим в языке Боброва. Эта поэзия — тот случай «событийности», через которую можно было бы ввести «проблему смерти» как такого ф а к т а с о з н а н и я, который своими неуловимыми для менталитета свойствами оттеняет для нас вообще “структуру сознания” <...>»^{xcix}.

Данному направлению становления «речи и смысла» соответствует онтологически безысходная мольба Ф. Тютчева: «Дай вкусить уничтоженья...». Следует отметить, что феноменологически, но в смысле не «понятия», но «речи», более впечатляет «мечтаю смерть» Боброва (равно как и препирательства одного из персонажей его «Тавриды», который «ничтожа сам себя безумно...»). Впрочем, отметим, что и в выражении подобных «последних» вещей возможен и иной, так сказать, дискурс, выраженный Пушкиным, умевшим «просто» видеть, когда другие «мечтали» или призывали «уничтоженья».

Я видел смерть; она в молчанье села
У мирного порогу моего;
Я видел гроб; открылась дверь его;
Душа, померкнув, охладела...

«Декартовский принцип философской работы <...> заключается в том, чтобы постепенно, “ставя в скобки” все недостоверное, эффективное, смутное, выйти к чистым идеям, понятиям трансцендентального свойства, — пишет современный философ-“исчислитель” (в бобровском понимании) В.А.Подорога. — Язык в этом движении “сомневающейся” мысли должен постепенно смолкнуть: живая речь должна перейти понятийный порядок, слово обернуться знаком или числом. И это движение останавливается лишь тогда, когда мыслительный опыт предстает в качестве системы взаимобратимых, однозначно измеряемых единиц. Вся языковая работа остается “позади”, на уровне смутных реакций тела, чувственности, там, где произносимое слово еще глубоко пронизано животностью, еще не прояснено естественным светом разума: безумие, сон, ошибка и т. д. Субъект вводится как “мыслящая вещь”, как своего рода гносеологический робот. Достигнутая субъектом точка “божественного наблюдения” освобождает его от обязанностей пребывания внутри наблюдаемого мира, ему запрещено быть его живой частью: субъективность элиминируется, исчезает в дискурсе, опыте мышления, становится невозможным указанием: здесь было “я”, здесь был “язык”, здесь был “сон”, здесь было «безумие».^c Ф.Тютчев, равно как и, к примеру, Б.Пастернак, — не «роботы»; но поэтические картезианцы трехмерно-языкового пространства.

У С.Боброва исчисление тишины во всех ее подробностях находилось в органической и диалектической взаимосвязи со стихией грохочущей «зги»: «Полки несчетных теней светлых/ Парили в тайне над костями». «Хромающий» стиль Боброва

напоминает и «танцующий» стиль Ницше, который тоже создавал не столько тексты, сколько разнообразные процедуры их прочтения, у которого «метафорическая работа — действие первоначальной интерпретирующей силы — совпадает с вибрациями и потоками универсальной телесной ткани, независимой в своем росте и распаде от каких-либо субъективных установок познающего». У Боброва, как и у Хайдеггера, «весь ход труда остается погруженным в событие ландшафта»^{ci} (Тавриды ли, ландшафта как материального, территориального выражения категории «Рассвета», или ландшафта идейной истории ослепленного человечества в «Древней ночи»).

«Цитата есть цикада», — писал О.Мандельштам в «Разговоре о Данте»^{cii}. Данное высказывание приводится здесь отнюдь не для оправдания обилия предыдущих и последующих цитат, а для снятия с нее для определения поэмы Боброва «Таврида» феноменологической кальки с использованием, через посредничество А.Ф.Лосева и К. Свастьяна, терминологии Гуссерля: «Поэма — это нозма» или, если конкретнее, «Эта поэма — нозма». Нозма в феноменологическом познании есть сам предмет данного познания, взятый не экзистенциально, а эссенциально. Нозма, как пишет в «Философии имени» А. Лосев, «арена для взаимоопределения предметной сущности и чего-то иного, переводящего предметную сущность как таковую в сферу слова. Нозма есть свет смысла («Рассвет...» — А. Л.), освещающий, то есть осмысливающий, звуки и от значения звуков как таковых совершенно отличный <...> Нозма конструируется при взаимоопределении предметной сущности и иного <...> Предметная сущность и есть подлинное осмысливание всей стихии слова»^{ciii}.

«Таврида» Боброва — всеобщий учебник Тавриды (не только истории, литературы, мифологии, религий, философии, но и геологии, ботаники, зоологии, географии, топонимики и т. д.). В то же время это основа для региональной онтологии Тавриды как блуждающего периодически меняющего знак заряда полюса «русского поля». Как пишет К. Свастьян о сущности феноменологической реформы наук, «каждой опытной науке должна соответствовать предваряющая ее эйдическая (от греч. эйдос — образ, идея, что некогда было синонимом. — А. Л.) наука, предметом исследования которой является выяснение региональных априорных понятий, лежащих в основании соответствующей эмпирической дисциплины»^{civ}. Литературоведческая «за-ытость» Боброва — онтологическая основа для современного феноменологического, интертекстуального прочтения его наследия.

ГЛАВА

2

**«МАЛЕНЬКАЯ ТАВРИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ»:
ПОДСТУПЫ К.Н.БАТЮШКОВА К РОМАНТИЧЕСКОЙ
ТАВРИДЕ**

«Самое замечательное и в известной мере действительно парадоксальное в пространстве созерцания то, что оно является пространством в сознании, в то время, как само сознание со всеми содержаниями не пространственно, - начинает В.Н.Топоров свою статью «Об индивидуальных образах пространства (“Феномен” Батенкова)» с цитаты из Н.Гартмана. - Представления – не суть в пространстве, но в представлениях есть пространство: то, что в них представляется, представляется как пространственная протяженность. Представляемая пространственность и есть пространство созерцания. Это - поразительное приспособление сознания к внешнему миру; иначе мир не мог бы быть представлен как “внешний”»^{CV}.

В этих словах В.Топоров находит ключ к решению проблемы связи внутреннего и внешнего, непространственного и пространственного и детерминированности пространственными факторами психо-ментальных особенностей человека, как и человеческой возможности строить некое новое пространство – в зависимости от каких-либо экстремальных ситуаций и как «психотерапевтическую процедуру». «“Индивидуальность” образов пространства в данном случае состоит прежде всего в том, что сама роль “пространственного” в психо-ментальной структуре человека резко выходит за пределы средних, “общепринятых” типовых норм. И даже если носитель такого индивидуального образа пространства склонен – сознательно или бессознательно – соотносить его с геометризованным гомогенным, непрерывным, бесконечно делимым и равным самому себе в каждой его части “ньютоновым” пространством, то “объективизирует” он его и “покоряет” (овладевает им), если пользоваться терминологией Гейдеггера (сейчас, собственно, принято писать фамилию этого немецкого философа как “Хайдеггер”, но как будто филологическое ухо вольно или невольно рифмует его с фамилией “исчислителя” новейших пространственных реакций Гейгера – А.Л.), существенно и иначе, чем “средний” потребитель пространства. Но, естественно, индивидуальные образы пространства, как правило, имеют дело не с профаническим и усредненным пространством, но с гораздо более

богатым – семантизированным и/или сакрализированным – пространством. “Простор, продуманный до его собственной сути, есть высвобождение мест., вмещающих явление Бога, мест, покинутых богами, мест, в которых божественное долго медлит с появлением. Простор несет с собой местность, готовящую то или иное обитание. Профанные пространства – это всегда отсутствие сакральных пространств... В просторе и сказывается, и вместе таится событие”^{с^{vi}}.

Крымский текст К.Батюшкова – особый жанр, включающий в себя и пространство сугубо литературных жанров, и оказавшийся трагически неолитературенным простор. Отрицая высшую внеисторическую жанровую инстанцию, Ж.Женетт утверждает, что «до какого бы уровня обобщения мы ни поднялись, любое жанровое явление всегда будет соединять в себе, помимо прочего, явление природы и явление культуры в их нерасторжимом переплетении». В «Крымском жанре» К.Батюшкова своеобразно преломились как Петербургский, так и Московский тексты (новое самоосознание последнего выпало на 1812 год). Поэтический таврический миф оказался фундаментальной основой его поэтической «маленькой философии», но не стал «терапевтическим пространством», хотя «философия» эта удивительно соответствует масштабам как самого полуострова-денотата, так и творимого поэтом образа «внутреннего человека». Это воздушное стилия рококо явление — как бы противоположный полюс барочным соборно-ментальным художественно-философским построениям поэтического Колумба Тавриды Семена Боброва, которого Батюшков неустанно пытался утопить в реке забвения Лете («Видения на берегах Леты»), что и придает его личной драме привкус своеобразного онтологического возмездия.

Свою «маленькую философию» К.Батюшков, поначалу поклонник Монтеня и Вольтера, выработал до войны 1812 года, художественно соединив в ней скептицизм с чувствительностью и эпикурейским гедонизмом. Война, несмотря на ее победоносный характер, была воспринята как необратимая трагедия, в диссонанс со всеобщим энтузиазмом, давшим, в частности, толчок движению декабристов. Ведь под ударами «образованного варварства» разрушилась сама «картина мира». «Москвы нет! — писал К.Батюшков. — Потери невозвратные! Гибель друзей, святыня, мирное убежище наук, все осквернено шайкою варваров! Вот плоды просвещения или, лучше сказать, разврата остроумнейшего народа, который гордился именами Генриха и Фенелона. Сколько зла! Когда будет ему конец? На чем основывать надежды? Чем наслаждаться?.. Ужасные поступки вандалов, или французов в Москве и в ее

окрестностях, поступки беспримерные и в самой истории вовсе расстроили мою маленькую философию и поссорили меня с человечеством...»^{cvi}.

В боевых действиях поэт принимает участие, подобно средневековым рыцарям, под флагом довольно призрачных надежд на личное счастье. В очерке «Петрарка» Батюшков не случайно отмечает: «Любовь к Лауре и любовь к славе под конец жизни его слились в одно. Любовь к славе, по словам одного русского писателя, есть последняя страсть, занимающая великую душу. Поэмы: Триумф Любви — Непорочности — Смерти — Божества, в которых и самый снисходительный критик найдет множество несообразностей и оскорблений вкуса, заключают, однако же, в себе неувядаемые красоты слога, выражения и особенно мыслей. В них-то стихотворец описывает все мучения любви, которой мир, как тирану, приносит беспрестанные жертвы»^{cviii}. Таким образом, преображенная испытаниями «маленькая философия» сплавляет в единое целое безотчетный патриотизм и надежду на земное счастье, полурелигиозную верность избраннице и в то же время экзистенциальное «тиранство», лишённое какого-либо политического оттенка.

Складывается впечатление, что К. Батюшков чуть-чуть завидует слегка критикуемому им итальянскому предшественнику. «Надежды Петрарки не сбылись. Но любители изящной поэзии знают наизусть прекрасные стихи любовника Лауры, обожателя древнего Рима и древней свободы. Ни любовь, ни мелкие выгоды самолюбия, ни опасность говорить истину в смутные времена междоусобия — ничего не могло ослабить в нем любви к Риму, к древнему отечеству добродетелей и муз, ему драгоценных, ибо ничто не могло потушить любви к изящному и к истине в его сердце». Сам же Батюшков делает иной выбор: «Я гривны не дам за то, чтоб быть славным писателем, *ниже* (даже. — А. Л.) Расином, а хочу быть счастливым»^{cix}. И «внутренний полубог» жестоко обманул поэта.

Онтологическая — бытийная — опечатка разрушила «маленькую философию» поэта с гораздо большей неотвратимостью, чем столкнувшиеся в то время империи. Когда он в начале 1815 года вернулся из антинаполеоновского похода, надежды на личное счастье рухнули. Близкий знакомый и начальник по новой службе в Императорской публичной библиотеке Алексей Оленин согласился с тем, чтобы его воспитанница Анна Фурман, ранее подававшая смутные надежды, стала невестой поэта. Однако сама избранница поэта, на этот раз изъявив лишь покорность, не ответила взаимностью на нежные чувства. Кто бы мог подумать при этом, что духовная сторона любви занимает такое большое место у

поборника эпикурейской философии, которую он так вдохновенно проповедовал ранее в своем творчестве? Все знакомые осуждали его за отказ от решительного шага. Он же, спасаясь от тяжелого нервного расстройства, уезжает в Каменец-Подольск, чтобы вновь одеть военный мундир: «Жертвовать собою позволительно, жертвовать другими могут одни злые сердца»^{сх}. Что же получилось в результате? Об этом возвышенно и просто поведал в «Разлуке» сам поэт:

Напрасно покидал страну своих отцов,
 Друзей души, блестящие искусства;
 И в шуме грозных битв, под тению шатров,
 Старался усыпить встревоженные чувства.
 Напрасно от берегов пленительной Невы
 Отторженный судьбою,
 Я снова посещал развалины Москвы,
 Москвы, где я дышал свободою прямою!

Выражение «развалины Москвы» для 1815 года означает невозможность былой «картины мира». Но любовь, а с ней и надежды на взаимность, на «домашний ключ» вспыхнули с новой силой. Тогда-то воображение и устремляется в полулегендарную Тавриду, нетронутый, по убеждению поэта, осколок античной гармонии как «древнего отечества». В 1815 году появляется «заочная» элегия К.Батюшкова «Таврида». Несмотря на «заочность», именно она положила начало традиции романтического восприятия «полуденной страны», светлого Элизия, земного рая. В надежде на скорое личное счастье поэт обращается к возлюбленной:

Друг милый, ангел мой! Сокроемся туда,
 Где волны кроткие Тавриду омывают
 И Фебовы лучи с любовью озаряют
 Им древней Греции священные места.

Мы там, отверженные роком,
 Равны несчастьем, любовью равны.
 Под небом сладостным полуденной страны
 Забудем слезы лить о жребии жестоком...

«Таврида» К.Батюшкова задала русской литературе образ Крыма романтического, сказочного, воображаемой страны воображаемо счастливых влюбленных и поэтов, места «последних даров фортуны благосклонной». Как отметил В.Э.Вацуру, это новый шаг так называемой антологической поэзии в духе французского

классицизма— прямая номинация (как и у С.Боброва) заступает место «метонимического стиля». Крым описывается не в культурно-исторических формулах Древней Греции, а «как сама Древняя Греция, вплоть до реалистических и конкретных форм ландшафта и быта». С другой стороны, облик возлюбленной дематериализован заимствованными «летающими зефирами». «Даже когда деталь заимствована из эротической поэзии французского XVIII века, она теряет свой чувственный смысл; открытая взору “снегам подобна грудь” возлюбленной, предмет целомудренного эстетизированного созерцания: “Твой друг не смеет и взглянуть...”».^{cxі}

Г.П.Козубовская исследует элегию «Таврида» как составную часть элегической триады, вместе с элегиями «Разлука» и «Судьба Одиссея», выдвигающей на первый план мотив призрачности земного счастья. «В “Разлуке” исследована возможность бегства от любви, оборачивающегося бегством от самого себя. Лейтмотив элегии (“напрасно”) обретает призрачность ухода: по мере удаления от родного берега странствия начинают осмысляться не как свободный, волевой акт, а как насмешка судьбы, отторгающая героя от страны отцов, друзей души, блестящих искусств. Движение от севера к югу, к мифологическому раю обнаруживает закономерности: с одной стороны, удаление оборачивается приближением, ценность чувства постигается именно в разлуке, с другой — всепоглощенность чувством любви не сужает мир героя, наоборот, погружение в него возвращает в мир, ставший эхом чувства героя и отражением возникший (“Напрасно; всюду мысль преследует о милой...”»)^{cxii}.

Г. Козубовская полагает, что большинство любовных элегий Батюшкова содержат в себе скрытый (зашифрованный) миф о Пигмалионе и Галатее, который является жанровым архетипом содержательной основы поминальных обрядов. «“Память сердца” творит образ возлюбленной, составляя его из отдельных штрихов, запечатленных душой, восстанавливая и оживляя его в душе <...> “Память сердца” двойственна по функции: преследуя героя, она обращается в преследующую героя судьбу, отторгающую его от прежних ценностей, безжалостно обрекая на скитальчество; но она же символ ангела-хранителя, оберега души. Вызывая возлюбленную из небытия (таков мифологический подтекст воспоминания), лирический герой сам возвращается к жизни.

Продолжая предыдущую элегию, “Таврида” дарит герою “золотой сон” — возможность осуществления идеала на берегах “золотого мира”, земного рая. Забвение “жребия жестокого” наступает, когда герой погружается в природу, подчиняясь ее ритму. Сопряженный памятью с возлюбленной, герой восстанавливает ее

образ, воспоминание основано на законе укрупнения образа (возлюбленная появляется не сразу, этому предшествует описание идеального мира, символизирующего свободу, покой, забвение). Последовательность деталей портрета (очи, голос, руки), динамика которой предопределена сменой ощущений лирического героя (вижу, слышу, осязаю), характерная для поэтики снов Батюшкова, становится формальным знаком сна. В финале элегии происходит смена точек зрения: вместо точки зрения субъекта появляется точка зрения объекта (говоря о себе в третьем лице, лирический герой, с одной стороны, удостоверяет материальность происходящего, с другой — его иллюзорность; изображение колеблется на грани реального — иллюзорного).

Утверждая призрачность надежд на счастье, автор ведет читателя к признанию абсурдности бытия: “вечное возвращение” замыкает круг бытия; осуществление мечты грозит духовной смертью герою. Трагизм возвращения в родные пенаты в “Судьбе Одиссея” заключается в неузнанности родины героем, к которой он столь неустанно стремился в долгом странствовании, и в неузнанности родиной героя. Та и другая неузнанность обретают символический смысл в оппозиции своего/чужого, обостряя ощущение бездны, пролегающей между душой и миром»^{cxiii}. По мнению Г.Козубовской, трагизм Батюшкова заключается в чувстве необратимости времени, «безжалостно уносящего все, в изживании души, не способной возродиться в своем омертвлении».

В целом принимая представленную этим исследователем концепцию элегии как театрализации бытия, отметим очевидную «несценичность» мифа о Пигмалионе и Галатее применительно к сюжету батюшковской элегической «триады». В данном случае поэт погибал не в объятиях созданной им и ожившей скульптуры, а как будто бы стремился усилием воли сам превратиться в бестрепетный монумент. Идеал такой самомонументализации (а не «омертвления»), вероятно, оказавшей воздействие на соответствующие позднейшие мотивы и образы Пушкина, представляется нам, и выражен в «Судьбе Одиссея».

Средь ужасов земли и ужасов морей
 Блуждая, бедствуя, искал своей Итаки
 Богобоязненный скиталец Одиссей;
 Стопой бестрепетной сходил Аида в мраки;
 Харибды яростной, подводной Сциллы стон
 Не потрясли души великой.

О. Мандельштам позже будет мечтать создать прекрасное «из тяжести недоброй». Для Батюшкова создание прекрасного слилось с превращением в «недобрую тяжесть» словесно-скульптурного мрамора.

Что же касается мотивов признанности/непризнанности, то по своему актуальными становятся сейчас, в эпоху всевозможных откровений, обозначенные К.Батюшковым основания и предметы истинных искренности и исповедальности, связанных с образами его «Тавриды». «Кто требовал у него сей страшной повести целой жизни? — писал он об “Исповеди” Ж.-Ж.Руссо в “Опытах в стихах и прозе”. — Не люди, а гордость его. Какое право имел он поведать миру о слабостях женщины, которой дружество, столь нежное, столь бескорыстное, усладило юность и успокоило тревожимое сердце мечтателя? Так! человек, рожденный для добродетели, учинил страшное преступление, неслыханное доселе, и это преступление родила мудрость человеческая...»^{cxiv} Недостаток личного благородства ещё в меньшей степени может быть оправдан литературой, чем отсутствие личного счастья. Не исключено, что и эти слова, а не только поэтические мотивы, повлияли на пушкинскую (возможно, не лишённую при этом своей театральности) таврическую скрытность в его известных упреках А. Бестужеву в письме от 12.01.1824, что тот «напечатал именно те стихи, об которых я просил тебя» (13, 84).

Из Каменец-Подольска, где круг знакомых поэта был ограничен, он предполагал побывать в Одессе и Херсоне, а затем в Крыму. Но на этот раз его военная служба оказалась недолгой, и в конце 1816 года он выходит в отставку, намерения своего, впрочем, не оставив. В июне 1817 года он пишет Василию Жуковскому из деревни: «Поедем в Тавриду <...> Здесь, право, холодно во всех отношениях. Проведем несколько месяцев вместе, на берегах Черного моря», — и дальше печально-пророчески: «Ты думаешь, я начинаю бредить?»^{cxv}.

Летом 1818 года поездка на юг состоялась. В весьма солидном издании — К. Н. Батюшков. «Опыты в стихах и прозе». М.; Наука, 1977, серия «Литературные памятники», сбивая с толку читателей, утверждает, что Батюшков в это время «выезжает лечиться в Крым, где увлекается археологией»^{cxvi}. В действительности события развивались иначе.

Ожидая тогда назначения на дипломатическую службу в Италию, где он рассчитывал в полной мере приобщиться к миру античности как подземному «древнему Отечеству», поэт постоянно сомневался, стоило ли ему посещать Крым на самом деле, а не только в поэтическом воображении. «В Тавриду не поеду, — писал он А.И.Тургеневу в июне 1818 года во время вынужденной

остановки в Полтаве, — доколе не прояснится моя судьба: туда надобно ехать с покойным духом, без суетных надежд и желаний; в противном случае только телом буду на берегах Салгира; а сердцем во Флоренции, или в Риме, или в Неаполе <...> Но если бы Италия не удалась, то Крым в ненастное время осени будет моим убежищем, и бедные развалины обоих Херсонесов заменят мне развалины великолепного Рима, как Яковлев заменял нам Гальму. По крайней мере воздух Байдары заменит мне воздух Нисы (т. е. Ниццы. — А. Л.) и Флоренции, а воздух для меня — главное дело»^{cxvii}.

С целью лечения Батюшков поселился в Одессе, занимаясь там историей и археологией. Осматривал развалины Ольвии. Желание посетить Тавриду в реальности крепнет. «В Крыму все любопытно, — вновь пишет он Тургеневу в июле 1818 года из Одессы. — Здесь недавно я бродил по развалинам Ольвии: сколько воспоминаний! <...> Жалею, что наш Карамзин не был в этом краю. Какая для него пища! Можно гулять с места на место с одним Геродотом в руках. Я невежда и мне весело. Что же должны чувствовать люди ученые на земле классической! Угадываю их наслаждения»^{cxviii}. У Оленина он просит разрешения и соответствующих денежных сумм с целью приобретения для петербургской библиотеки предметов старины в Крыму. По его собственным словам, он «уже совсем было занес одну ногу в Крым», явно не воспринимаемый теперь лишь как реальный заместитель Италии и «древнего отечества», но... Буквально за два дня до уже решенного отбытия в Евпаторию пришло известие о назначении в Неаполь.

В Петербурге, накануне отъезда в Италию, К. Батюшков собирался писать большое произведение, посвященное Крыму, вероятно, предполагая при этом вступить и в тематическое, а не только эпиграммическое соперничество с автором первой русской «Тавриды» (1798) Бобровым.

К. Батюшков отправляется в Италию с мрачным предчувствием. «Я знаю Италию, не побывав в ней. Там не найду счастья: его нигде нет; уверен даже, что буду грустить о снегах родины и о людях, мне драгоценных»^{cxix}. Предчувствия эти оправдались. Одиночество, тоска по родине, унижения от начальства еще больше расстроили здоровье.

Крым, по словам Пушкина, посвящены «любимые стихи К. Батюшкова самого», элегия «Таврида» «по чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения — лучшая элегия Батюшкова» (12, 263). В то же время в реальности воображенный «Элизий» оказался одной из самых

беспросветно мрачных страниц биографии поэта, усугубив его «болезнь не к смерти», но и не к славе.

Крымская реальность самого К.Батюшкова оказалась такова. Он прибыл сюда в августе 1822 года уже тяжело больным с унаследованным от матери психическим недугом. Вот как через несколько лет описывал симферопольское пристанище поэта Ф. Вигель с полным набором выделенных В.Н.Топоровым негативных примет «Петербургского текста»: «На самом рубеже предполагаемой Европы и существующей Азии стоял двухэтажный трактир под громким названием *Одессы* (так он назывался потому, что хозяйка была из Одессы...). Мне отвели в верхнем этаже целую половину его, которая состояла из одной небольшой комнаты и другой преобладающей. О спокойствии останавливающихся в ней хозяева видно мало заботились: замки все были переломаны, двери плохо отворялись, окна тоже, отовсюду дуло, снизу сквозь пол были слышны голоса, и самые половицы под ногами поднимались и опускались, как клавиши. И в этой комнате, как сказали мне, целую зиму провел несчастный Батюшков»^{сxx}.

Сезон для отдыха в этой местности был выбран крайне неудачно. Уже П.Сумароков в своих «Досугах крымского судьи» опроверг бытовавшее представление о повсеместной и постоянной благодатности крымского климата, собирая автохтонно «петербургские» приметы: «<...> Так называемая здесь зима есть одно из самых несносных времен года <...> Обнаженные поля выставляют обезображенные холмы и чернеющие расщелины, бродячие облака, как узорчатый дым расстилаются по потускневшему пространству неба, и уродливый Чатырдаг для оттенка предстает покровенным снежными полосами <...> Единое наименование Крымских лихорадок наводит ужас»^{сxxi}.

Поэт не смог написать в Симферополе ни одного стихотворения. Первое время он все же был достаточно общительным, охотно беседовал о былом, любил говорить о В.Жуковском, А.Тургеневе, Н.Карамзине, М.Муравьеве. Но вскоре болезнь обострилась. Батюшков сжег и раздарил знакомым все свои книги и рукописи, оставив себе только Евангелие (став тем самым своеобразным предшественником Гоголя). Он трижды разными способами покушался на самоубийство.

Известия о состоянии К.Батюшкова достигли Петербурга. В Кишиневе об этом узнает А.Пушкин, которого в свое время увлекла тема батюшковской «Тавриды», что сказалось в его стремлении побывать в Крыму. Оказавшись здесь наяву, Пушкин тоже поначалу испытывал разочарование, хотя и не столь острое, как Батюшков, с таким же пренебрежением проходя мимо античных развалин, с

каким он относился к словесным «развалинам» Боброва. Мотивы и стилистические находки Батюшкова, вплоть до буквального совпадения отдельных строк и выражений, наблюдаются в пушкинской элегии «Погасло дневное светило», в стихотворениях «Редет облаков летучая гряда» и «Нереида», в начале неоконченной поэмы «Таврида»; апогея же освоенный Батюшковым «сладостный» стиль достиг в «Бахчисарайском фонтане».

А.Пушкин не верит слухам о безумии Батюшкова. «<...> быть нельзя,— пишет он брату 21. 07. 1822, — уничтожь это вранье» (13, 42). «Кажется мне, он из ума шутит» (13, 54).

Лечивший поэта врач Ф.Мильгаузен рассказал прибывшему за К.Батюшковым приятелю В.Жуковского, директору Петербургского университета Д.Кавелину, о некотором улучшении состояния больного, который месяц тому назад был «очень худ», требовал духовника и объявлял ему, что хочет зарезаться, просил быть свидетелем, что «кроме по сию пору напечатанных моих сочинений, ничего не писал, что если что-нибудь после смерти моей и окажется, то это неверное и фальшивое»^{сххii}. Стараниями докторов и знакомых Батюшков все же весной 1823 года был переправлен из Симферополя в Вологду, где ему была суждена еще долгая, но лишенная поэзии жизнь. Последнее отправленное во время проблесков сознания письмо К.Батюшкова (март 1823) адресовано Таврическому губернатору Н.И.Петровскому; оно носит характер завещания. Однако Крымский текст находит отражения и в уже не совсем осмысленном тексте К.Батюшкова, который в то же время можно назвать и своего рода пределом «отрицательного» Петербургского текста (по В.Н.Топорову), в безумном не отправленном письме некому Потапову: «Милостивый государь! Вашим именем я был оскорблен во время моего жительствова в Симферополе; Вы лично оскорбили в бытность мою на Аптекарском острове, именем Антона Потапова я был оскорблен во время моего жительствова в Спасском переулке, где я был под присмотром, оскорблен за женщину, которую мы знаем, каждый со своей стороны. Мое здоровье исчезает. Я Вам предлагаю поединок. Если она мне досталась, то Вы не оставили бы меня в покое обладать ею, ни я Вас – клянусь Богом – никогда не оставлю.

Еще силы у меня есть, но может быть буду слабее от страданий физических. Прошу Вас именем чести Вашей собственной славы не отказаться от поединка. Я могу быть несчастлив, но есть друзья, которые поручиться готовы, что Вы будете иметь дело с честным человеком. Константин Батюшков»^{сххiii}. Вероятно, здесь бессмысленны литературно-краеведческие выяснения, кто такой Потапов? Однако в этом почти не-тексте (тексте даже не с

«нулевой», а с минус-степенью письма) ощущается гораздо больше подлинности, чем в нынешних постмодернистских приемах «шизоанализа».

«Пространственная» драма К.Батюшкова таила позднейшие экзистенциальные проблемы, отмеченные Ж.Женеттом: «...Современный человек ощущает свою временную длительность как “тревогу”, свой внутренний мир как навязчивую заботу или тошноту; отданный во власть “абсурда” и терзаний, он успокаивается, проецируя свою мысль на вещи, конструируя планы и фигуры, черпая таким образом хоть немного устойчивости и стабильности из пространства геометрического. По правде говоря, гостеприимство этого пространства-укрытия само по себе весьма относительно и временно, ибо современная наука и философия как раз заняты тем, что путают удобные ориентиры “геометрии здравого смысла”, изобретают головоломную топологию, где есть пространство-время, искривленное пространство, четвертое измерение, новый неевклидовский лик универсума, то опасное пространство-головокружение, где строят свои лабиринты некоторые художники и писатели»^{сххiv}.

Историко-культурный смысл трагедии Батюшкова, как пишет В.В.Мусатов, заключался «в том, что его творческая задача оказалась в принципе невыполнимой. Создать поэзию, пользуясь лишь “поэтическим” материалом, выстроить ее исключительно из ценностей идеального порядка — было невозможно. Мешал прежде всего исторический опыт, который отягощал самого поэта — современника и участника наполеоновских войн и эпохальных сдвигов в европейской и русской жизни. Этот опыт выявлял всю условность “особых форм словотечения”, а потом он требовал и особых форм построения образа автора, тоже условных. Не случайно Батюшков пытался обосновать концепцию поэзии как чего-то “изымающего душу из ее обыкновенного состояния”, а поэта — как “чудака и лентяя”»^{сххv}.

Пушкин на полях «Моих пенатов» Батюшкова иронически отметил «смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни» (12, 273). Но мифологическую чистоту «Тавриды» он оценил достаточно высоко, назвав ее, повторим, «лучшей элегией» Батюшкова.

ГЛАВА 3

КОЛЫБЕЛЬ «ОНЕГИНА»: КРЫМ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А.С.ПУШКИНА

1. «ТЕАТР ЭЛЕГИИ» А.С.ПУШКИНА

«Лирическое стихотворение, - пишет В.С.Непомнящий, осмысливая взаимосвязь категорий пространства и времени в поэзии А.С.Пушкина, - это, как правило, “точечный” акт, существующий вне времени, одержавший над временем верх, превративший время из условия в объект. Бытие и время остановлены в точке наличного состояния “я”: они зависят от этого состояния; бытие и время таковы, каково “я” сейчас»^{сххvi}.

В то же время, как отмечено А.И.Иваницким: «Внутренняя культурно-антропологическая цель творчества Пушкина времени южной ссылки может быть понята в контексте общего противостояния позднего александровского двора и декабристского поколения.

Александровская эпоха, сформировавшая Пушкина, родилась кровавым освобождением Александра I от отцовской деспотии, а ее содержанием стало искупление вины царе- и отцеубийства. В лице Александра I русская дворянская империя добровольно отказалась от своей “богоподобности” и чудесности. При этом культурная атрибутика государства оставалась классицистической, но разошлась со своей жизнотворной основой.

Возможно, это и способно прояснить природу так называемого “романтического эллинизма” Пушкина эпохи ссылки. Петербург – центр Империи, как и Север вообще, теперь для поэта – “город пышный, город бедный”, воплощение безымянно-государственного, а потому безжизненного, смертоносного классицизма, ополчившегося на собственную витальную основу (Ср.: “Кто, волны, вас остановил?”).

Власть обезличенного, но все еще “классицистического” (т.е. культурно “своего”!) государства становится чисто полицейской. Поэтому высвобождение от него связано для Пушкина с возвратом утраченной витальной основы той же классической культуры. Вслед за Батюшковым и “Римскими элегиями” Гете Пушкин в своих антологических опытах первой половины 1820-х годов дает новое

понимание античности. Крым и Кавказ (Кавказ в меньшей степени! – А.Л.) предстают “пассионарными” прообразами Эллады. Элементы классической нормы становятся паролем бурной первоизданности чувств, которые, однако, благодаря этой норме сохраняют свое благородство. В “Дионее”, “Нереиде”, “Тавриде”, “Дорриде”, “Прозерпине” Пушкин пытается открыть “эстетически-жизненный смысл” античности. Историческое прошлое растворяется в природных стихиях. Воссоздается как бы сама древняя поэзия, в которой Пушкин ищет не эстетический образец, а его утраченную витальную основу. Это и оказывается содержанием вновь открытого Золотого века^{сххvii}.

Пушкинское открытие Тавриды в целом имело, так сказать, окончательный характер, закрепив за ней высокий и полноценный (без масонской идеологической подоплеки и метонимического «заместительного» смещения) художественный статус. По началу А.Пушкин, как известно, был разочарован видом «Митридатовой гробницы» и стершимися «следами Пантикапеи». Иронично и прощание с Крымом в «Отрывке из письма к Д.» (1824), знаменующее и прощание с погребаемым поэтом жанром «литературы путешествий». Романтичная ирония – обрамление «точечных» поэтических открытий, позже сложившихся в целостный образ.

Колумбово переоткрытие Крыма («впервой»!) в поэтическом измерении состоялось в ночь на 19 августа 1820 года, когда на бриге «Мингрия», ставшем на якорь напротив панорамы Гурзуфа, Пушкин после многомесячного молчания написал элегию «Погасло дневное светило».

Погасло дневное светило;
 На море синее вечерний пал туман.
 Шуми, шуми, послушное ветрило,
 Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
 Я вижу берег отдаленный,
 Земли полуденной волшебные края;
 С волненьем и тоской туда стремлюся я,
 Воспоминаясь упоенный...

(2,146-147)

Истинно платоновское озарение — поэт «упоен» воспоминаясь того, чего еще не видел, подчеркивая потом в «Евгении Онегине», что «впервой» увидел «брега Тавриды», разглядел их внутренним, поэтическим зрением, именно здесь, в Гурзуфе. В то же время, по словам О.А.Проскурина, связь этой элегии с «Тавридой» Батюшкова, как и высокая ее оценка

Пушкиным, имеют «отнюдь не платонический характер»^{сххviii}. Более того, ситуация «Тавриды» оказывается, по гипотезе этого автора, рассредоточенной по всему антологическому циклу Пушкина (как он выражался, «моей Анфологии»).

О.Проскурин представил увлекательный сюжет того, как «реактивация батюшковской эстетики осуществляется в пушкинской элегии на разных уровнях — от фонетического до супертекстового» — «в ситуации диалога и соперничества с любимым поэтом». Однако делается это почему-то, так сказать, за счет Байрона, сопровождаясь полемической попыткой ограничить чайльд-гарольдово влияние на эту элегию, ссылаясь на Б.В.Томашевского, — который, впрочем, писал об ином направлении «политической мысли» пушкинской элегии, чем «прощание Чайльд Гарольда»^{сххix}. Не позднейший подзаголовок элегии «Подражание Байрону», а внутренняя экзистенциальная соотнесенность Пушкина прежде всего с этим поэтом вряд ли может быть опровергнута внешней семантической соотнесенностью пушкинской элегии с элегиями Батюшкова «Тень друга», где герой силою воспоминания как бы материализует дорогую тень (пол которой здесь не важен), «Разлука», где «грозный океан / За мной роптал и волновался», и «На развалинах замка в Швеции», где предваряются синтаксические пушкинские конструкции:

О вей, попутный ветер, вей тихими устами
В ветрила кораблей...

Как указано Л. Гроссманом, «Байрон оказался таким же событием этого памятного лета, как Эльбрус и Черное море»^{сххx}, что, кстати, заставляет вспомнить о сложности отмеченной выше проблемы соотношения X-текста и денотата. Дальнейший перенос этой внутренней соотнесенности на изгнанника Овидия, отмечает С. Кибальник, «отнюдь не вытесняет из поэзии Пушкина байронический мотив добровольного изгнания, а совмещается с ним, способствуя развитию и усложнению темы изгнания»^{сххxi}. В ходе такой диалектики обнажается жанровый архетип поэтического творчества как поминального акта, вызова теней, общения душ: «Еще донныне тень Назона Дунайских ищет берегов». Примеривание маски Назона как версии насильственного изгнания, не совпадающий с овидиевым плачем нравственный максимализм ведет у Пушкина к возвращению версии добровольного изгнания. Такой диалектики у Батюшкова не наблюдалось.

О.Проскурин отмечает, что батюшковская коллизия несчастной любви и разлуки в пушкинской элегии оказалась дополненной

мотивом «измены» друзей и «наперстниц», а также мотивом «охлаждения» героя. Откуда в ней отторжение не только от «наперстниц», но и от «минутной младости минутных друзей» (ведь ни к кому из своих реальных друзей у Пушкина тогда как будто бы не должно быть серьезных претензий)? Однако оба оттенка владевшего поэтом мотива изгнанничества предусматривают полный разрыв с прошлым (в том числе и с «Тенью друга») и устремленность к максимально дальним пределам, как природным, так и литературным, ориентацию на заморские ориентиры (вплоть до известных планов побега за границу).

Отчасти воссоздавая батюшковскую утопию, Пушкин, по наблюдению В.И.Коровина, строит условно романтическую духовную биографию, одновременно и совпадающую, и не совпадающую с реальной. В ходе этого впервые возникает живой, обрисованный в эмоциональном ключе романтический характер современника, обладающий способностью к самонаблюдению и самопознанию. «Драматизм стихотворения заключается в нравственной коллизии и перенесен в психологический план. Разочарование сливается с самоосуждением, которое не замыкается на личности. Оно соединено с протестом (разрыв с обществом) и с вольнолюбивыми надеждами. Разочарование не приобретает всеобщего характера. Идеалом личности остается жажда полноты жизни, которая выступает безусловной ценностью. Отсюда проистекает пафос активности души, устремленной к постижению внутренней и внешней свободы как условия для торжества чувств. Приобщение к стихии жизни, питающей душу новыми впечатлениями, непосредственно подготавливает ее обновление».

По мнению В. Коровина, параллелизм волнуемой природы и типичных для романтической поэтики переживаний подчинен не задаче предметного изображения, а выявлению свободы внутреннего мира героя и глубины его души, так как внешнее не способно удовлетворить внутреннюю жизнь, а лишь намекнуть, оттенить глубину духа, безграничность его свободы и те препятствия, которые ожидают героя. В шуме ветрила и волнении океана слышно прежде всего звучание души, внимающей самой себе. «...Отпадение личности от прежнего уклада приобретает свободный и независимый от внешних условий ход и выступает произвольным, мотивированным лишь саморазвитием души, жаждущей нравственного очищения»^{сxxxii}. В. Коровин все же признает известную содержательную функцию фона природных картин — от «сумерек» души к яркому свету: от «Погасло дневное светило» до «Земли полуденной волшебные края», через грозную и неведомую стихию («Волнуйся подо мной, угрюмый океан»). В

сущности, здесь в концентрированной форме представлена схема бобровского «Рассвета полночи», как в стихотворении «Кто видел край...» «повторяется» сюжет самой «рассветной» части «Рассвета...» «Тавриды-Херсониды».

В то же время, как отмечает Г. Козубовская в главе «Мир Пушкина: “Театр Элегии” и “театр послания”» своего необычайно компактного и насыщенного исследования, в элегии «Погасло дневное светило» Пушкин обращен к исследованию души, переживающей не только восхождения, но и нисхождения, полярные состояния демонизма и просветленности. «Элегия перестраивается структурно. Знакомый по ранним стихотворениям прием энергического начала, в котором обозначается черта, разделяющая прошлое и настоящее, обретает двузначность: граница в природе — граница в душе. Образ памяти, музыкальным эквивалентом которой является образ моря, реализуется в двух композиционных принципах: “вечного возвращения”, запечатленного в движении волн, и “нисхождения в глубину”». Память и морская стихия смыкаются семантикой «глубины», античным мифом нисхождения. В сюжете элегии единство души начинает расщепляться, обозначаются контуры истории личности, пережившей раннюю старость души, а сама история подается как обман судьбы. Новый сюжетный круг восхождения/нисхождения снова обостряет душевную боль, следующий круг отмечает предел этой боли, абсолютизируя именно негативный опыт. Сюжет демонстрирует парадоксы памяти/забвения и, как следствие этого, — погружение в демонизм, мотивированное пустотой души. «Композиция элегии отражает иллюзорность сознания героя, отождествляющего восхождение с отчуждением от прошлого. Восхождение завершается еще более сильным падением, чем прежде, подтверждая неизбежность для души опыта»^{сxxxiii}.

Так что в элегии не получается гармоничного разрешения ситуации в сознании героя, что напоминает ранние элегии, вершинность композиции которых отмечает предел катастрофичности. Иллюзорность бегства от себя «подсказана» ритмом «вечного возвращения» морской стихии, создающей музыкальность элегии. И этот ритм существует отдельно от героя, объективная реальность не осознается им. Герой подчиняется этому ритму бессознательно, все же смутно улавливая в нем тайну бытия.

«Здесь, по Кассиреру, вновь мы встречаемся с динамикой, присущей всем подлинно духовным формам выражения. Форма не обусловлена застывшей границей между “внутренним” и “внешним”, но изображает их текучесть. “Так в пространственной форме, набрасываемой мифомышлением, вырисовывается общая

мифическая жизненная форма <...> Освещение выражается и изображается в пространстве: путем выделения и ограждения определенного участка”»^{сxxxiv}. Однако при всем при этом элегия Пушкина «Погасло дневное светило» заслуживает не только бесконечного размыкания в мифологические и архетипические глубины, но таит и мощную гносеологическую перспективу. Своеобразным комментарием к пушкинским «парадоксам памяти/забвения» оказывается диссертация В.Ю.Колмакова «Диалектические парадоксы исторического познания», обосновывающая диалектико-парадигмальный стиль мышления. Это, действительно, парадоксально — «что сущность бытия проявляется в небытии, как в своеобразном инобытии, <...> в превращенной форме существования, в своей обратной имманентности, имманентной трансцендентности. Бытие и небытие есть диалектические единицы взаимного исчисления сущности, выражения посредством себя своего иного <...>»^{сxxxv}. Вспомним по этому поводу и поэтическое «исчисление» Семена Боброва, с его макро- и микрокосмическим воспроизведением «Рассвета» и «Полночи».

«Соотношение пейзажей в элегии “Редет облаков летучая гряда” (1820), — пишет Г.В.Козубовская, — является композиционным приемом, развертывающим процесс катартического высвобождения души, ведущего к обретению его живого начала. Реальный пейзаж спокоен, нейтрален, пейзаж памяти эмоционально приподнят. Отмеченный композиционный прием обнаруживает внутренние метаморфозы души, обретающие плоть в пейзажных зарисовках; итог метаморфоз — обогащение нисхождения в глубины памяти восхождением к бытию (знак ценности которого — венчающий элегию в финале образ девы: “И именем моим подругам называла...”). Пейзажи наложены друг на друга, их сопоставление оборачивается проекцией; грань, их разделяющая, снята. Само воспоминание принимает характер мифа; это сказывается и в неточности времени, уходящего в далекую перспективу прошлого, и в символизации пространства, вызывающего ассоциации с царством Персефоны (не случайно упоминание тополя — дерева, посвященного ей). Прошлое, возведенное в миф, становится для души животворящим началом, дарующим ей обновление, способность воспринимать “все впечатленья бытия”»^{сxxxvi}.

С темой просветления души связана и элегия «Умолкну скоро я» (1821). День печали, отождествлявшийся в ранних элегиях с небытием, теперь, фиксируя жизнь поэта в единый миг, проецирует отзывчивость мира на его творчество. Ступенчатое восхождение —

«струны отвечали», «юноши дивились», «ты <...> стихи твердила в тишине», «но если я любим», — вершина которого — открытие миру тайны любви, совпадает с оживлением лиры.

В элегии «Ненастный день потух» (1824) пейзаж обнаруживает новые парадоксы памяти — реальный приобретает черты призрачного, а пейзаж памяти, наоборот, черты реального, сиюминутного, воссоздавая мир в его свежести и первозданности. Пейзаж превращается в декорацию «театра души».

Ненастный день потух; ненастной ночи мгла
 По небу стелется одеждою свинцовой;
 Как привидение, за рощею сосновой
 Луна туманная взошла...
 Всё мрачную тоску на душу мне наводит.
 Далеко, там, луна в сиянии восходит;
 Там воздух напоен вечерней теплотой;
 Там море движется роскошной пеленой
 Под голубыми небесами...
 Вот время: по горе теперь идет она
 К брегам, потопленным шумящими волнами;
 Там, под заветными скалами,
 Теперь она сидит печальна и одна...
 Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;
 Никто ее колен в забвеньи не целует;
 Одна... ничьим устам она не предает
 Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

.....

 Никто ее любви небесной не достоин.
 Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

 Но если

(2, 348)

«Сюжет, —опять согласимся с Г. Козубовской, — выстраивает событие в логике влюбленного: рассчитанное по минутам, оно противостоит логике памяти, но мотивируется логикой чувства, отвечая ритму любящего сердца. Драматизм переживания, символически выраженный движением возлюбленной к берегу (это совпадает с нарастанием напряженности души, с достижением его предела), находит воплощение в обрывках речи, умолчании под

напором переживаемой страсти (отточие — графический эквивалент напряжения). Иллюзорность восхождения обнаруживается в повторе обрывков речи, ассоциируется со срывами души. Функция отточия двузначна; чем больше стремление спрятать боль, тем сильнее обнажается катастрофичность сознания, поглощенного страданием. Элегия обрывается на мрачной ноте (впрочем, обрывается она все же на каком-то условии, “если”. — А. Л.), свидетельствующей о максимальном напряжении, о невозможности героя справиться со своей болью. Память определяет духовное бытие, парадоксальный закон которого — разгорание души в перспективе “обратного” времени»^{сxxxvii}. Об аналогичном гносеологическом парадоксе движения в будущее, оказывающемся в то же время ретроактивным движением, писал В. Колмаков^{сxxxviii}. Добавим, что выраженная здесь боль не лишена демонических черт: «ты плачешь... я спокоен...». Тут таится лермонтовское «Мне грустно потому, что весело тебе».

2. В ХРОНОТОПЕ СЧАСТЛИВЕЙШИХ ДНЕЙ

Три недели в гурзуфском доме бывшего генерал-губернатора Новороссии Э.Ришелье в окружении семьи Раевских в конце августа — сентябре 1820 года Пушкин назвал «счастливейшими минутами жизни моей» (13, 19). Трудно сказать, какое место в сознании поэта занимал владелец этого дома, библиотекой которого в Гурзуфе он широко пользовался, читая взятые оттуда книги Байрона и Шенье?

Деятельность Э.Ришелье в Новороссии — пример удачного реформаторства, сопровождавшегося отнюдь не «потемкинскими» мифами. В начале 1803 года после полутора десятка лет жизни «на разрыв» между Францией и Россией, Александр I предложил представителю славного аристократического рода герцогу Арману-Эммануэлю де Ришелье выбор — высокий воинский чин или должность одесского градоначальника. И хотя занесла его в Россию жажда военных приключений, он избрал административный пост. Более четкие очертания приобрело к этому времени желание поработать над реализацией в девственном краю уже сложившейся в сознании системы экономических и социально-политических воззрений. Идейные основы этих воззрений — учение физиократов, представителей классической французской политэкономии, которые выступали за свободу торговли и считали, что «чистый продукт» (т. е. прибавочная стоимость) создается только сельскохозяйственным трудом, и учение Адама Смита о стоимости, слагаемой из доходов, приносимых капиталом, землей, трудом (его «Исследование о природе и причинах богатства народов» было издано на русском

языке в 1802 году, как раз к моменту превращения России для Ришелье в «приемное отечество»). Он был первым, кто провел проверку жизнеспособности этих теорий на новороссийской практике, сумев с присущими ему точностью и тактом приложить общие идеи к конкретным местностям и лицам. «Не будем слишком регулировать», — говорил он, самую общую цель видя в том, чтобы производить как можно больше, чтобы больше вывозить, и вывозить как можно больше, чтобы развивать производственные силы^{сxxxix}.

Широко использовались для развития умеренно регулируемого сельского хозяйства Французские эмигранты-колонисты. Оригинальность ситуации заключалась в том, что, будучи сам убежденным монархистом и аристократом, Ришелье создал такие условия, что противники буржуазной революции во Франции на новом месте стали проводниками новых, капиталистических общественных отношений. Умелое сочетание таможенных пошлин и налогообложения, быстро налаженное строительство портовых и складских сооружений, при этом единство общеэкономического и ценового либерализма превратило Новороссию в южное «окно в Европу» и внеевропейскую житницу.

«...Я оставил мою Молдавию и явился в Европу», — писал Пушкин о прибытии в Одессу Л. С. Пушкину 25.08.1823 (13, 67). Город стал административным центром всего Новороссийского края. Открылись иностранные консульства — австрийское, испанское, неаполитанское, а после Тильзитского мира и французское. А прибывшие сюда корабли из далеких Северо-Американских Соединенных Штатов наглядно свидетельствовали о возможности именно «американского» пути сельскохозяйственного развития. Новороссия пользовалась при Ришелье подлинной экономической и культурной автономией (хотя это понятие еще тогда не было в обиходе). Политика над экономикой здесь не главенствовала. К примеру, во время русско-турецкой войны 1806—1812 годов интенсивная хлебная торговля с Турцией и другими средиземноморскими странами продолжалась. Так, в самый разгар войны в 1808 году из Константинополя в Одессу прибыло 399 судов. Когда в 1810 году появилось распоряжение о запрещении вывоза хлеба из черноморских и азовских гаваней, Ришелье настоял на его отмене.

Неоднократно посещал Ришелье Крым. Отметив обилие стад «пастушьего народа», он в то же время принял меры по переориентации экономики на «оседлые» отрасли. Поощрялось разведение тутового дерева для шелководства, лавра и оливкового дерева. Из Франции выписывались новые сорта виноградной лозы. Основывался под непосредственным руководством Х.Х.Стевена

Никитский ботанический сад (прежде всего для развития садоводства). Одним из первых обратил Ришелье внимание на южный берег Крыма, оценив его «краше французской Ривьеры»^{cxl}. Особенно понравился ему Гурзуф, где он в 1808 году приобрел участок земли и заложил для летнего отдыха первый на южном берегу каменный дом европейского типа, тот самый, где прошли «счастливейшие минуты жизни» А.Пушкина в 1820 году.

По позднему признанию поэта, именно Гурзуф стал «колыбелью» «Евгения Онегина» (16, 184), произведения, ставшего для таких экономистов, как К.Маркс и Ф.Энгельс источником сведений о результатах умелого воплощения теории в жизнь: «...что деньги — товар, это русские поняли уже давно...»^{cxli}.

Облик этого небольшого дома наглядно подчеркивает стремление владельца к органическому синтезу как в хозяйственной, так и в культурной сфере. Архитектор умело использовал при строительстве традиции двух строительных культур — европейского классицизма и местной трансформации средиземноморской (с типичной для нее открытой верандой). Отражая неприхотливые потребности аскетичного владельца, этот дом не идет ни в какое сравнение с величественным и по-своему вписывающимся в окружающий пейзаж дворцом графа М.С. Воронцова в Алушке. Сам воронцовский феодальный замок, венчающий принципы его хозяйствования, в чем-то соответствует петербургской мифологии строительства на пустом месте, будь то болота или скалы на фоне замкообразной горы. Как и Ришелье, Воронцов был противником крепостного права, широко используя вольнонаемный труд в самых его прогрессивных формах. Но от своих латифундий он, естественно, не отказался, а наоборот, всячески их преумножал. Следует согласиться с историком Е.И. Дружининой, что именно замена Ришелье на новороссийском губернаторстве М.Воронцовым, а не И.Н.Инзовым и стала тем переломным пунктом тогдашнего выбора, условно выражаясь «прусского», с англо-тадж-махальской декорацией, а не «американского» пути дальнейшего экономического развития^{cxlii}.

Вернемся, однако, к значению в творчестве А.Пушкина дома Ришелье, единственной в тот момент постройки европейского типа на южном берегу Крыма. Петербург воспитывал сознание поэта на примерах гармоничного единства природы и культуры. «Природа тяготеет к г о р и з о н т а л ь н о й плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода), культура — к в е р т и к а л и, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх (к небу, к солнцу). Переход от природы к культуре (как один из вариантов спасения) нередко становится

возможным лишь тогда, когда удается установить зрительную связь со шпилем или куполом...» Хаотичные «шпили» гор (как на Кавказе) или вид древних развалин (как на Керченском полуострове) сами по себе, в отдельности, не могли создать «гурзуфский» эффект. Именно наличие знакомой культурно-природной структуры, творчески воплощенной под сенью Аюдага, свело разнообразные впечатления в единое целое. «Петербургское» сознание поэта встретилось здесь с идеей равноценности природы и культуры, что и обусловило рождение хронотопа «счастливейших минут», с его диалектикой мотивов «покоя» и «воли», «бегства» и «сидения сиднем»^{cxliii}. Если при первоначальной встрече «так называемая Митридатова гробница» оставила поэта равнодушной, то гурзуфский опыт восхождения и погружения (в частности, опыт «пловца») преображает «могилу Митридата» в более величественные, озаренные «сиянием заката» тона. Сюда потом, в Гурзуф, в письме к музыканту и одному из основоположников русской музыкальной эстетики Н.Б.Голицыну, автору одного из первых экуменистических проектов («Голицыну-виолончелисту»^{cxliv}) от 16.11.1836 года адресует он одно из самых своих загадочных высказываний: насчет «колыбели» «моего “Онегина”...» (16, 184).

Странно, что из литературоведов пока что только А.Е.Тархов и В.Н.Джунь^{cxlv} отважились на серьезное истолкование этой строки, обратив по ходу дела внимание и на те строки пушкинского романа, в которых крестьяне пользуются медными кувшинами, распространенными в крымских, а не средней полосы России селах.

«Брега Тавриды» предстали поэту в «блеске брачном», конечно, отнюдь не только по архитектурным обстоятельствам. В свое время еще Б.Л.Модзалевский сослался на слова К.Данзаса, что одна из дочерей Бороздиных «показала себя Пушкину в наготe, кажется, при купании»^{cxlvi}, что и привело к появлению стихотворения «Нереида».

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
 На утренней заре я видел нереиду.
 Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
 Над ясной влагою полубогиня грудь
 Младую, белую как лебедь, воздымала
 И пену из власов струею выжимала.

Из этих строк исследователи ранее вычитали более или менее точное место купания Пушкина, Раевских и иже с ними — у маслиновой рощи, неподалеку от дома Ришелье. В основе

стихотворения — как реальная купальщица, так и чтение стихотворения Катулла «Свадьба Пелея и Фетиды», где nereиды выглядывали из вспененного веслами моря. Пушкинская nereида, выходя из «ясной влаги», все же выжимает из волос «пену». Тем самым она выдает, в отличие от героини «Тавриды» К.Батюшкова, свое в основном земное происхождение. Ведь именно реальной женщине, а не обитательнице морских глубин, есть смысл перед выходом на берег выжимать волосы^{cxlvii}.

В набросках своей «Тавриды» (1822), ставших лабораторией «Евгения Онегина», Пушкин писал:

Нет, никогда средь бурных дней
Мятежной юности моей
Я не желал с таким волненьем
Лобзать уста младых Цирцей
И перси, полные томленьем.

(2, 257)

Однако начинается «Таврида» с обращения к некому «сердца непонятному мраку», «приюту отчаянья слепого», «пустому призраку» «ничтожества». Поэт сравнивает свой ум с путником в горных вершинах, которого «хладный обморок сна» бросает «на край горы». Невольно вспоминается возжаждавший быть «ничем» «отчаянный» пустынный С.Боброва. В отличие от Боброва Пушкин переходит на разговор от первого лица:

Но, улетев в миры иные,
Ужели (опять «бобровское» сомнение! — А. Л.)
с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные
И чужд мне будет мир земной?
Ужели там, где все блистает
Нетленной славой и красой,
Где чистый пламень пожирает
Несовершенство бытия,
Минутной жизни впечатлений
Не сохранит душа моя <...>

(2, 756)

Пушкин оставил своеобразную прозаическую программу «Тавриды» — «страсти», «ненависть», «раскаяние». Это «тот исходный психологический комплекс, который после сложного пути идейной трансформации привел к созданию образа Онегина»,

ставшего воплощением «духа отрицания»^{cxlviii}. С одной стороны — «страсть», «ненависть», «раскаяние», с другой — «тишина» и «покой» образуют два полюса как внутри мира лирического героя, так и в самой Тавриде.

Конечно, пушкинскую «Тавриду» не следует рассматривать лишь как набросок «Евгения Онегина». Уникальное значение этого неоконченного произведения, черновые варианты которого ведут напряженный диалог между собой, — в утверждении особого поэтического и полифонического знания. Отчасти философского, отчасти религиозного. Черновой, менее «зашифрованный» вариант «Тавриды»:

Конечно, там, где все сверкает
 Нетленной славой и красой
 Где чистый пламень пожирает
 Несовершенство бытия
 Минувшей жизни впечатлений
 Не сохранит душа моя,
 Не буду ведать сожалений
 Мою любовь забуду я

(2, 752)

«Таврида» развивает мотив береговой инициации в «Нереиде». «Море — источник рождения и смерти. Человек, рожденный из родников, рек и озер, по смерти достигает вод Стикса и уходит в “ночное плавание по морю”. Связь праматери с водой отражена и в христианских литаниях Марии : “Ave maris stella” <...>

Поэтому в воде как в мире смерти заключено инициационное обретение бессмертия: “Дно морское — некий огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего — жизни, прошлые и будущие, но и настоящие жизни могут войти, в отмеченных ситуациях, в соприкосновение с этой усыпальницей и “родимым” лоном одновременно. Но чтобы соприкоснуться с этим “донным” миром, бездной-гибелью (“Abgrund”) и основой-надеждой (Grund), нужно умереть прижизненно и возродиться из смерти, как это происходило с великими подвижниками прошлого, <...> которые ради “новой” жизни спускались в преисподнюю и, обретя “воду жизни” (жизни/смерти), не поддавались смерти.

Юнг приводит древнее пожелание, которое гласит: “Да будут мрачные воды смерти источником жизни, да превратится хладное объятие смерти в теплое материнское лоно, подобно тому как море рождает солнце, а потом извергает его вновь”. Победитель морского чудовища обретает вечную молодость. Для этого, однако,

необходимо погрузиться во чрево страшной матери (ад) — это “ночное заключение в море”. Инициация происходит как любовное покорение моря, наделенного прачеловеческой сущностью, праматеринской герою. Египетский Горус побеждает змею Тифона и в его лице свою мать Изиду, убившую Осириса. Вавилонский Мардук, бог весны и солнца, убивает свою водную мать Тиамат и рожденных ею для битвы водяных чудовищ <...>

В.Топоров, анализируя структуру распространенного поэтического мотива любовной близости моря и его берегов, показывает, что “линия прибоя отмечает границу, где эта близость реализует себя полнее всего”. В поэзии эта граница — не пояс сдерживания, а место любовной встречи, соединения и слияния. Это состояние всегда временное, “поскольку оно достигается волнами, точнее — наиболее сильной и далеконабегающей волной”. В этом состоянии “берег оказывается собирающим локусом: волны прибоя устремляются к берегу как к некому центру притяжения, и именно здесь достигается <...> высшая степень близости-любви берега и моря <...>”^{cxlix}.

Пушкинская «Таврида» создает особую поэтическую ситуацию «встречи мертвого с живым» в состоянии сна, что приводит, как это обосновал в своей классической работе о «Тавриде» Б.В.Томашевский, к обожествлению местности, наделению ее чертами Элизия, рая на земле. Душа при этом исследуется в противоположных возможностях насильственной смерти — возрождения. Смерть осмысливается как трагический факт, источник этой трагичности — безверие и гордый ум, неприемлемы для автора. «В ситуации “бездны на краю”, — пишет Г. Козубовская, — поэт отвергает путь самоубийства как логический выход из тупика (ощущение смерти как переход за черту сравнивается с состоянием путника, падающего в бездну). Катастрофичность снята идеей “вечного возвращения”, сначала обретающего форму древнего мифа об Элизии, затем трансформирующегося в авторский миф о возрождении души. Образу омертвевшего мира, дублирующего в ранних элегиях смерть души, противостоит мир живой. Раздвоение души фиксируется неоднозначной символикой сквозных образов, скрепляющих полярные состояния души: ночь — вечный сон и сновидение души, свет — вечный пламень и свет роскошного южного дня. Взаимодействие семиотики образов, поляризующих и одновременно снимающих остроту контраста душевных состояний в просветляющей страсти, оформляет ответную реакцию души на совершенную красоту мира»^{cl}.

Дальнейшая трансформация заданных Тавридой жанровых архетипов и мифологем происходит в прощальном цикле-плаче Болдинской осени — «Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней». В «Прощании» фиксируется момент паузы перед грядущим обновлением и нарушения молчания, когда сердце предчувствует освобождение от власти мертвого, безжизненного, застывшего. И этот момент одет в саван «относительного небытия».

Бегут меняясь наши лета,
 Меняя все, меняя нас,
 Уж ты для своего поэта
 Могильным сумраком одета,
 И для тебя твой друг угас.

В «Заклинании» в перевернутом виде отражается идея посещения загробного мира, встречи за гробом для обретения уверенности в своем чувстве.

О, если правда, что в ночи,
 Когда покоятся живые
 И с неба лунные лучи
 Скользят на камни гробовые,
 О, если правда, что тогда
 Пустеют тихие могилы, —
 Я тень зову, я жду Леилы:
 Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

(3, 246)

«Ночь — пространство и время мертвых, пространство чудес, метаморфоз. В сознании героя границы миров сняты (в том смысле, в каком происходит философское “снятие”, скажем, у Гегеля — *А.Л.*), оно отражает ту способность растворяться в собственном чувстве, ощущение первозданности давно испытанного, доведенную до почти физического ощущения реальности способность “вчувствоваться”, способность воображать, доходящую до галлюцинации, о которой Пушкин писал в письме к К. Собанской: “Это прикосновение я чувствую до сих пор — прохладное, влажное. Оно обратило меня в католика”»^{cli}.

Ускоренный ритм, соответствующий биению сердца, повторы и параллели создают заклинательную напряженность, не оставляющую места для спокойного воспоминания. Здесь это мотивирует «осколочное», как в разбитом зеркале, воссоздание прошлого в потоке чувств (по аналогии с «потокосознанием», в данном случае поглощенного ожиданием сверхъестественного,

верящего в возможность общения миров). Знаками смещения сознания времени-могильщика становятся номинации типа «возлюбленная тень» — образ, в котором совмещаются оба мира — «тьень», душа, Психея, безымянная, бестелесная, безличная, и реальная бывшая возлюбленная «Леила».

В третьем фрагменте заочного плача по Тавриде — «Для берегов отчизны дальней» — доминирует светлая печаль. Г. Козубовская вскрывает зашифрованные в элегии мифологемы, которыми движим сюжет — прощание на берегу (на границе миров), упоминание о крае земли (образе недостижимого пространства, в древней традиции символа потустороннего мира), вода, отражающая опустевший мир, переходящая в символику зеркала памяти, на этот раз воссоздающего прошлое в целостности. Это целостное восприятие, вкупе с обращаемостью слова в мелодию, и дарует земной Элизий, в котором может обитать неуничтожимая Психея-душа. Во многом противоположная «Заклинанию», эта элегия сохраняет ее некоторые структурные элементы — ориентацию на «случай», подчинение «негативной» логике отвержения обычных представлений о причинно-следственных связях. Но появляются и новые упорядочивающие ритмы, которые перерабатывают непрерывное в дискретное, хаос в космос. Природа и душа здесь вполне перетекаемы друг в друга, преосуществлены в музыку космоса, гармонизирующую мир и успокаивающую боль. Образ «последнего сна» символизирует гармоничное растворение в природе и «вечное возвращение» человека в круговорот бытия, жизни и смерти. Сквозной же образ эха (край изгнания — край мечты — Элизий) ведет к обнажению архетипа поиска возлюбленной и пути за ней в потусторонний мир (свадьбы/смерти). Элегия обозначает тот момент плача, когда готовность героя последовать за возлюбленной в зазеркальный мир не вызывает сомнений. Весь цикл-триада поэтической парадигмальной диалектики, построенный на встречном движении памяти/забвения, демонстрирует преодоление катастрофичности сначала словом-стоном, отражающим не утихающую боль души, затем словом-действием, творческая энергия которого возрождает душу, наконец, словом-музыкой, которая космологизирует бытие и историю, преодолевает боль, немоту, смерть.

Пушкинский гносеологический «театр элегии» демонстрирует исследование души в ее разнообразных культурных возможностях и основывается на обозначении или снятии дистанции между автором и героем, оформляемом в двух- или трехчастной структуре, которая замыкает ситуацию на неразрешимости катастрофы или ведет к ее разрешению. Напряжение элегических полюсов, а также

совпадение/несовпадение автора и героя определяют образный строй и структуру. Сопряжение человеческих и природных ритмов в единстве внутреннего бытия, определяющего основу гармонического состояния элегического персонажа, таит музыкальность, посредством которой катастрофичность и преодолевается. Возможности души, раскрываемой в опредмеченности судеб, пластике образов, в связи с условиями обретения этой душой гармонии, оформляют сюжет пушкинского мифа Тавриды. Жанровые архетипы, соединяющие в свернутом виде древние мифы, выполняют функцию сопряжения души и внешнего мира.

3. ДВА ПОЛЮСА ТАВРИДЫ

Как будто бы о Крымском тексте Пушкина пишет Э.Луи в статье «Текста не существует»: «Рукописи учат нас... не боятся разноплановости составных элементов, ведь в процессе письма преодолевается линейность свода правил и захватываются широкие разнообразные пространства. Расположение текста на странице, поля, вставки, отсылки, фрагменты, меняющиеся местами, графические элементы вроде рисунков и символов – все это напоминает повествование, удваивает систему значений и тем самым обогащает семантику прочтения текста. Иногда ведь достаточно одного выделенного в рукописи слова (...Жан Левайан называет подобное явление «замком свода»...), чтобы намагнитить определенным смыслом всю страницу. Или бывает, что рисунки – как, например, в «Поминках по Финнегану» – помогают понять и тему, и персонажа, и мифическую доминанту, которая будет определять функцию той или иной группы слов... Это изменение становится еще более очевидным, когда от “сырого материала” происходит переход к интеллектуальным конструкциям. Превращение графического рисунка, одновременно и предельно динамичного и уже застывшего, в авантекст требует совершенно новой методологии чтения. Требуется соединить в единое целое семантические и семиотические значения, которые содержатся в странице рукописного текста, чтобы вытроить их в систему. При таком чтении между рукописью и авантекстом устанавливаются подлинно диалектические отношения: расшифровка страницы зависит от того, какой она поредставляется в системе авантекста, но и авантекст в свою очередь определяется реальностью своего объекта...»^{clii}.

В «линейном» в целом («чистовом») изображении Тавриды у Пушкина доминируют светлые тона — «золотой предел», «счастливый край», сень Аюдага. Но Пушкину был в буквальном смысле знаком и другой таврический полюс — нет, не Шайтан Мердвен — Чертова лестница, воспринятая, в отличие от Боброва, достаточно снисходительно, а Шайтан-капу, Чертовы (Золотые) ворота Карадага^{cliii}. Очень точный рисунок этой скалы сделан поэтом в октябре 1823 года вблизи рукописного наброска 46-й строфы первой главы «Евгения Онегина», живописующего охлажденный ум героя и его демонические черты:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней...

(5, 23)

Чуть ниже черной скалы-арки — мрачная фигура беса во тьме, вокруг которого пляшут мелкие бесенята и несется на помеле ведьма. Колыбель Онегина-демона — ворота в Аид. «Таким образом, - пишет Б.М.Гаспаров, показавший что сам факт изгнания из столицы на юг проецировался А.Пушкиным прежде всего на первую часть «Божественной Комедии» Данте, - горный пейзаж Крыма, как и степи Северного Кавказа («Азии бесплодные пределы»), осмыслиется Пушкиным в рамках его мифопоэтического сюжета о паломничестве поэта в ад»^{cliv}. Но поэт все же на этом не останавливался. Тяготясь неволей, он умел превратить «образ пленения в образ *пленительности* – каламбур, столь характерный для его изобретательности»^{clv}. Поэтический «пейзаж» Южной ссылки имеет «не просто инфермальную, но апокалиптическую природу; он является знаком “последних времен”, в которых разлив инфермальной стихии возвещает одновременно и катастрофу, и близящееся торжество сакрального Завета»^{clvi}. Наряду с известной легендой об «утаенной любви» развивалась и тема дантовской апокалиптической «жены» (блудницы), кульминацией которой стала «Гаврилиада» (1821). Затем центр тяжести в поэтическом космосе переносится с ожидания будущей катастрофы на понимание и предвидение ее неокончательного и относительного характера. Начинается восхождение к «Пророку» – Пророку Библии, Корана, Дельфийского оракула.

В варианте «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824), планировавшегося как пролог к «Евгению Онегину», поэт вспоминает:

Я видел вновь приюты скал
Дубраву, кров уединенный
Где я на пир воображенья
Младую Музу призывал.
Какой-то демон etc.

(2, 839)

В том же году, чуть ранее, было написано стихотворение «Прозерпина», в котором идет речь о путешествии юноши-пастуха в Аид, куда его увлекает супруга повелителя подземного царства Прозерпина (Персефона) и возвращении из «мрачного ада» (здесь содержится довольно прозрачная стилизация отношений автора с Е.К.Воронцовой, хотя среди главных идейных искусителей той поры был и А.Н.Раевский). Вход в Аид предстает как «Дверь, откуда вылетает / Сновидений ложный рой». (2, 320) Возможно, Таврида — колыбель не только «Евгения Онегина», но и «Сказки о Золотом петушке» с ее демонической и исчезающей как сон Шамаханской царицей, если сопоставить ее с историей заимствования Пушкиным из Боброва строки «Под стражею скопцов гарема».

Наконец, явно карадагские демоны присутствуют в пушкинском «дантовском» диптихе «И дале мы пошли — и страх обнял меня» (1832).

Тогда я демонов увидел черный рой,
Подобный издали ватаге муравьиной —
И бесы тешились проклятою игрой:

До свода адского касалась вершиной
Гора стеклянная, как Арарат, остра —
И разлегалась над темною равниной.

И бесы, раскалив как жар чугуна ядра,
Пустили вниз его смердящими когтями;
Ядро запрыгало — и гладкая гора,

Звеня, растрескалась колючими звездами.
Тогда других чертей нетерпеливый рой
За жертвой кинулся с ужасными словами.

Здесь не только пушкинская память о Карадаге, увековеченная на полях «Евгения Онегина», но и предчувствие волошинского образа Карадага как разбитого стеклянного Арарата: «Как взорванный готический собор...».

Таким образом, и маргинально-визуально, и заувалированно-словесно воплощенный Пушкиным Карадаг-денотат — не менее важный таврический полюс, чем явно воспетый денотат Аюдаг. Но и оставивший равнодушным Чатырдаг, если верить «Отрывку из письма к Д.», тоже сыграл свою роль в становлении пушкинского таврического космоса. Обитатели Карадага были извлечены отчасти и из чатырдагских пещер, в которые заглядывал Бобров:

Спускается обширна бездна,
 Во мрачный ужас облекаясь,
 А царство ада, — Аргемыш,
 До неизвестной глубины,
 Где вечна ночь престол воздвигла,
 Где суеверье грубых Скифов
 Бесов жилище полагает...

Приведем еще один отрывок из Боброва, выражающий особое напряжение метафизированной повседневной природной драмы:

Как тамо протяжен мелькает
 Сквозь раздвоенный верх утеса
 В пылинки воплощенный луч?
 Он тянется, как тонка нить,
 Блистающая ярким златом;
 Но ударяясь в косогор
 Отсверкивает на другом.
 Каким он беглым златом реет
 В остроконечии утеса?
 Как он играет в рдяном свете
 На стропотном скалы конце, —
 Мерцает, — гаснет, — умирает?
 Так жизнь — как слабая свеча,
 Или как тонкий пар в лучах
 Средь игр дрожит, — и погасает.
 Но в стропотной груди его
 Друзья, — Геенна страшна ржет!

Пляшущие бесенята на страницах рукописи «Онегина» — иллюстрация такого «ржания». Может быть, одновременно и

культурно-идеологического «ржания» над ниспровергаемым стилем Боброва. Вспомним весьма саркастический пассаж о С.Боброве из «Видения на берегах Леты» К.Батюшкова, с цитированием одной его строки:

«Кто ты?» — «Я — виноносный гений.
Поэмы три да сотню од,
Где всюду ночь, где всюду тени,
Где роща ржуца ружий ржот».

И, следует отметить, ввергнутый таким образом в литературную преисподнюю «Бибрис» по-своему отомстил своим обидчикам. Пушкину, правда, не столь жестоко, как Батюшкову. 14-летний Пушкин-лицеист так приложился к «антибобровиане» в «Монахе»:

И снова бес монаха соблазнять,
Чтоб усыпить, Боброва стал читать.

(1,12)

Строки последней песни «Онегина», казалось бы, не имеют какого-либо отношения к Боброву.

Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской,
Немолчный шепот Нереиды,
Глубокий вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров!

(5,166-167)

Однако, получается, что Муза-нереида, днем представавшая поэту во всей своей красе, по ночам предпочитала... читать поэту вслух Боброва, создателя таврических «гимнов». И это не усыпляло...

«Сильное впечатление», по словам Пушкина, оставил Георгиевский монастырь. «Мифологические предания», связанные с расположенными неподалеку развалинами храма Дианы, оказались «счастливее <...> воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы, я думал стихами. Вот они.

К чему холодные сомнения?
Я верю; здесь был грозный храм,
Где крови жаждущим богам
Дымились жертвоприношенья <...>»

(8, 438)

Пушкин в этих строках выказывал несогласие с сомнениями И. М. Муравьева-Апостола о местоположении капища Девы именно здесь, выраженные им в его книге «Путешествие по Тавриде в 1820 году». Однако, полемизируя с Муравьевым-Апостолом, Пушкин «думал стихами» — Боброва. Как отметил С. А. Фомичев, именно бобровские строки о «дружбе торжестве», «страшном храме», «дымящемся жертвеннике» были вольно или невольно заимствованы Пушкиным при написании своего стихотворения «Чедаеву» (1824). К сожалению, эта реконструкция С. Фомичева сопровождается дежурными оговорками, что «в целом грандиозное здание “лиро-эпического песнетворения” было, конечно, уродливым»^{clvii} (уместней было бы указать на специфический характер эстетики преромантического барокко).

Находясь в Молдавии, Пушкин настойчиво просит брата Льва прислать ему «Тавриду» Боброва (письма от 27.07.1821 и 24.01.1822) — читать эту книгу вслух больше было некому, а затем в письме к П. А. Вяземскому (11.11.1823) высказывает желание у Боброва «что-нибудь... украсть» (13, 80). Очевидно, что просьба, хоть и с задержкой, была выполнена. Пушкин получил именно «Тавриду», первое издание поэмы. Об этом свидетельствует заимствованное из Боброва и несколько измененное имя героини «Бахчисарайского фонтана» — Зарема (для рифмы с «гаремом»; у Боброва была — Зарена).

«Недостаток плана не моя вина, — давал Пушкин оценку своему “Бахчисарайскому фонтану” в письме А. А. Бестужеву 8.02.1824. — Я суеверно переключивал в стихи рассказ молодой женщины» (13, 88). В последнее время у литературоведов появилась тенденция рассматривать подобные намеки (равно как и всю легенду «утаенной любви») как литературную мистификацию. Однако намечается любопытная параллель между мотивами «усыпительности» Боброва и желанием у него «что-нибудь украсть» — и мотивами намека и сокрытия предмета таврической страсти. В итоге позаимствованная было для «Бахчисарайского фонтана» строка бобровской «Тавриды» «Под стражею скопцов гарема» превратилась в «Под стражем хладного скопца», в итоге оставшись в черновом варианте. Пушкин стал «думать» стихами Боброва подсознательно. Разговорчивая же молодая женщина с ее сочетанием распахнутости и начитанности превратилась в Нереиду.

Вполне возможно, отметим одну книговедческую загадку, что экземпляр читаемой Бобровым «Тавриды» там и остался — то ли в Молдавии, то ли в Одессе. Из библиографического описания

Б. Модзалевского «Библиотека А. С. Пушкина» известно, что в книжном собрании поэта, наряду с другими книгами С. Боброва, имеется экземпляр «Херсониды» второго издания произведения (без каких-либо помет). Но Пушкин явно заглядывал и в эту книгу, прежде чем вывел строку из «Путешествия Онегина»: «С Атридом спорил там Пилад».

Дело в том, что в «Тавриде» история Ифигении и ее встречи-узнавания с братом передана от лица рассказчика. Никакого спора при этом не было.

Я здесь хочу поведать вам,
Какое дружбы торжество
Единожды в сем страшном храме
Открылось от ведомых к жертве.

В «Херсониде» же разыгрывается настоящее представление в лицах, получается вставная классицистская драма. Орест и Пилад тут именно спорят, рассказывая друг другу о вспыхнувшей у каждого из них влюбленности к еще не опознанной гречанке и именно масштабом приносимой жертвы доказывая друг другу свое право на жертву ради друга, пока Ифигения не разрешила «решимость нерушиму дружбы». Пушкин предпочел отозваться об этом споре короткой «таврической» строкой.

А ранее П. Морозов установил, что Пушкин «думал стихами» Боброва и в VII главе «Евгения Онегина»^{clviii}. В «Тавриде» Бобров обращается к возлюбленной (поменяв потом в «Херсониде» ее имя, там она уже Сашена).

О миловидная Зарена!
Все звезды в севере блестящи,
Все дщери севера прекрасны;
Но ты одна средь них луна,
Твои небесны очи влажны
Блестят — как утренние звезды;
В твоих живут ланитах алых
Улыбки нежные весны;
А розовые поцелуи
В устах любезных расцветают,
Но грудь — о Скромность, — помоги!

В «Онегине» читаем:

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много по Москве,
Но ярче всех подруг небесных

Луна в воздушной синеве.
 Но та, которую не смею
 Тревожить лирою моею,
 Как величавая луна
 Среди жен и дев блестит одна.
 С какою гордостью небесной
 Земли касается она!
 Как негой грудь ее полна!
 Как томен взор ее чудесный!
 Но полно, полно, перестань,
 Ты заплатил безумству дань.

(6,161—162)

Под покровом вечерних сумерек у Боброва природный пейзаж оборачивается мифологическим и метафизическим:

В то время шествуем ли в роще?
 Идем ли по полям земным?
 Идем ли на холмы кладбища? —
 Там слышим воздыханье мира,
 Там зрим развалины его,
 И сгнивший механизм его.
 Здесь зрим источенные мышцы
 И ноги лже-бессмертных Марсов.

Пушкин с ностальгическим сожалением вспоминает в «Путешествии Онегина», констатируя демонстративное «понижение» своих жизненных идеалов (и никто пока не соотнес эти строки с Бобровым):

В ту пору мне казались нужны
 Пустыни, волн края жемчужны,
 И моря шум, и груды скал,
 И гордой девы идеал,
 И безыменные страданья...

(6, 200)

Х. Блум в своей работе «Страх влияния» призывает «потушить огни определений, чтобы найти отождествления, которые заменят сгнившие имена, не обеспечившие контекст одиночества». В творчестве «сильных поэтов» кеносис (термин, который Блум заимствовал из рассказа св. Павла о том, как Христос «умаляет» себя от Бога до человека, означающий «опустошение», в одно и то же

время «отменяющее» и «изолирующее» действие воображения) — это шаг ревизии, при исполнении которого «опустошение» или «отступление» имеют место *по отношению к предшественнику*. «“Опустошение” — это освобождающая непоследовательность, дающая возможность появления такого стихотворения, которое сделало бы непозволительным простое повторение вдохновения или божественности предшественника. Отмена силы предшественника *в ком-то* служит также и для того, чтобы “изолировать” “я” от позиции предшественника, и сохраняет позднейшего поэта от превращения в табу в себе и для себя”»^{clix}.

Эту работу неплохо было бы издать вместе со статьей «правнука» Семена Боброва (если воспользоваться данным Бибрису определением как «прадедушки современных великих-безликих стихокопателей» — символистов) Сергея Боброва «Заимствования и влияния» (1922). Согласно изложенной в этой статье концепции, влияния — это зачастую бессознательный процесс, тогда как заимствования — сознательный путь наименьшего сопротивления, каковым шел Пушкин в использовании наследия Семена Боброва, переложения его пятистопных строф в четырехстопные (а сам Семен Бобров — путем стихотворного переложения прозаических описаний П.Палласа). Но заимствования по ритму тоже могут осуществляться бессознательно, в самый разгар вдохновения. Бобров-символист отзывается о Боброве-шишковисте как о «странном и нелепом авторе», признавая, впрочем, у него обилие строк, которые вполне можно было бы еще «украсть», явно завидуя строке «И розовые поцелуи»^{clx}.

Навыки крымского научного реализма И.М.Муравьева-Апостола, как попытался объяснить позднейшие нотки ностальгии по Крыму у Пушкина С.Адрианов, оказались школой для реализма эстетического, вскрывающего в мире прошедшей и настоящей действительности новые богатые материалы для поэтического созерцания и художественной обработки (с поправкой на С.С.Боброва, добавим от себя в свете всего вышесказанного). «И когда, в свете новых своих настроений и художественных исканий Пушкин <...> оглянулся и сравнил с ее (книги Муравьева-Апостола, но также и Боброва. — *А. Л.*) содержанием скудный багаж, вывезенный им самим из Крыма, ему стало жалко и обидно за то, что он упустил столько возможностей, не с того конца и не с тем приемом подойдя к Крыму. Теперь, конечно, он и сам воспринял бы Крым иначе, — отсюда тяга еще раз побывать там, чтобы по-настоящему взять то, чего он не взял в первый раз»^{clxi}.

«Что если б ты заехал к нам на Юг нынче весною? — писал Пушкин П.Вяземскому из Одессы 20.12.1823, имея в виду

намечавшуюся поездку на пышное новоселье, которое устраивал в Гурзуфе М.Воронцов, ставший владельцем дома Ришелье. — Мы бы провели лето в Крыму, куда собирается пропасть дельного народа, женщин и мужчин. Приезжай, ей-богу веселее здесь, чем у вас на Севере». (13,83). Однако в следующем году отношения с Воронцовым испортились и поездка эта как будто бы не состоялась (хотя есть и другая, приводимая в приложении, версия Д.С.Дарского).

Дальнейшая эволюция его творчества, если продолжать ссылаться на любопытную схему С. Адрианова, привела автора «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана» к созданию «Бориса Годунова», «Капитанской дочки», цикла произведений, посвященных Петру. И путешествовать поэт научился иначе, чем путешествовал он по Крыму. «К концу того же десятилетия недолгая поездка в Малую Азию позволила ему не только написать “Путешествие в Арзрум”, но и пророчески понять, а поняв сделать материалом для художественного отображения процесс, назревавший в Оттоманской империи и лишь в наши дни развернувшийся в тех самых формах, какие предвидел Пушкин еще тогда (“Стамбул раздавят, но не таков Арзрум, т.е. Анатолийская Турция”))».

В «Путешествии в Арзрум» предпочтения мифологическим, а точнее бы сказать, историософским преданиям выражены более четко. «Я столь же равнодушно ехал мимо Казбека, как некогда плыл мимо Чатырдага». (8, 452). Но к другой, окутанной не только природным туманом горе, и отношение другое.

«“Что за гора?” — спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: “Это Арарат”. Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к его вершине с надеждой обновления и жизни, — и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения...» (8, 463).

Как отмечает М.Гринлиф, сопоставляя крымское и кавказское путешествия Пушкина, «пространство становится здесь показателем времени, а структура произведения заставляет читателя воспринимать его как пространство текста и как результат писательской манеры»^{clxii}. Если образы первого из них в конечном счете все же воплотили свободу духа в заточении, то все достоинства второго привели к противоположным результатам. «Вместо широких просторов, приключений и воспоминаний молодости Пушкин попал в перенасыщенное литературной публикой пространства ориентализма. Пытаясь бежать от России и современности, он обнаружил невозможность “обращения” в другую культуру, в чужую землю, иной образ мысли: любая

преодоленная граница исчезает, уже не является таковой, тогда как постоянно открывающиеся новые просторы не оказывают сопротивления, что порождает своеобразную клаустрофобию». При этом пророческое видение было обращено не только и не столько на Турцию (как это точно заметил С.Адрианов). Его как будто бы уточняет американская исследовательница: «Для имперской миссии, о которой повествует “Путешествие в Арзрум”, скрытая в тексте историческая ирония также оказалась сокрушительной: завоевывая Восток во имя Западной цивилизации, Россия сама может оказаться по ту сторону границы, вне современной исторической системы христианской Европы»^{clxiii}.

Пушкин, по словам Г.Глебова, «смотрит на мир взглядом историка, а не натуралиста»^{clxiv}. Поэтому выход пушкинского творчества за романтические рамки сопровождался превращением мифологизированной Тавриды в реальный Крым давнего и недавнего прошлого. В статье «Об истории пугачевского бунта» иллюстрируется роль Крымского ханства в судьбе казаков-некрасовцев, в «Истории Пугачева» отмечается роль П.И.Панина во взятии Перекопа и Бахчисарая в 1736 году.

«Идея судьбы требует опыта жизни, а не научного опыта, силы созерцания, а не калькуляции, глубины, а не ума, — писал О.Шпенглер в книге “Закат Европы”, самым российским названием своим (более точный перевод названия — “Гибель Запада”) находящейся в своеобразной типологической симметрии к “Рассвету полночи” С.Боброва. — Есть *органическая логика*, инстинктивная, сновидчески достоверная логика всякой жизни, в противоположность *логике неорганического*, логике понимания, понятого. Есть логика направления, противостоящая логике протяженного <...> “Природа” не есть та картина мира, в которой реализуется судьба. Повсюду, где углубленный взгляд освобождается от чувственно-ставшего и, приближаясь к видению, вникает в окружающий мир и испытывает на себе воздействие первофеноменов, а не просто объектов, там выступает широкий *исторический*, вне- и сверхъестественный аспект <...>»^{clxv}. Бобров писал о несуществовании не отраженных в слове явлений природы (немоте «невоспетых рек»). Но если бы Ханский дворец в Бахчисарае не воспел Пушкин, который «наше все», то в годы борьбы с «татарщиной» в Крыму в прямом смысле исчезли бы и дворец, и само название «Бахчисарай». Реки следует не только воспевать, но и укрощать, о чем говорится в «Медном всаднике». Так Таврида стала топом историзации пушкинского взгляда.

В связи с этим отметим любопытную параллель в эволюции пушкинского отношения к С.Боброву с историей позднейших

взаимоотношений Пушкина и С.П.Шевырева (Шевырки, как прозвали его представители тогдашнего демократического лагеря за верноподданничество и болезненное самолюбие). И теоретическим, и практическим стремлением к обновлению поэтического языка путем обращения к его истокам, хтонической дионисийской «тяжести недоброй», самими стихотворными образами («Из мрака смерти — свет живящий», «Здесь, как в гробу, грядущее видней», «Так сходят корни в глубь могилы / И там у смерти ищут силы») С.Шевырев является как бы типологическим воспроизведением фигуры С.Боброва (увы, разделяя и повышенную тягу последнего к спиртному).

По словам В. Топорова, С. Шевыреву были свойственны «*максималистское* понимание гармонии, гармонии как высшей примирительницы самых, казалось бы, непримиримых противоположностей» и, наряду с Баратынским и Тютчевым, работа на «дисгармонизацию русского поэтического языка»^{clxvi}. И Пушкин теперь относится к этому «функциональному Боброву» иначе, чем некогда к «Оригиналу», признавая его и как поэта, способного «оживить нашу дремлющую северную литературу» (письмо С. П. Шевыреву от 29.04.1830), и как ученого, исповедующего «историзм» и остро ставившего вопрос о современном состоянии русского языка («Что сделалось с российским языком! / Что он творит безумные проказы!»), и как критика, «заслуживающего доверенность просвещенного читателя». Такая высокая оценка, выражая, помимо прочего, движение Пушкина к Московскому тексту, была взаимной. «Прошу тебя дать следующий ответ Пушкину, — писал Шевырев М. Погодину 20.06.1830, отзываясь на призыв кумира, — его строки были электрическими в Риме; читать Пушкина — что-то неизъяснимо сладко, душевозбудительно; он мне прислал спирту русского против неги полуденной, ослабляющей нервы (еще до письма <он > дал искру; я в Риме лучше понял назначение России и Пушкина; скоро осмелюсь говорить ему об этом и об языке русском; это в скобках держи про себя»^{clxvii}.

Вскоре Шевыревым было написано стихотворение «Послание к А. С. Пушкину». Определяя роль Пушкина как «нашего депутата на европейском вече», при этом явно полемизируя с ним в призыве отучить язык от «суетных печалей», он задает масштабы русской языковой картине мира: «От белых льдов до вод, биющих в Крым...», - что в новых условиях воспроизводит формулу державинского «Памятника» «От Белых вод до Черных». Вместе с тем воспользуемся словами Р. Барта из цитированной выше статьи «Нулевая степень письма»: «Из сказанного видно, что создание современного шедевра стало попросту невозможным, ибо письмо

ставит писателя в безысходно противоречивое положение; одно из двух: либо его произведение наивно нацелено на соблюдение всех условностей формы — и в этом случае литература остается глухой к нашей живой Истории, а литературный миф оказывается непреодоленным; либо писатель ощущает всю широту и свежесть нашего мира, но, чтобы выразить их, располагает хотя и ослепительным в своем великолепии, но зато омертвевшим языком»^{clxviii}.

4. ДВИЖЕНИЕ КРЫМСКОГО ТЕКСТА ПО СЛЕДАМ А.С.ПУШКИНА

Вслед за Пушкиным образ романтического Крыма стала осваивать целая плеяда поэтов и художников, создавших перекликающуюся между собой отдельными частями галерею стихотворных и живописных описаний полуденного края. Алупке, к примеру, посвящает свою «Элегию» (1824) полузабытый представитель элегического романтизма В.И.Туманский, прибывший в Тавриду в качестве члена комиссии для разбора поземельных споров (каковые, кстати, отравили здесь жизнь безуспешно пытавшегося освоить свой «клочок земли в Крыму» П.Палласу).

Вот жизнь моя в стране, где кипарисны сени,
Средь лавров возраста, приманивают к лени,
Где хижины татар венчает виноград,
Где роща каждая есть благовонный сад.

В июне-июле 1825 года в состоянии творческого и душевного кризиса по Крыму путешествовал творец только что написанной комедии «Горе от ума» колеблющийся декабрист А.С.Грибоедов. Он так изобразил свое неожиданное жизненное и творческое состояние: «Нем, как гроб!»^{clxix}. Почти цитата из «Древней ночи Вселенной» Боброва: «Где каждая мысль, как ночь гробов»^{clxx}. Грибоедов очень надеялся, что природа юга и исторические достопримечательности дадут ему новое вдохновение. Заранее проштудировав всю известную тогда литературу древних и современных авторов о Крыме, до летописей включительно, он добросовестно изучал крымские древности, как и Пушкин, сопоставляя в «Дневнике» и письмах к С.Н.Бегичеву свои впечатления с «Путешествием по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола, но тщетно, - вдохновение не возвращалось: «Наехали путешественники, которые меня знают по журналам, сочинитель Фамусова и Скалозуба, следовательно

веселый человек. Тьфу, злодейство! Да мне не весело, скучно, отвратительно, несносно!..»^{clxxi}.

Тем внимательней он был, разочаровавшись в светском обществе, к конкретным деталям ландшафта, и из его наблюдений следует, что М.Эпштейн в аналогичных отмеченных выше сопоставлениях был не так уж не прав: «Очень доволен моим путешествием, хотя здесь природа против Кавказа все представляет словно бы в сокращении: нет таких грандиозных громад, снеговых вершин Эльбруса и Казбека, и ревущего Терека и Арагви, душа не обмирает при виде бездонных пропастей, как там, в наших краях. Зато прелесть моря и иных долин, Качи, Бельбека, Касикли-Узенья и проч. ни с чем сравнить не можно»^{clxxii}. В описании А.Грибоедовым Крыма проявилась невероятная наблюдательность и проницательность – с напоминаящим С.Боброва энциклопедизмом перечисляя характерную растительность, он не упустил чрезвычайно редкие здесь заросли дикого винограда. В области археологии он сделал замечания, которые «далеко опережают значения современных ему, да и более поздних ученых»^{clxxiii}. Изучая археологические памятники вокруг Херсонеса, обмерив и зарисовав их, он сделал предположение, что остатки окружающих Херсонес каменных сооружений – бывшие пригородные помещения древних херсонитов, которые в форме клеток разделяли их поля. С несомненностью верность этого мнения археологи установили лишь более чем через сто лет, долго относя эти постройки к временам обороны Севастополя в период Крымской войны (1854-1855). Впрочем, типологический взор А.Грибоедова останавливался и на местных обитателях, отметив, что у них «не монгольские, и не турецкие лица» (и отвергнув мнение П.Палласа, «производивших от лигурийцев и греков»); крымский историк А.И.Полканов, вместе с М.А.Волошиным занимавшийся спасением памятников истории и культуры в Крыму, находит в наблюдениях А.С.Грибоедова подтверждение кавказской (аланской) версии происхождения крымских татар^{clxxiv}. Мы же отметим, что драматург совершенно закономерно приносил в описания приметы Московского, а не Петербургского текста: «Смотрю на дольные картины из-за промежутков скал, как из-за зубцов Кремля»^{clxxv}.

В том же 1825 году, что и Грибоедов, по Крыму путешествовал польский поэт Адам Мицкевич. Итогом этого путешествия стали его «Крымские сонеты», достойные войти в «Книгу рекордов Гинеса» по числу стихотворных и прозаических переводов на русский язык, количество которых с каждым годом продолжает увеличиваться.

О крымском путешествии Адама Мицкевича Р.Якобсон писал: «Это, по-видимому, единственный случай в истории литературы, когда путешествие, обогатившее мировую поэзию шедевром, было предпринято по инициативе полиции. Острота парадокса усугубляется еще и тем, что этот шедевр, “Крымские сонеты” Мицкевича, был обращен к его “спутникам путешествия”, большинство которых находилось на службе у тайной полиции»^{clxxvi}.

Статья Р.Якобсона «Тайная осведомительница, воспетая Пушкиным и Мицкевичем» была впервые опубликована в 1937 году в Праге в журнале «Ludove poviný». «Филологический разведчик» обоих полушарий устанавливает наличие у поэта сознательного «валленродства», имея в виду героя поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод», пошедшего на службу к тевтонским рыцарям с целью последующей измены и спасения родной Литвы от врагов (галицийский писатель И.Франко посвятил А.Мицкевичу брошюру «Поэт предательства и измены». Киев. 1899). То есть, в посвящении А.Мицкевича, вторит Р.Якобсону С.С.Ланда, видна осторожность конспиратора, умевшего «обманывать деспота»^{clxxvii}, обманывать весьма успешно, учитывая последовавшую в конечном счете благосклонность российских властей, позволивших ссыльному поэту отъезд за границу.

На политическое валленродство накладывается валленродство интимное. О многом говорит само перечисление участников этого путешествия. В первую очередь это, конечно же, его инициатор, одесская возлюбленная поднадзорного поэта, состоявшая на службе тайной полиции Урсула-Люси-Каролина Ржевуская-Собанская-Чиркович-Лакруа (1794-1885). Она, в частности, настояла на покупке своим многолетним любовником, попечителем Ришельевского лицея, к которому был прикомандирован Мицкевич, генерал-лейтенантом И. О. (Яном) Виттом яхты «Каролина» для морской части путешествия. Впрочем, возможно, тайным творцом этого путешествия был сам Витт, личный агент императора, который поручал Витту еще в 1819 году проникнуть в «густую завесу мрака, злодеев скрывающего» (что он, с помощью Собанской, и осуществил в 1825 году, раскрыв планы Южного общества декабристов и польских заговорщиков, для чего Мицкевич использовался как приманка).

В последние годы исследователи, однако, обращают внимание на сложность и неоднозначность подозрений Собанской в шпионаже. В частности, Л.А.Краваль демонстрирует опыт своеобразной филологической контрразведки. «Бездоказательное свидетельство Ф. Ф. Вигеля о том, “что Витт употреблял ее и серьезным образом, что она <...> писала тайные его доносы, что

потом из барышей поступила в число жандармских агентов”, в сущности, лишь квинтэссенция слухов и догадок. Собственные же ее утверждения о заслугах перед правительством немного стоят, так как именно она пыталась отвести от себя обвинения в противоправных действиях. Николай I, которому нельзя отказать ни в ясности ума, ни в проницательности, не доверял ей. “Она самая большая и ловкая интриганка и полька, которая под личиной любезности и ловкости всякого уловит в свои сети, а Витта будет за нос водить в смысле видов своей родни”, — писал царь И. Ф. Паскевичу. И еще: “Долго ли граф Витт даст себя дурачить этой бабой, которая ищет одних только своих польских выгод под личной преданностью и столь же верна г. Витту как любовница, как России, быв ей подданная?”»^{clxxviii}. Во всяком случае, достоверно известно, что Собанская через Витта спасла Мицкевича от новых преследований в обстановке массовых арестов и сделала возможным его отъезд за границу, так же, как способствовала вызволению из ссылки в Михайловское Пушкина.

Таким образом, в обращении «товарищам путешествия по Крыму» можно прочесть и иронию, связанную с «валленродским» чувством нравственного превосходства, и «партизанское» обращение персонально к К.Собанской со скрытой попыткой выделиться ее из числа других «товарищей». Но посвящение включает в себе и «валленродство» эстетическое, и Мицкевич, действительно, по завершению работы над своим самым эстетически совершенным и замкнутым шедевром был благодарен своим спутникам за вольное или невольное сотворчество, кем бы они не были, питаясь как экзотичными образами, так и энергией отталкивания от спутников. Не исключено, что в посвящении содержится и некоторая доля эстетического вызова, как явным эстетическим вызовом жаждущему революционных призывов общественному мнению, которому Мицкевич позже с лихвой вернет долги, была сама сонетная форма, способная, по признанию самого Мицкевича, «убить поэта», во всяком случае, требующая от автора особенной сосредоточенности на форме.

Аллах ли там, среди пустыни
Застывших волн, воздвиг твердыни,
Притоны ангелам своим?

В сонете I «Аккерманские степи» повозка поэта wpłyвает в пространство «сухого Океана», в обманчивой тишине которого, среди слегка волнующихся нив, разлива цветов и островов бурьяна поэт тщетно пытается расслышать родной голос из Литвы. Этот

образный концентрат — «сухой океан» — растворяется в сонете II «Штиль», где вода разыгрывается в тихом лоне, как невеста, которая просыпается в грезах о счастье, вздыхает и засыпает вновь. Но поэт прозревает, — нет, не грядущую неизбежную бурю, а подводного «полипа», именно во время бурь дремлющего, а в тишине развевающего длинные рамена. В глубине мысли тоже есть «гидра воспоминаний» (в последнее время переводчики склонны заменять самовосстанавливающуюся «гидру» «змеей»), спящая во время бедствий и бури страстей, но вонзающая в сердце поэта когти, когда оно спокойно. Вот — сонет III «Плавание» — буря не буря, но шум усиливается, толпятся «внешние» морские страшилища, матрос вбежал по лестнице на мачту, распростерся и повис в невидимой сети, как паук, стерегущий движение ткани. Поэт говорит, что его дух парит полетом мачты среди бездны, воображение вздувается, как парус. Нельзя не отметить и невольное самоотождествление поэта с моряком, который, презирая опасности, расставляет улавливающие сети стихиям.

Буря из одноименного сонета IV («Буря») оборвала паруса и образные паутины, на влажные горы волн вступил и направился к судну сам Гений смерти. Это знаменует момент высшего прозрения путника-созерцателя: «Счастлив, кто утратил силы, или кто умеет молиться, или знает, кому сказать “прости”» (пер. Петра Вяземского, 1827). Д.П.Иваницкий полагает, что образы «Бури» повлияли на стихотворный отрывок А.Пушкина «Осень» (1833)^{clxxxix}, помещающий управляемую бурю во внутренний мир:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просят к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны:
Громада двинулась и рассекает волны.

В то же время исследователь отмечает аналогии этих строк и с отрывком из «Херсониды» С.Боброва.

Но там, на лоне волн носясь,
Корабль, как легкая кора,
Стократно черпает и пьет
Закринами горьку бездну;
Там отроки, цепляясь крепко,
Бегут то вниз, то вверх по вервям,
Главой касаясь волн гребням.
От ужасов таких ревущих,

Мне мнится, смерть сама б проснулась;
 Но отроки сии отважны
 Иль спят спокойно, иль играют,
 Надеждой усыпленны в бурях.

Эти образы «сухого океана» и морской бури, по наблюдению Д.П.Ивинского, проявились в картине степного бурана в «Капитанской дочке» (1836): «Это похоже было на плавание судна по бурному морю»^{clxxx}.

Вернемся к «Сонетам». Волны отступают, проявляются руины – камерные, отмеченные валтасаровой росписью стен, как в бахчисарайских сонетах VI – IX, ментально-феноменологические, как в сонете X «Байдары», где в разгоревшемся оке поэта, как в разбитом зеркале, мелькают привидения лесов, долин и скал. Сами по себе они не способны утопить вновь пробуждающуюся гидру-мысль без того, чтобы самому не броситься в волны прибоя, и, наконец, сущностно-бытийные, онтологические, как в сонете XV «Дорога над пропастью в Чуфут-Кале».

Там, где принято доверять рассудок ногам коня, проводник-мирза предостерегает не заглядывать в бездну, разверзшуюся под ногами, о дно которой, как в кладезе Аль-Каира, взор не ударится о дно, а неосмотрительно опущенная туда мысль может, как якорь, брошенный с мелкой ладьи в неизмеримость, опрокинуть в хаос всю ладью. Пилигрим все же заглянул и увидел там, сквозь щель мира такое, о чем можно поведать лишь после смерти, потому что на языке живущих нет для этого выражений.

Уже одним из первых исследователей «Крымских сонетов» отмечено, что дуализм/диалог Мирза – Пилигрим представляет собой одну из самых ярких сторон сонетов^{clxxxii}. Первоначально, в альбомной записи, путешественник из дальних стран не противостоял местному жителю Мирзе. Лишь позднее, уже в Москве, у поэта сложился взгляд на себя как на странника-пилигрима, идущего к высшей цели. В то же время можно отметить и сопоставить некоторые конкретные образные переключки в этом диалоге. И. М. Муравьев-Апостол в «Путешествии по Тавриде в 1820 году», настольной книге Мицкевича во время работы над «Крымскими сонетами», описывает эпизод своего пребывания в окрестностях Караимской Палестины Чуфут-Кале: «Мы пристали в доме почтенного здешнего помещика Мемен-Мурзы»^{clxxxiii}. Но, может быть, Мицкевич имел в виду и Мурзу из вставной философской части описательной поэмы С.Боброва «Таврида», где Мурза, правда, не поучает, а является учеником более умудренного паломника Шерифа (т.е. С.Бобров с его цитируемыми выше

образами своеобразного «сна на море», молитвы в бурю, напрямую, а не через посредничество А.Пушкина, повлиял на А.Мицкевича).

Все же наиболее вероятно, что под образом Мирзы Мицкевича выступает сам Пушкин, раньше него побывавший в Крыму, раньше добившийся расположения Собанской, а позже художественно оспоривший валленродство в поэме «Полтава» и ее герою Мазепе.

Как обращает внимание Л. Краваль, первый рисунок Собанской рукою Пушкина сделан в рукописях начала 1821 года. «В одной половине тетради Пушкин переписывает поэму “Кавказский пленник” — набело, в другой — в это же самое время — начинает разрабатывать замысел “адской” поэмы, “озаглавив” ее виньонеткой, изображающей в овальной раме бал у Сатаны <...> На смежном листе набросаны стихи:

Вдали тех пропастей глубоких,
Где в муках вечных и жестоких.

.....

Где слез во мраке льются реки,
Откуда изгнаны навеки
Надежда, мир, любовь и сон,
Где море адское клокочет,
Где, грешника внимая стон,
Ужасный сатана хохочет.

Здесь же, посреди всяческой чертовщины, рядом с зарисовкой ведьмы на помеле, — э т о лицо»^{clxxxiii}.

Вот оно, предчувствие крымской пропасти-щели Мицкевича в обществе Собанской, которые чреваты гибелью и межличностным, и межнациональным единствам. Предчувствие — и направленное вовнутрь предостережение.

Впрочем, польский поэт проявил большую выдержку как при самом заглядывании в бездонную крымскую расщелину, так и после. Даже в условиях перевернутого мира, когда море выглядит как обрушившиеся небеса, а туча оказывается плавающим в бездне островом (сонет XVI «Кикинеиз») с огненной лентой молнии на челе, Мирза бесстрашно перепрыгивает бездноподобное ущелье. У Мицкевича крымские образы — лишь художественная рамка для душевных переживаний, тогда как Пушкин в крымских стихах создавал картины окружающего мира, порою лишенные рам. Свое увлечение Собанской Мицкевич переживал более критично и отстраненно. Как писал он в крымском, но оставшимся за пределами «Крымских сонетов» «Ястребе»: «Сама в опасности, другим расставляешь сети». При этом поэт, подразумевая себя, призывал

быть милосердным к заброшенному бурей на палубу корабля ястребу. Самые страстные и откровенные признания Пушкина обращены к Собанской.

«Сегодня 9-я годовщина дня, когда я вас увидел в первый раз. Этот день был решающим в моей жизни.

Чем более я об этом думаю, тем более убеждаюсь, что мое существование неразрывно связано с вашим; я рожден, чтобы любить вас и следовать за вами — всякая другая забота с моей стороны — заблуждение или безрассудство; вдали от вас меня лишь грызет мысль о счастье, которым я не сумел насытиться. Рано или поздно мне придется все бросить и пасть к вашим ногам. Среди моих мрачных сожалений меня прельщает и оживляет одна лишь мысль о том, что когда-нибудь у меня будет клочок земли в Крыму. Там я смогу совершать паломничества, бродить вокруг вашего дома, встречать вас, мельком вас видеть...».

«Дорогая Эллеонора, позвольте мне называть вас этим именем, напоминающим мне и жгучие чтения моих юных лет, и нежный призрак, прельщающий меня тогда, и ваше собственное существование, такое жестокое и бурное, такое отличное от того, каким оно должно было быть. — Дорогая Эллеонора, вы знаете, я испытал на себе все ваше могущество. Вам обязан я тем, что познал все, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении, и все, что есть в нем самого ошеломляющего...» (14, 62—64).

Этим же годом датированы и эти обращенные к Собанской пушкинские строки:

Что в имени тебе моем?
 Оно умрет, как шум печальный
 Волны, плеснувшей в берег дальний,
 Как звук ночной в лесу глухом.

«В нашем случае, — можно откомментировать движение крымской образной паутины Мицкевича словами немецкого философа Эрнста Блоха, — говоря о власти испытания и очищения простого критически плодотворного самопонимания, выпадение является самым поучительным. И сначала как *негативно-органическое*, именно благодаря тому, что плод человеческий уже имеет в этом свою органически-отсутствующую установку в соответствии с дарованием. В этом отношении установка не может быть “переделана”, она может быть “разбужена” посредством заказов, “становится одаренностью” с помощью этих заказов со стороны соответствующего общества, но не может заменяться и направляться. Здесь сила собственного духовного зрения как

однажды органически преданного имеет свои границы. *Позитивно-органическая установка* иногда имеет свои границы в суровом климате, еще хуже — в узком или эпигонском характере времени, в котором появляется плод человеческий с богатым приданым. Так, в узком ограничении обнаруживают себя слишком рано или слишком поздно рожденные таланты, большие моменты в мелком поколении, сплошные изгнанные Ифигении, ищущие душой свою Грецию — и хиреющие при этом. Подобное происходит и тогда, когда очень специфическое дарование попадает во время, отмеченное, однако, совсем другим вкусом: что делала бы моцартовская сущность во времена романского стиля или грюневальдская во времена рококо? *Просветленному* зрению — единственному, интересующемуся целью истинного Смотрения, принадлежит непременно то, что оно может увидеть свет мира не как негостеприимный минус, а как помогающий свет»^{clxxxiv}.

«Крымские сонеты» Мицкевича — пример художественного «выпадения» из системы «заказов».

«Поскольку мир не готов, — писал Эрнст Блох, — и находится в таком дрящемся экспериментальном свойстве своей еще истинно не выделившейся (*herausprozessierte*) сущности, постольку аллегоричности и символы-значения принимают участие в совершенно объектном характере цели или характере Далее-значения мировых состояний и гештальтов»^{clxxxv}.

Эти слова являются лучшим комментарием к наполненному наибольшей «самодвижущейся» социальной остротой, при всей своей историософичности, сонету XVII «Развалины замка в Балаклаве». Мицкевич повествует о развалившихся в беспорядочных обломках замках, украшавших и стороживших оказавшийся неблагодарным к ним Крым, в которых, как в черепах великанов, гнездятся гады или человек презреннее гада.

В данном случае, как и ранее, мы пользуемся буквальным, с налетом архаичности, прозаическим переводом Петра Вяземского, позволяющим в наибольшей степени прояснить вложенный самим Мицкевичем в «Крымские сонеты» смысл. Однако в этих строках и сам Вяземский заменил более емкое в весьма диалектичной изменчивости своей определение «подлее» (*podlejszy*) на более одномерное «ничтожней», что, вслед за ним, стали делать и другие переводчики (с вариациями «хуже», «презренней» и т. д.). Конечно, в этом художественно-переводном самодвижении внесено и множество художественных находок. Так Крымский текст стал, по выражению П. Вяземского, «невольной, но возвышенной стачкой гениев»^{clxxxvi}.

Идею «космического» пейзажа, разрабатывавшуюся поэтами-любомудрами (в частности, С.П.Шевыревым) попытался на крымском материале воплотить А.Н.Муравьев.

Его четвертая (после С.С.Боброва, К.Н.Батюшкова и А.С.Пушкина, если не считать «Путешествие по Тавриде в 1820 году И.М.Муравьева-Апостола») «Таврида» (1827) представляет собой сложное переплетение одического пейзажа с сильной классицистической окраской и преромантического «идеального ландшафта». Впрочем, основной признак ее жанра, как отметил Ю.Манн, - не предмет описания, но их строгая организация вокруг авторского «я», вокруг которого фокусируются воспоминания о дружеском круге, пирах, городских и сельских картинах московской и петербургской жизни, мечтания о любви и эпикурейская философия. «Это весьма слабое и подражательное произведение интересно тем, что оно словно стремится после “Бахчисарайского фонтана” Пушкина вернуть таврическую тему в русло традиционной описательной поэмы»^{clxxxvii}. В то же время, как считает Н.А.Хохлова, исследователи несколько преувеличивали роль «Бахчисарайского фонтана» А.Пушкина как источника этой «Тавриды». Непосредственно предшествовали появлению этого произведения «Крымские сонеты» А.Мицкевича, и это проявилось в их структурном сходстве. Как и «Крымские сонеты», «Таврида» А.Муравьева состоит из двух частей – описательной поэмы и цикла лирических стихотворений. Особый интерес представляет собой одическое пространство этой «Тавриды». «Под одическим пейзажем (или “одическим пространством”) мы подразумеваем такую художественную ситуацию, когда объектом “созерцания” лирического героя является грандиозная пейзажная картина или даже все мироздание, которое он обзревает во всей его целостности с некоей высшей точки. При этом “предметами” описания становятся такие пейзажные доминанты, как горы, моря, леса и проч. Пейзаж не детализируется; поэт интересуется не частное, а целое, и даже не пейзаж как таковой, а та идея, для раскрытия которой он служит фоном, отправной точкой»^{clxxxviii}. При этом исследовательница почему-то полностью отрицает влияние С.Боброва на пейзажную лирику А.Муравьева, хотя, цитируя стихотворение последнего «Чатырдаг», и воспроизводит сам бобровский маршрут:

Взойдите на шатер Тавриды,
 Оттоле – удивленный взор
 Пустынные обнимет виды
 И цепи неприступных гор...

В стихотворении «Ялта» автор, используя прием олицетворения, раскрывает диалектику взаимоотношений природных «полюсов» – гор и долин.

Вокруг нее – ночные горы
 Стоят завистливой стеной,
 Невольно возвращая взоры
 На дно долины золотой;
 Она, глубоко в отдаленьи,
 Втеснилась в сердце мрачных гор, -
 Как первой страсти спечатленье,
 Как первый совести укор.

Н.А.Хохлова видит в пространстве этих пейзажах предвосхищение тютчевского «космоса»^{clxxxix}. Но эти предвосхищения отмечены и в поэзии С.Боброва, элементы которой были, по словам Л.В.Пумпянского, «переходными от “ужаса” Державина к “хаосу” Тютчева»^{сxc}. При этом Н.А.Хохлова верно замечает, что если Ф.И.Тютчев оставался скорее язычником, то А.Н.Муравьеву свойственна доминирующая как над поэтическим, так и над философским началом ортодоксально-православная позиция^{сxcі}. Что и получило позже у него развитие уже не в поэзии, а в жанре «духовных путешествий».

Глава 4 МЕЖДУ СИМУЛЯКРОМ И НАДРЫВОМ

В развивающемся в первой трети XIX века параллельно с Крымским Итальянском тексте топоним «Италия», по наблюдению С.Л.Константинова, становится не указанием на конкретную историко-географическую реалию, но прежде всего знаком особого *художественного* пространства, содержащего в себе, наряду с территориально-географическими признаками, и признаки внепространственных категорий^{сxcіі}.

Подобно Тавриде, «Италия» выступает как цель романтического бегства лирического персонажа, адекватная его устремлениям. Особая топика «итальянского текста» – с одной стороны, условный пейзаж с вечно голубым небом, лаврами и кипарисами (топоним мог и не быть назван), с другой – достаточно четко фиксированный круг культурных образов, связанных с историей и культурой Италии – звучание «Тассовых октав» и «дыхание пламени чувств» в картинах Рафаэля и Тициана (при том, что крымский ландшафт имеет и свою выразительную и своеобразную иконографию).

Условность обеих пейзажных идеальностей порой вела к путанице. Так, стихотворение С.Я.Надсона «На юг, говорили друзья мне, на юг...», написанное в Италии, было включено А.И.Маркевичем в антологию «Крым в русской поэзии» (Симферополь, 1897). Вероятно, причиной знаковой ошибки послужило довольно «крымское», придающее ценностную амбивалентность завершение стихотворения, в котором в «свадебном хоре» морского прибоя вдруг зазвучали «иные, суровые звуки», в которых ощутимы «громы вражды, затаенный разлад, // Угрозы, и стоны, и мука!»^{сxciii}. Образ же «Италии» привычно воспринимался более однозначно светлым.

Наряду с поэтическим и идущим с ним рука под руку прозаическим развитием темы Тавриды по-своему поучительна и весьма оригинально проявившаяся критическая — вынужденно органическая — крымская «Одиссея» основоположника отечественной критики В.Г.Белинского.

В 1846 году, за два года до смерти, в промежутке между уходом из «Отечественных записок» А.А.Краевского и приходом в «Современник» Н.А.Некрасова и И.И.Панаева, Белинский сопровождал гастролировавшего по южным городам актера М.С.Щепкина. Постоянный адресат Белинского в это время А.И.Герцен, которого критик предупреждает в письме из Одессы от 4.07.1846: «Мои путевые впечатления, собственно, будут вовсе не путевыми впечатлениями, как твои “Письма об изучении природы” — вовсе не об изучении природы письма. Ты сам знаешь, что и много ли можно сказать у нас о том, что заметишь и чем впечатлишься в дороге. Итак, путевые впечатления у меня будут только рамкою статьи, или, лучше сказать, придиркою к ней. Они будут состоять больше в толках о скверной погоде и еще сквернейших дорогах»^{сxciv}.

Вот как «статейно», но и «внерамочно» описывает Белинский свой приезд в столицу Тавриды в письме к жене М. В. Белинской (4—5.09.1846): «Августа 26 отправились мы из ужасного Херсона в Симферополь. Этот переезд был бы переходом из ада в рай (вспомним схожие выражения у “Первого поэта Тавриды” С. Боброва. — А. Л.), если бы не одно обстоятельство. Августа 24 я заболел сильным припадком геморроя, которых у меня никогда не бывало. Сделалось огромное раздражение в заднем проходе — вышла огромная шишка. На другой день хуже. Началась, по сочувствию, задержка мочи, от которого частично освобожден только посредством страшного спазматического жжения. Во время ложных позывов на низ (а слабило меня только кровью), дело дошло

до того, что я позвал доктора, который, к несчастью, узнавши, что из меня вышло довольно много крови, не решился поставить мне восемь пиявок. Я однако поставил одну лишнюю; но все-таки нужно было, по крайней мере, 20, если не 30, а уж не 90. Однако ж это несколько облегчило меня, и поутру, в понедельник, в семь часов, мы поехали, сперва водою (14) верст, а потом на лошадях. Ехать мне было довольно сносно; приехали мы во вторник часа в два. Черт меня дернул пойти с Михаилом Семеновичем в турецкую баню, с холодным предбанником. Мы приехали в пыли невыразимой и грязи, как свиньи. Должно быть, я тут простудился. Короче: в пятницу мною овладело бешенство — хоть на стену лезть. Тогда наш доктор велел мне поставить 20 пиявок. После этого, со дня на день, мне становится все легче и легче <...>»^{схcv}.

Диссертант, безусловно, сознает некоторую рискованность помещения здесь еще одного малоизвестного письма Белинского к Герцену, написанного уже в Симферополе 6.09.1846. Однако иначе не обосновать не только глобальную всероссийскую, но и истинно оруэлловскую региональную крымскую социально-политическую, антиутопическую и экологическую прозорливость Неистового Виссариона. Итак: «Здравствуй, любезный Герцен! Пишу тебе из тридевятого царства, чтобы знал ты, что мы еще существуем на белом свете, хотя он и кажется нам куда как черным. Выехавши в крымские степи, мы увидели три новых для нас нации: крымских баранов, крымских верблюдов и крымских татар. Я думаю, что это разные виды одного и того же рода, разные колена одного племени, — так много общего в их физиономии. Если они говорят и не одним языком, то, тем не менее, хорошо понимают друг друга. А смотрят решительно славянофилами. Но увы! в лице татар даже и настоящее, коренное, восточное, патриархальное славянофильство поколебалось от влияния лукавого Запада: татары большею частью носят на голове длинные волосы, а бороду бреют! Только бараны и верблюды держаться святых праотческих обычаев времен Кошихина (Котошихин Г. К., писатель XVII века. — *А. Л.*): своего мнения не имеют, буйной воли и буйного разума боятся пуще чумы и бесконечно уважают старшего в роде, то есть татарина, позволяя ему вести себя, куда угодно, и не позволяя себя спросить его, почему, будучи ничем не умнее их, гоняет он их с места на место? Словом, принцип смирения и кротости постигнут им в совершенстве, и на этот счет они могли бы проблеять что-нибудь поинтереснее того, что блеет Шевырко и вся почтенная славянофильская братия.

Несмотря на то, что Симферополь, по своему местоположению, очень милый городок: он не в горах, но от него начинаются горы, и

из него видна вершина Чатыр-Дага. После степей Новороссии, обожженных солнцем, пыльных и голых, я бы видел себя теперь как бы в новом мире, если б не страшный припадок геморроя <...>»^{cxvii}.

«Великодержавные» пассажи этих писем вполне соотносимы со сделанной несколько позже до чудовищности резкой оценкой Т.Г.Шевченко: «Наводил я справки о Шевченке... Вера делает чудеса – творит людей из ослов и дубин, стало быть, она может и из Шевченки сделать, пожалуй, мученика свободы. Но здравый смысл в Шевченке должен видеть осла, дурака и пошлеца, а сверх того, горького пьяницу, любителя горелки по патриотизму хохлацкому»^{cxviii}. Все это дает основание Б.Ф.Егорову пересмотреть оценку «позднего» В.Белинского как «революционного демократа»: «Имперские элементы в мировоззрении Белинского слились еще с антиутопическими настроениями последних лет его жизни»^{cxviii}. Под «антиутопическими настроениями» ученый подразумевает его резкую критику французских социалистов-утопистов и отечественных теоретиков типа В.Н.Майкова.

Однако набросанная В.Белинским крымская ситуация неожиданным образом превращается и в архитипический прогноз, оказываясь соотносимой с действительным раскладом политических сил в Крыму во времена президентства там Ю.А.Мешкова и позже, который журналисты и публицисты, освещая превращение бывшей всесоюзной здравницы в криминально-санаторную зону, расценивали примерно в той же терминологии, что Белинский и Оруэлл^{cxix}.

При этом В.Белинский оказывается не только непревзойденным крымским политологическим пророком, но и невольным крымским предтечей вполне постмодернистской а-топической «телесности письма». «Идеальный писец — это писец, письмо-и-тело которого образует единый неразложимый атлас и становится аутоматом», — пишет С.Н.Зимовец в книге «Молчание Герасима: Психоаналитические и философские эссе о русской культуре» (М., 1996). В.Белинский как бы предваряет сделанную этим автором интерпретацию сочинения модного современного писателя В.Сорокина «Месяц в Дахау»: «Так анально-садистическая лингвистика насилия (невеста-палач) организует катастрофу письма, обнажая механизмы нормативной сборки тела и приводя его к всеобщей дезинтеграции на полюсе жениха-жертвы-полутрупа. Повидимому, семиозис, производящий тело-текст, нуждается в таких периодических катастрофах письма, чтобы в очередной раз стряхнуть с себя архаические машины объективации и сборки реальности, чтобы отбросить абсолютные претензии симулякра и

его объекта на нормативность или окончательные — неотменяемые, известующие — правила для структуризации телесного письма»^{cc}.

Таким образом, Белинский предстает основоположником, — нет, не развенчания, но превращения образа Тавриды в симулякр, образ, утративший свою реальность, своего референта, и в то же время — в «машину письма», с ее образами «вынужденного понимания», которые в «ментальном — и метафизическом — плане являются особыми схемами-экранами, упорядочивающими и в то же время ограничивающими поле и предметный состав зрения»^{cci}.

Завершилось пребывание Белинского в Крыму на положительной ноте. В Севастополе у него остались самые лучшие впечатления от встреч с черноморскими моряками, которые с большим воодушевлением приветствовали знаменитых актера и писателя. И все же негативный таврический рецидив проявился в обещанной А.Герцену, написанной по возвращении в Петербург статье «Взгляд на русскую литературу в 1846 году». «Поэтического Колумба Крыма» критик вспоминает как крайне отрицательный пример в ходе критики слишком «самобытных» мотивов в поэтическом творчестве Аполлона Григорьева. Хотя написанная за пять лет до того статья «Россия до Петра Великого» представляет собой по сути развитие формулы С. Боброва из его вынесенного в качестве эпиграфа стихотворения «Столетня песнь, иль Торжество осьмогонадесят века».

Постепенная потеря Россией безоговорочного авторитета в мире в течение XIX века косвенно изменяла и характер пространственного пафоса в поэзии. В апелляции к былым военным победам появились нотки надрыва^{ccii}. Противопоставление миру стало осуществляться не столько с позиций уверенностью в военно-политическом превосходстве, сколько с позиций большей сакральности, святости.

Умиротворенно-элегическое и «органическое» освоение Тавриды окончательно было взорвано Крымской (Восточной) войной (1853-1856). Тогда не только Крым, но через Крым вся Россия, по словам А.Н.Майкова, была вызвана «на созерцанье миру». Приведем более пространную выдержку из этого стихотворения, очевидного развития одной из тем «Клеветникам России», противопоставленной пушкинской же «свободной стихии».

Теперь не служит стих мне праздною забавой.
Он рвется из души, как оклик боевой
На зов торжественный отечественной славы.
Широкий горизонт открыт передо мной.
Рукою верно берусь теперь за лиру,

И, обновленная, приветствует она
 Нам новых дней зарю... Ударила война,
 Россия вызвана на созерцанье миру...

«Во времена древней Греции не было столько героизма», — писал автор «Севастопольских рассказов», которые он в жанровом отношении определил как «статьи», брату Сергею 20.11.1854 из осажденной русской «Трои»^{cciii}. Любопытно, что почти через полвека Л.Н.Толстой опять выразит в Крыму готовность к смерти. Он телеграфировал из будущей крымской «Ясной Поляны», как стал называться санаторий, разместившийся в бывшем имении графини Паниной, где жил и тяжело болел в 1901—1902 году только что отлученный от церкви писатель: «Радостно быть на высоте готовности к смерти, с которой легко и спокойно <и меньше> переменить форму жизни. И мне не хочется расставаться с этим чувством, хотя доктора говорят, что болезнь повернула к лучшему»^{cciv}. Не делая каких-либо далеко идущих выводов, приведем все же мнение современных крымских психиатров, которые, возможно, помогут прояснить некие архитектурные параметры Крымского текста: «Почти все ученые и писатели, почтившие своим вниманием Крым, указывают на странное ощущение, возникающее у них на этой земле: с одной стороны, объективный творческий подъем, с другой, желание, полностью выразившись, умереть. Такое сочетание Эроса и Танатоса рождает особое чувство агональности, присущее лишь некоторым другим зонам Средиземноморья»^{ccv}.

Внимательно следил за этапами Севастопольской обороны в контексте международных отношений поэт и дипломат Ф.И.Тютчев (предки которого, кстати, вероятно, прибыли в средневековую Москву из крымских генуэзских колоний).

Теперь тебе не до стихов,
 О слово русское, родное!

Трагические размышления поэта в связи со стремлением именно «умом» понять причины «Севастопольской катастрофы» высказаны им в его письмах к жене Э.Ф.Тютчевой. Позже, в 1871 году, в связи с российской дипломатической победой — отменой 14-й статьи Парижского мирного договора 1856 года, запрещавшей России иметь на Черном море военный флот и укрепления, Ф.Тютчев разразился своим геополитическим — и геопозитическим «Не могу молчать!» — стихотворением «Черное море», прямо обыгрывая известные поэтические пушкинские строки.

И вот: свободная стихия, —
 Сказал бы нам поэт родной, —
 Шумишь ты, как во дни былые,
 И катишь волны голубые,
 И блещешь гордою красой!

У крупнейшего представителя русского национализма и эстетической точки зрения на мир в целом К.Н.Леонтьева крымская военная «Одиссея» оказалась наполненной не поэтическими, но и отнюдь не только патриотическими эстетическими искушениями. Как вспоминал он позже в мемуарном очерке «Сдача Керчи в 55 году»: «Года три подряд в Москве, еще до войны, я все думал о Крыме, о Южном берегу, об этой самой Керчи (“Где закололся Митридат”). Думал я также и вообще об войне. И на мое счастье, пришлось увидеть рядом и то и другое совместно — и Крым и войну».

Однако однообразная работа в госпитале заштатного городка, прямого отражения расположенного на обратной стороне Керченского пролива «сквернейшего городишка» Тамани, вдали от боевых действий, тяготила начинающего врача. И он метался в своих размышлениях от готовности немедленно умереть за отечество до мечтаний о плене у образованного противника — как возможности за казенный счет побывать в Париже и Лондоне и написать роман «Война и Юг». «Если ты честь утратил — приобрети славу, и все проститься. Но если ты мужество, дух потерял, ты все утратил»^{ccvi}. После сдачи Керчи К.Леонтьев командирован в Симферополь, где знакомится со своей будущей женой Лизой. Во время их совместного путешествия по Крыму их задерживают, поскольку не имели паспортов. К.Леонтьева препровождают под стражей в Симферополь, откуда его приходится выкупать. Лишь после этого он смог насладиться не затронутыми боями красотами южного берега Крыма в обществе Лизы, а потом претворить свой свидригайловско-смердяковский крымский опыт в повесть «Исповедь мужа (Ай-Бурун)» (1858): «Я, конечно, не пристрастен к французам, но армия их, надо сознаться, первая в мире не только по храбрости, но и по привычке к рыцарскому поведению»^{ccvii}.

Осенью 1879 года тяжело больной Н.А.Некрасов по совету врача С. П. Боткина приехал в Ялту, где написал четвертую часть «Кому на Руси жить хорошо». В некрасовской поэме «Русские женщины» М.Н.Волконская, вспоминая о своих встречах с Пушкиным в Гурзуфе, указывает место обитания поэта в доме Ришелье. Эти строки вдохновили крупнейшего крымского ученого и

инженера, строителя молот в крымских портах А. Л. Бертье-Делагарда на сурпулезное исследование «Память о Пушкине в Гурзуфе», реконструирующее первоначальный вид дома Ришелье (с мансардой вверху). Это исследование не только помогло спасти дом от разрушения Управлением санаториями и домами отдыха в Крыму IV Главка Минздрава СССР в 1986 году, но на волне гласности в ходе литературоведно-публицистической «Крымской войны» обязать хозяев его реставрировать после использования как водолечебницу, а потом и организовать тут музей^{ccviii}.

Под Севастополь стремился и А.К.Толстой, записавшийся «в число охотников», образовавший так называемый «полк императорской фамилии»^{ccix}. Полк, однако, достиг только Одессы, где был скошен, включая и майора Толстого, эпидемией тифа. По Крыму, по следам боев, ему удалось поехать уже в следующем 1856 году в обществе спешно выехавшей к еще не оправившемуся возлюбленному, не считавшейся с мнением света С.А.Миллер (с той самой, что «Средь шумного бала, случайно...»). Чем для Пушкина был Гурзуф, тем для Толстого стал Мелас.

Обычной полная печали,
Тыходишь в этот бедный дом,
Который ядра осыпали
Недавно пламенным дождем.

Но южный плющ, вясь вокруг зданья,
Покрыл следы вражды и зла —
Ужель еще твои страданья
Моя любовь не обвила?

Семь из четырнадцати стихотворений «Крымских очерков» А. К. Толстого были потом переложены на музыку С. Рахманиновым, Ц. Кюи, А. Гречаниновым, Н. Черепниным.

Ты помнишь ли вечер, как море шумело,
В шиповнике пел соловей,
Душистые ветки акации белой
Качались на шляпке твоей?

Толстой приезжал продолжать свой Крымский текст в Крым и в 1857, и в 1858 годах. Последний раз, уже без стихов - в октябре 1869 года, когда императрица пригласила его в Ливадию прочесть «Царя Бориса». Увы, надежды на отмену запрета завершающей части исторической трагедии не оправдались.

Два крымских поэтических опыта А.А.Фета — как бы обращения к двум полюсам пушкинской Тавриды — историко-мифологическому и природно-драматическому. Первый — это «Севастопольское братское кладбище» (1887).

Счастливы! Вышею пылали вы любовью:
Тут что ни мавзолей, ни подпись, — все боец;...
И рядом улеглись, своей залиты кровью,
И дед со внуком, и отец.

Из каменных гробов их голос вечно слышен,
Им внуков поучать навеки суждено,
Их слава так чиста, их жребий так возвышен,
Что им завидовать грешно...

В реальности А.Фет посетил Крым единственный раз осенью 1879 года, жил в имении Ак-Тачи сослуживца по кирасирскому полку за тридцать лет до того Ревелиотти. Прозаический отзыв об этой поездке в письме к Л. Н. Толстому от 9.10.1879 по-пушкински непоэтичен: «Вернулся домой из Крыма <...> Я так рад, что после всех чудес природы и ханских дворцов вернулся в топленые комнаты и ем по-человечески, а не по гостиницам с горьким маслом и такую жесткую говядину, хоть топором руби»^{ссх}.

Спустя четыре года Фет скорее в духе С.Боброва, чем А.Пушкина, описал своеобразную природоведческую трагедию в стихотворении «Крымский обвал», с предисловием: «Стихотворение относится к следующему случаю. На южном берегу Крыма обломок скалы ниже Байдарских ворот, покотившись ночью с гулом землетрясения в море, уничтожил часть сада, взлелеянного многолетними трудами хозяина»^{ссxi}.

Ты был для нас всегда вон той скалою,
Взлетевшей к небесам, —
Под бурями, под ливнем и грозюю
Невозмутимый сам.

Защищены от севера тобою,
Над зеркалом наяд
Росли мы здесь веселою семьею —
Цветущий вертоград.

И вдруг вчера тебя я не узнала:
Ты был как божий гром...
Умолкла я, — я вся затрепетала

Перед твоим лицом.

О да, скала молчит; но неужели
Ты думаешь: ничуть
Все бури ей, все ливни и метели
Не надрывают грудь?

Откуда же — ты помнишь — это было:
Вдруг землю потрясло,
И что-то в ночь весь сад преобразило,
И следом все легло?

И никому не рассказало море,
Что кануло ко дну, —
А то скала свое бывшее горе
Швырнула в глубину.

Через пять лет Крым посетил адресат многих связанных с Крымом писем Пушкина П.А.Вяземский, превратившийся за это время из непримиримого оппозиционера в охранителя-государственника. В стихотворении «В Севастополе» он рассматривает местность как всероссийский крест.

Сей крест облит великодушной кровью,
Прославлен он духовным торжеством,
И перед ним с сыновнею любовью
Склонимся мы набожною душой.

А стихотворение «Орианда» стало настоящей поэмой духовного искупления с эстетическим крестом на плечах, перекликающейся по описательной емкости с «Тавридой» С.Боброва (которому в свое время очень доставалось от Вяземского-эпиграммиста) и в то же время подводящей итоги былой полемики с Пушкиным о роли природных стихий в человеческой истории.

Данте своего крымского путешествия, который «нас по царству теней водит, / Давая образ им живой» Вяземский в стихотворении «Бахчисарай», прямо не называя, считает Пушкина.

Поэтический цикл Вяземского «Крымские фотографии 1867 года» впервые был опубликован в 1874 году в сборнике «Складчина», составленном в пользу пострадавшим от голода в Самарской губернии.

«Как только мы пытаемся обозначить текст через его *общественную функцию*, - пишет Э.Луи, - нам сразу же приходится помещать его в исторический контекст, вспоминая об изменчивости культурных норм и наших представлений»^{сsxii}. На волне всеобщего, не только литературно-художественного, но и общественного интереса к Крыму после Крымской войны очередное его публицистическое «переоткрытие» было осуществлено Евгением Львовичем Марковым (1835–1903).

Этот достаточно известный в свое время в масштабах всей России педагог, литератор и общественный деятель сейчас практически забыт, поэтому уместно напомнить основные вехи его биографии на пути к своему «Крымскому тексту». Он родился в старинной помещицкой семье Курской губернии Щигровского уезда (став не его Гамлетом, как герой тургеневской повести «Гамлет Щигровского уезда», а скорее, Фаустом и немного Дон Кихотом, подобно всем учителям). Окончив Харьковский университет, стал преподавать в Тульской гимназии, где сформировался кружок молодых учителей, стремившихся к реформе в школе. Педагогические воззрения Е.Маркова сформировались в отталкивании от «упрощения» и «революционности» толстовской педагогики, цель видевшую в «равенстве знаний». «Программа предметов, почитаемых теперь главным в общеобразовательном отношении, требует больших изменений в общем и в частях; но все-таки программа эта никогда не должна выпадать из опытной руки воспитателя в неумелые руки детской толпы. Все-таки мы предпочитаем изучение химии и физики изучению всяких специальных ремесел на том основании, что из многочисленного опыта люди поняли все неудобства труда... без знания общих основ; все-таки из бесчисленного множества рассказов мы остановимся скорее на тех, которые имели заметное влияние на жизнь народа, чем на ссорах баб и старост, миллионы раз повторявшихся, невозможных для памяти и относительно бесполезных для вывода»^{сsxiii}. Зная теперь «эксперименты» советской педагогики 1920-х годов и эксцессы китайской культурной революции нельзя не признать здесь правоту Маркова.

Отдавая должное успехам яснополянской школы, Е.Марков указывает, что основаны они прежде всего на личных возможностях великого писателя. «Это предмет, поглощающий теперь все его мысли, его общественную и домашнюю жизнь, его литературные и ученые понятия, он предается ему с вдохновением художника и разрабатывает его всей силой своих практических способностей и знаний, яснополянская школа мало относится к области

общественной педагогики, так же мало, как домашнее воспитание какого-нибудь ребенка в хорошем доме, окруженного самым счастливым вниманием. Никакие законы не могут иметь в виду высокую добродетель жертвы и т.п. Все это относится к личной нравственности человека, а законы пишутся для всех вообще. Также точно педагогия не должна рассчитывать на страстные привязанности учителей и на их бескорыстие. Она имеет дело с народными учителями, получающими по 50 копеек с мальчика, а не с такими учителями, которые тратят на школу свои собственные сотни рублей; у нее в распоряжении люди небольшого образования, не находящего более выгодного сбыта своих знаний, а не люди передовых рядов с артистической душой и благородной любовью к полезному делу, ничем не стесненной в своем выборе»^{ccxiv}. Толстой, обращает внимание Марков, «не просто учитель: он влюблен в свою школу и действует как влюбленный, всем жертвуя своей любимой мечте. Но разлюби он ее завтра, – завтра же может и расстаться с нею. Его ничто не вне не обязывает, оттого, может быть, и возможно такое страстное отношение к делу... Такие опыты вероятно доставят дорогие сведения о свойствах педагогического материала, различных реакциях на него, температуре его плавления и замерзания. Но обыкновенные школы не могут быть только лабораториями, их цель точнее и ближе: они фабрики, от них требуется поставка известных продуктов к известному сроку. Хотя всякий порядочный фабрикант наблюдает за свойствами материала, который он обрабатывает, но все-таки его главная цель не исследование свойства маргарина и елейна, а выливание свеч»^{ccxv}.

Как и Толстой, Марков резко критикует современное общество, «граждан безвоздушного пространства», подчинившихся «деспотизму книжки», за отрыв от почвы»^{ccxvi}. Но он выступает против «филантропической утопии о пересоздании общества на основаниях арифметической справедливости в распространении благ», подозревая, что тогда «мир обратился бы в громадный пансион несовершеннолетних духом и больных волею, в унылую богадельню дряблых, обессиленных, скучающих людей, которая бы велась в строгой дисциплине благонамеренного деспотизма»^{ccxvii}. Выход он видит не в возвращении к народу, а в пути вместе с народом к природе путем просвещения народа, без его идеализации, считая, в частности, что сельская община находится в состоянии полной «распушенности и дремоты», т.е. творческий элемент ее весьма ограничен.

Статьи Маркова о яснополянской школе Л.Толстого обратили внимание Министерства народного просвещения, где ему было предложено место в учебном комитете. В 1862 году он был назначен

директором симферопольской гимназии и народных училищ в Крыму. Наглядным результатом его плодотворной деятельности на этих постах стало то, что одна из улиц Симферополя стала называться его именем. Несогласие с политикой нового министра Д.А.Толстого вынудило его уйти в отставку (1870). Марков вернулся в свой Щигровский уезд, где занимается земской деятельностью, позже становится управляющим воронежского отделения дворянского и крестьянского земельных банков, участвует в общественных движениях, много путешествует по Европе и странам Востока.

Помимо педагогических сочинений тема публицистических выступлений Маркова – система права, сельская община, охрана лесов. Он был известен как автор ряда литературно–критических статей, в которых он протестовал против тенденциозности в художественном творчестве. В то время его обратившие на себя внимание романы «Барчуки» (1875), «Черноземные поля» (1877) и «Берег моря» (1880), крымский вариант усеченного, сугубо левинского толстовства – произведения в художественном отношении слабые и тенденциозные в своем «благонамеренном либерализме». Знаменательна в связи с этим его полемика с пропагандистами теории «четвертого измерения»: «Во всем существующем мире, начиная от бездны неба, раздвигаемых телескопом, до недр ничтожнейшей капли, невидимой простым глазом, тайны которых освещает микроскоп, не встречается ничего, кроме предметов трех измерений»^{схviii}. Стихия Маркова – здравый смысл и «общественный быт» (те, что на языке современной науки сейчас называют – антропосфера).

Более удачны его путевые очерки («Очерки Кавказа», «Путешествие на Восток», «Путешествие по Святой Земле» и др.). Но если что и читают сейчас из его произведений, так это «Очерки Крыма», сначала частями выходившие в журнале «Отечественные записки» (1867), пять раз изданные отдельным изданием (1873, 1884, 1902, 1911, 1995). Это произведение, частично сопоставимое с «Севастопольскими рассказами» Л.Толстого, стало отчетом с театра грандиозного краеведно–педагогического действия, открывшего свое «четвертое измерение» своеобразной культурологической художественности. Вместо модной народнической утопии Марков склонен к утопии природоводческой и краеводческой. В «Очерках Крыма» автор превратил полуостров в общественную трибуну, стремясь сделать из него общероссийскую педагогическую «фабрику», отечественный вариант «педагогической провинции». Крым для Маркова - школа духовного реализма, в основе которого –

воспитание «чувства природы». И с его помощью он надеялся ни много ни мало изменить структуру общественного сознания страны.

«Меня вообще удивляет, – переходит автор от пафоса к доверительному разговору, – что цивилизованный человек, потративший так много искусства и заботы на устройство себе всяческих удобств, окруживший себя роскошью и излишеством во всех мелочах, – позабывает лучшее из всех удобств и самую дорогую из всех роскошей – природу, в ее неподдельном виде. Люди кабинета и гостиной, люди фабрики и конторы должны спасаться от убийственного влияния своей искусственной жизни в волнах исцеляющей природы, бодрить в ней не одни вялые мускулы и раздраженные нервы, но весь свой дух, задавленный разными «злобами дня». И это нужно делать как можно чаще, при всякой возможности: это нужно считать одною из важных обязанностей своей совести, нравственным долгом, от которого нельзя уклониться, без вреда для себя и других, условием благополучия, от которого нельзя отказываться без крайней необходимости»^{ссxix}.

«Чувство природы» у Маркова – это естественность. Широкими обобщениями своеобразной общественной педагогики сопровождаются описания быта и нравов крымских татар «Самая крошечная, двухлетняя девочка, возившаяся в пыли, одета так же (по особенному, оригинально – А.Л.); у каждой своя крошечная шапочка, у каждой свой башметик по мерке – это добрый обычай, не часто встречаемый в семье русского простолюдина; он свидетельствует об инстинктивном призвании человеческого достоинства, человеческого права даже в ребенка... Там вы уже не встретите крошечного мальчишку, завернутого в отцовский тулуп, или в дедовской шапке, нахлобученной на нас, босого и в одной рубашке»^{ссxx}.

Марков не был участником Крымской войны, но именно это, возможно, помогло ему воссоздать такие ее небатальные эпизоды и обстоятельства, которые и сейчас, после всех испытаний XX века, впечатляют. «Читатель, может, не верит, и я желал бы не верить тому, что помнят очевидцы. От Бахчисарая до Симферополя, в невылазной грязи, стояли или ползли подводы, в которых люди с оторванными руками, с простреленной грудью, с размозженными головами, лежали почти друг на друге, без постилки и покрышки, истекая кровью. Некормленные волы и надорванные и неоплаченные погонщики с суровым равнодушием стаскивали с воза скорчившихся во время пути, и оставляли их на дороге. Люди, лошади, телеги, валялись на пространстве тридцати верст. Когда же, наконец, суток в трое, добрались до города, начиналось скитание по улицам от дома к дому: там нужно исполнить разные формальности;

одинк другому, один за другим отказывается, словно ни на ком не лежали обязанность принять этот печальный поезд изувеченных героев, несчастные солдатики, стоявшие грудью за безопасность этих самых бессердечных эксплуататоров своих, лежали себе часы за часами, иногда буквально целый день, на своих возах некормленные, неодетые, облитые только собственной честной кровью. Некоторые замерзали на возах. Изувеченные солдаты встречались на дорогах просящими Христа ради, и я знал людей, подававшим им милостыню. И это не сцена из египетского похода, не экспедиция в безлюдных и неведомых местах Азии, а война долго ожидавшаяся и долго подготавливавшаяся на родной земле, среди края всем обильного, среди учреждений правильного государственного порядка»^{ссхxi}. И при том именно эта несчастная армия вела свою внутреннюю «Крымскую войну» с местным населением, способствуя разорению края.

Уроки общественной педагогики Марков умел извлекать и из экскурсий в отдаленные эпохи. Изображенные им государственное устройство генуэской Кафы («жалкая система недоверия и фискальства»^{ссхxii}) не менее поучительна, чем иная современная социальная антиутопия.

Призывая читателей в Крым, Марков уже сознавал, что для огромной страны полуостров «даже не громадная, а скорее тесная дача». Злободневными и сейчас оказываются его выводы, сомнения и размышления: «Только широкий, истинно-государственный и истинно-гражданский взгляд на потребности края мог бы сообщить плодотворный смысл и общность цели разнородным мероприятиям. Такой взгляд должен был бы господствовать над отдельными интересами и, не увлекать их частными целями, стремиться к одной своей главной цели.

Конечно, Крыму труднее всего будет дожидаться такого руководящего взгляда, такой направляющей руки. Мы не избалованы такими правителями, каким был, например, хоть покойный князь Воронцов, давший Крыму первый толчок жизни.

Пока будут продолжаться системы непонятной монополии, пока какое-нибудь общество пароходства будет оставаться государством в государстве, откровенно игнорируя интересы местного хозяйства и получая за те казенные миллионы, пока местные правители наши будут поглощены канцелярскими отписками вместо живого изучения края и живого служения его нуждам; пока земство будет заброшено... и оставлено без помощи и авторитета, спутанное по рукам и ногам, – до тех пор трудно, конечно, ожидать сильного притока капиталов к хозяйству южного берега»^{ссхxiii}.

Мнение Маркова о единых путях спасения в природе и истории для «людей фабрики» и «людей гостиной», безусловно, утопично. Но это не может перечеркнуть лучшего из публицистики Маркова – первого, с ее «четвертым», «региональным» чувством. В свое время «Очерки Крыма» вызвали курортно-путеводительский бум в России. В современном же Крыму эта книга играет роль существенной подпиткой различных аспектов реально складывающегося, не всегда приобретающего конструктивные формы регионального сознания.

Но не у всех Крым пробуждал в обозреваемый период гражданский пафос. Горы-руины способствовали если не становлению «руинного» сознания, то развитию руинной эстетики. Отметим прежде всего знаковый отказ Великого князя Константина Николаевича восстанавливать сгоревший в 1882 году дворец в Ореанде (построенный в 1841-1851 архитектором А.И.Штакеншнейдером). Его сын, известный как поэт К.Р., вдохновлялся потом видами дворцовых руин.

...Глицинией, беспомощно
печален,
Зарос колонн развенчанных
гранит;
И мирт, и лавр, и кипарис
Угрюмый
Вечнозеленою объята думой.

В свое время Г.Зиммель в эссе «Руина» видел своеобразие впечатления от руин в том, что хотя произведения рук человеческих разрушили не люди, а природа, но люди допустили это разрушение. Люди проявили тем самым не столько позитивную (или, добавим от себя, негативную) активность, сколько пассивность, своеобразную позитивную пассивность, став соучастниками вины природы. «Это противоречие лишает обитаемую руину того чувственно-сверхчувственного равновесия, которое присутствует в противоположных тенденциях существования брошенной руины, придавая обитаемой руине то проблематичное, волнующее, часто невыносимое, что мы ощущаем, видя эти выпадающие из жизни пристанища, служащие обрамлением жизни»^{ccxxiv}.

Выше (в первой главе) мы уже цитировали мнение А.Лосевой о начальном периоде освоения Крыма российским культурным сознанием, когда «завязка многих архитектурных сюжетов происходит в Петергофе, а развязка — в Ореанде и наоборот».^{ccxxv} Теперь можно вести речь именно о «наоборот», если вспомнить о впадении в руинный вид Константиновского (того же самого Великого князя Константина Николаевича) дворца в Стрельне под

Санкт-Петербургом. Ансамбль Стрельны был задуман еще Петром I и Ж. Леблонем как сеть каналов перед высоко стоящим дворцом, но был оставлен ради более обильного водами Петергофа. Много раз достраивался, но не мог избавиться от ощущения заброшенности. Михаил Пыляев в книге «Забывтое прошлое окрестностей Петербурга» сообщал, об упадке здания при императоре Николае, о разных страшных рассказах, которые стали ходить об этом месте: «Говорили, что здесь видели прогуливающиеся по ночам тени мертвецов, часто также слышались стоны, крики и другие ужасы старинных замков»^{ссxxvi}. Десятилетия упадка довершили образ парка-призрака, неосуществленного «русского Версаля». Именно здесь начинаются романтические приключения маленьких героев в повести «На графских развалинах» А. Гайдара (который в повести «Военная тайна» воспроизвел и ряд точных крымских реалий): «В революцию граф с семьей убежал. Усадьбу старинную мужики сгоряча разграбили... И выгорело у каменной усадьбы все деревянное нутро. Одни только стены сейчас торчат, да и те во многих местах пообвалились. А от оранжерей и помину не осталось... И стоит она на опушке, над оврагом, как надмогильный памятник старому режиму»^{ссxxvii}. Это несколько смущенное по тону описание, по мнению Б.Соколова, странным образом перекликается с книгой-реквиемом «Венок усадьбам», написанной краеведом А.Н. Гречем в Соловецком лагере в начале 1930-х годов. «На грандиозном пепелище выросли крапива и бурьян. Скоро закроют они груды кирпича и щебня... И нет над некрополем надгробного памятника». В этом восприятии «отрицательного творчества» ощущается зачарованность величественным и страшным процессом. «Колонный портик ломается обязательно снизу — и тогда как подрезанные рушатся фронтоны и зигзагообразными разрывами падают колонны; совершенно так же любитесь этим зрелищем его творец, как посетитель Русского музея такой же картиной, запечатленной в "Последнем дне Помпеи" Брюллова»^{ссxxviii}. Однако в таком руинно-необитаемом виде, каким он описан, этот дворец больше никто не увидит. В нем, как известно, устраивается новая президентская резиденция.

Можно ли назвать новую жизнь дворца «Помпеями» наоборот, культуротворческим движением в обратном направлении и во времени, и в пространстве? Это покажет время. По крайней мере, можно сделать вывод — крымско-петербургская руина как мифологема становится не только генератором призраков, объектом популярных экскурсий и точкой приложения интеллектуальных сил, но и местом вызывающего возвращения реальных обитателей.

Однако вернемся к прерванной открывшемся в современность мифологическим сюжетом исторической канве. С детских лет формировалось представление о Крыме как о необыкновенном крае у такого продолжателя пушкинской традиции в русской поэзии, как И.А.Бунин. Много рассказывал ему о легендарном полуострове отец, участник обороны Севастополя, где он встречался с литературным кумиром Бунина Л.Н. Толстым. Когда в 19 лет (в 1889 году) он впервые оказался на короткое время в Севастополе, показавшемся ему чуть ли не тропическим городом, он, передоверивший потом свои воспоминания герою повести «Жизнь Арсеньева», так и делил впечатления — «ничего от дней отца» (не было уже ни разбитых ядрами домов, ни запустения), или — «нечто отцовское» (Северная сторона, Братское кладбище).

На поднебесном утесе, где бури
 Свищут в слепящей лазури, —
 Дикий зловонный орлиный приют...
 Пью, как студеную воду,
 Горную бурю, свободу,
 Вечность, летящую тут.

В июне 1896 года И.Бунин более основательно приобщился к осененным крестами «свободным стихиям», совершив путешествие по южнобережному и горному Крыму, впечатление от которого запечатлены в стихотворении «Кипарисы».

Пустынная Яйла дымится облаками,
 В туманный небосклон ушла морская даль,
 Шумит внизу прибой, залив кипит волнами,
 А здесь — глубокий сон и вечная печаль.

Любопытно, что еще более тревожное из написанных тогда стихов, полное ощущения присутствия невидимых «бесов», впервые было опубликовано Буниным лишь спустя сорок лет, в первом томе зарубежного собрания сочинений (1936).

В окошко из темной каюты
 Я высунул голову. Ночь.
 Кипящее черное море
 Потопом уносится прочь.

Над морем — тупая громада
 Стальной пароходной стены.
 Торчу из нее и пьянею
 От зыбко бегущей волны.

И все забирает налево
 Покатая к носу стена,
 Хоть должен я верить, что прямо
 Свой путь пролагает она.

Все вкось чья-то сила уводит
 Наш темный полуночный гроб,
 Все будто на нас, а все мимо
 Несется кипящий потоп.

Одно только звездное небо,
 Один небосвод недвижим,
 Спокойный и благостный, чуждый
 Всему, что так мрачно под ним.

Бунинские стихи, в той или иной степени связанные с Крымом, не составились формально в какие-либо циклы. Но по сути они объединяются в удивительно цельный, философски связанный субтекст, своеобразную энциклопедию взаимоотражения душевных и природных состояний.

Стык веков отмечен пришествием в Крым пронзительного в своей «промежуточности» поэта И.Ф.Анненского. В стихотворении «Опять в дороге» (один из рукописных вариантов заголовка — «За Пушкиным»), то есть, вслед пушкинскому стихотворению «Телега жизни») поэт обозначает такие, не совпадающие друг с другом координаты личного и общего самоопределения.

Его крымский ландшафт сразу же оказался заключен в неприглядно размытые берега внешних обстоятельств, напоминающие «критический» пейзаж В.Белинского. Летом 1904 года И.Анненский приехал на грязелечение в Саки — и заболел там дизентерией в особо тяжелой форме, с трудным и медленным выздоровлением.

В стихотворении «Братские могилы» следы Крымской войны поэт воспринимает на фоне последних известий с театра русско-японской войны: «Порт-Артур все-равно что взят <...> Разве не ужасно это чисто весеннее таяние его доблестного гарнизона? Таяние роковое, и где славы больше, чем пользы? Сплющить Ояму

— Линевичу с Куропаткиным удастся ли? Да и не слишком ли мало одной доблести и порядка, чтобы сразу одолеть эту дьявольскую амальгаму из техники, хищности и отчаяния?»^{ссxxxix}. Такой характер «крымского» интереса к политике как бы предвосхищает геополитические фантазии М.А.Волошина. Где-то за этим фоном открывается замогильная историософски-флотоводческая перспектива.

Волны тяжки и свинцовы,
Кажет темным белый камень,
И кует земле оковы
Позабывтый небом пламень.

У Анненского есть стихотворение, прямо соотнесенное с пушкинским прощанием со «свободной стихией» в стихотворении «К морю». Это стихотворение «Черное море».

Простимся, море... В путь пора.
И ты не то уж: все короче
Твои жемчужные утра,
Длинней тоскующие ночи.

Все дальше тает твой туман,
Где все белей и выше гребни,
Но далее красочный обман
Не будет, он уж был волшебней.

<...>

Суровым отблеском ножа
Сверкнешь ли, пеной обдавая, —
Нет! Ты не символ мятежа,
Ты — смерти чаша пировая.

По мнению В.Мусатова, И.Анненский демонстрирует «один из наиболее наглядных образцов разрушения эстетического обаяния природы, заданного пушкинско-философской традицией. Море не лишено очарования, но в этом очаровании открывается *обман*, иллюзия — “далее красочный обман”. За этой иллюзией признается некогда действенное волшебство, которое здесь разоблачается безжалостно и трезво. Природа перестает в данном случае быть источником эстетической интуиции»^{ссxxx}.

Однако, если не ограничиваться сопоставлением стихотворения И.Анненского только с одним пушкинским стихотворением, можно

прийти к иному мнению, - что поэт развивает здесь позднепушкинский, переосмысливающий в историософском измерении образ «свободной стихии» взгляд на море, выраженный в 1826 году в стихотворном отзыве П.Вяземскому на его опыт поэтической маринистики.

Так море, древний душегубец,
 Воспламеняет гений твой?
 Ты славишь лирой золотой
 Нептуна грозного трезубец.

Не славь его. В наш гнусный век
 Седой Нептун Земли союзник.
 На всех стихиях человек —
 Тиран, предатель или узник.

В сущности, развивающий пушкинские интуиции Пушкина И. Анненский подводит к описанной М. Хайдеггером метафизической ситуации самоотрицания «свободной стихии»: «Море испытывает желание самоограничиться, сжаться до размеров камня, вдавиться в кольцо, т. е. обнаруживает тенденцию к упразднению пространства своего пребывания в мире»^{ссxxxі}. А Г. Башляр представлял воду в качестве «материи прекрасной и верной смерти» — синтеза «Формы, События и Субстанции»^{ссxxxіі}.

Среди всех своих не только поэтических забот Анненский занимался и переводами трагедий Еврипида, писал на эту тему исследовательские статьи. Одна из них посвящена крымским корням мифа об Ифигении в Тавриде («Таврическая жрица у Еврипида, Руччелай и Гете»). По мнению Анненского, драма Ифигении воплощала драму тех, кто смиренно служит бессмертным «не только в качестве жертвы, но и в роли ритуальных и нечестивых убийц, с безумием и даже одиночеством в перспективе»^{ссxxxііі}.

В. Мусатов пишет о драматургических опытах самого Анненского, почему-то считая нужным противопоставить при этом его поэзию творчеству не только Пушкина, но и Чехова: «Судьба не подарила ему *исторического события*, вне сферы которого трагедия оказалась невозможной. Но вакуум, образованный отсутствием трагедии, у него восполняла лирика»^{ссxxxіv}. Дело, конечно, не в отсутствии исторических событий, которыми, образно выражаясь, в Крыму усеяна почва под ногами (если вспомнить «живые» приметы той же Крымской войны), а в отсутствии необходимой предпосылки трагедии как жанра — «синтетичного народного сознания» (эти

слова Осипа Мандельштама цитирует, противореча собственной оценке, сам В. Мусатов).

В стихотворении «Сирень на камне» поэт выражает заложенную в местности сущностную трагедийность, выраженную некогда в сложносочиненном «гробовом» хронотопе С. Боброва. Но теперь это взгляд как бы изнутри самой могилы.

Клубятся тучи сизоцветно.
 Мой путь далек, мой путь уныл.
 А даль так мутно безответна
 Из края серого могил.

Как истинно русскому Гамлету, поэту «силы нет сойти / С замороженного порога» в размышлениях, «то гнет ли неба, камня ль гнет» опалил подобный «Лазарю воскрешенному» куст, в сомнениях, что более достойно жалости — «жизни ль дерзостный побег», «плита ль пробитая».

Книгу своих стихов «Тихие песни» поэт издал в свой «лиро-трагический» «крымский» год под псевдонимом Ник. Т-о. Так — Никто (по-древнегречески «утис») — назвал себя Одиссеей, оказавшись в пещере ужасного киклопа Полифема, чтоб ввести его в заблуждение и спастись. Так, вопреки барочному «разбуханию» человека, поступает и И.Анненский, демонстрируя в своем Крымском тексте предельное «сжатие», пушкинскую «частность» в новых стихийно-исторических условиях.

ГЛАВА 5. КРЫМСКИЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМА НЕОМИФОЛОГИЗМА

1. СИМВОЛИСТЫ В ПОИСКАХ ПУШКИНА И НИЦШЕ

Если мифологизм, утверждает Я.Пробштейн в работе «Мотив странствия у О.Э.Мандельштама, В.В.Хлебникова и И.А.Бродского в контексте современной мировой поэзии», понимать как оправданный способ мышления, позволяющий выявить в образе, символе или архетипе такое отношение ко времени, пространству и бытию, благодаря которому воссоздается картина мира и бытия, то неомифологизм (термин Е.М.Мелетинского) предстает как трансформация, метаморфоза или даже транспонирование мифа, то есть разыгрывание мифа в другом месте и времени^{ссxxxv}.

Во многом итоговая книга В. В. Мусатова «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века» (1998) показывает, что одной из забот поэтов «серебряного» века в России был поиск «функционального Пушкина». Приводится высказывание выразителя той атмосферы, в которой формировалось отношение к пушкинскому творчеству, В.В.Розанова, утверждавшего, что «Пушкин может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был до самого ее конца Гомер»^{ссxxxvi}.

К сожалению, автор этого достаточно объемного обзора, содержащего немало интересных, часто спорных наблюдений демонстрирует свое незнание с опубликованной, за шесть лет до переиздания его книги, в солидном научном сборнике в Лос-Анджелесе статьи И.Паперно «Пушкин в жизни человека Серебряного века». Здесь заявленная проблема сформулирована более четко и определенно.

«<...> сама идея соотнесения начала XX и начала XIX веков, как двух параллельных и подобных культурных эпох, исходила из общей антипозитивистской ориентации культуры того времени — из отказа от концепции линейного течения времени, — пишет И. Паперно. — “Под давлением все растущей <...> ненависти к различным теориям прогресса” (слова Блока из предисловия к поэме “Возмездие”), возникло представление о кругообразном течении времени — “кольце возврата”. Эта модель <...> не что иное, как вариант популярной ницшеанской теории “вечного возвращения”; в русской литературе она получила самые различные толкования, при которых ницшеанская схема заполнялась русским культурным материалом. Так, если Ницше в “Рождении трагедии” высказал веру

в неминуемое возрождение, или возвращение, греческой античности, то на русской почве этому соответствовало ожидание возвращения русской классической эпохи — эпохи Пушкина, подкрепленное атмосферой столетней годовщины <...> Осмысление образа Пушкина в терминах ницшеанских категорий включало и представление о Пушкине как русском сверхчеловеке»^{ссxxxvii}.

Более углубленно, чем В. Мусатов, И. Паперно исследует брюсовскую формулу «Мой Пушкин», впервые заявленную именно В.Я.Брюсовым в развитие его эстетической концепции «жизнетворчества», включающей сложную систему отталкивания от Пушкина и тяготений к Пушкину. В статье «Священная жертва» (1915) В.Брюсов выступает против исповедуемого Пушкиным отделения себя-человека от себя-поэта и «принудительного молчания в творчестве о некоторых сторонах своей души» («Но полно, полно, перестань...»). В.Брюсов не только дописал за Пушкина «Египетские ночи». Своего рода жизненной обработкой и окончанием пушкинских отрывков и замыслов о «Клеопатре» стала история его отношений с Н.И.Петровской. Все это, наряду с брюсовским стихотворением «Клеопатра» (1899), создало биографическую и культурно-топографическую взаимопроекцию современного В.Брюсову Петербурга — пушкинского Петербурга и египетской Александрии.

Увы, ни В.Мусатов, ни И.Паперно не касаются роли Тавриды в брюсовском петербургско-египетском пушкиноискательстве, между тем она проявлена достаточно явно. В.Я.Брюсов впервые побывал в Крыму еще в 1877 году — когда ему еще не было и четырех лет. Тем не менее, по его словам, «царственные виды соседства гор и вод Тавриды сразу обольстили мое детское воображение»^{ссxxxviii}.

«Сознательный» приезд Брюсова в Крым состоялся в 1896 году. Уже признанный мэтр декадентски отрицал самоценность окружающей действительности сравнительно с поэтической мечтой. В чем-то повторяя, в чем-то стилизуя, в чем-то концептуально усугубляя первые пушкинские крымские («керченско-таманские») впечатления, он писал в письме к П. Перцову 19.07.1896: «...Я бесконечно разочарован. Уже не говорю о громких именах — Машук, Бештау, которые оказались прозвищами маленьких холмиков, но и все, вообще все!

Прекрасны вы, берега Тавриды,
Когда вас видишь с корабля
При свете утренней Киприды...

Я смотрел и напрасно искал в себе восхищения. Самый второстепенный художник, если б ему дали, вместо холста и красок, настоящие камни, воду, зелень, — создал бы в тысячу раз величественнее, прекраснее. Мне обидно за природу»^{ссxxxix}.

Дневниковая же запись (от 13.06.1896) говорит о более сложном восприятии Тавриды: «Путешествие разочаровало меня. Я смотрел на степи, на горы, на море — и думал, что все это в описаниях, у поэтов, гораздо величественней. Но вот настала ночь под Ялтой. Я увидел “море ночное”, “тусклым сияньем залитое море” — это было так хорошо, что я начал колебаться. Затем утро.

Прекрасны вы, берега Тавриды,
Когда вас видишь с корабля,
Гори, свет утренней Киприды...

Я был побежден и почти все время проводил на палубе, трепеща и любуясь»^{ссxli}.

Позже, в «Детских и юношеских воспоминаниях», Брюсов опять вернется к этому сюжету своей неуступчивости природе (и неуступчивости пушкинской неуступчивости, равно как и пушкинскому приобщению к природе): «Если это не было неправдой, то и не совсем было правдой: так я *хотел* чувствовать, но, на самом деле, “Бессилие” (перед мечтой) природы —

пленило втайне очи...

Из Ялты в Новороссийск я еще на пароходе убедился, как верен эпитет Бальмонта:

Застыл, как изваянье, тяжелый Аю-Даг»^{ссxli}.

Через год Брюсов опять в Крыму, фиксируя в дневнике очередные этапы своего «тавриотворчества»: «Делаю все, что подобает туристу и любителю диких красот: слушаю море, карабкаюсь на скалы, осматриваю разные развалины. Не я буду виноват, если и теперь не сумею “полюбить” природу. Написал “Картинки Крыма”, четыре стихотворения, приготовленные со всей возможной благопристойностью». Позже Брюсов вспоминал: «После своей женитьбы два лета я провел с женой в Крыму, в Алушке, 1898 и 1899. Мое пренебрежение к природе с меня, как сказали бы люди положительные, “соскочило”, и я уже не мешал своим глазам радоваться всей пестроте деталей, расстилаемых горными склонами»^{ссxlii}.

Алупкинский стихотворный цикл Брюсова напоминает попытку приобщения к экзотичному эзотеричному культу с нередкими цитатами из Пушкина.

У перекрестка двух дорог
Журчанье тихое фонтана;
Источник скуден и убог;
На камне надпись из Корана.

Пушкинским желанием понять смысл «парки бабьего лепетанья» отмечен его опыт ученичества у морских волн.

Лежу на камне, солнцем разогретом,
И отдаюсь порывам теплым ветра.
Сверкают волны незнакомым светом,
В их звучном плеске нет родного метра.

Смотрю на волны; их неверных линий
Не угадав, смущен их вечной сменой...
Приходят волны к нам из дали синей,
Взлетают в брызгах, умирают пеной.

Кругом сверканье, говор и движенье,
Как будто жизнь, с водой борьба утесов...
Я не пойму, в чем тайный смысл волненья,
А морю не понять моих вопросов.

Вот точное описание заката на море, и в то же время своеобразная декадентская медитация.

Весь день был тусклый, бледный и туманный;
Шли облака в уныло-смутной смене;
Свет солнца был болезненный и странный,
И от деревьев не ложились тени.

И лишь под вечер солнце мимолетно
Вдруг озарило море, даль и горы,
Все вспыхнуло в надежде безотчетной...
Но тьма настала, и смежились взоры.

Морская стихия у В.Брюсова не свободна («и гаснут покорные волны»). Она населена не nereидами, а пронизана электрическим светом и лучами маяка. Разве что луна может оказаться владычицей,

она «державно делит море: / То мрак, то отблесков игра». В итоге поэт все же отдает предпочтение перед безмерностью природы мере культуры («В стенах»).

Люблю я линий верность,
Люблю в мечтах предел.
Меня страшит безмерность
И чудо божьих дел.

В.Я.Брюсов декларативно уступает таврические холмы младшему соратнику по символизму К.Д.Бальмонту, предпочитая путь к умозрительным вершинам нового, городского Заратустры — до скорого «второго пришествия».

Плыви! Ветрила ставь под влажным ветром косо!
Ты правишь жадный бег туда, где мира грань,
А я иду к снегам, на даль взглянуть с утеса.
Мне — строгие стези, ты — морем дух тумань.

На его неудачные попытки приобщиться к местным эзотерическим пунктам распространяются слова А.Белого из его, правда, не «крымской» книги «Ветер с Кавказа» (М., 1928): «...Художественная ориентация (знаю то по себе) так же необходима, как и практическая; вторая ориентация — удел путеводителя; но знание о поездах, гостиницах, путях и перечень названий — лишь подспорье для большего; большее — **умение подойти к открывающейся картине мест**; мало видеть; надо — **уметь видеть**; неумеющий видеть в микроскопе напутает, это — все знают; на знают, что такой же подход необходим и к природе; мне приходилось видеть людей, скучающих у Казбека; они говорили: “здесь — нечего делать”. И это происходило не от их нечуткости, а от неумения найти расстояние между собой и Кавказом. Каждая картина имеет свой фокус зрения; его надо найти; и каждая местность имеет свой фокус; лишь став в нем, увидишь что-нибудь»^{схliiii}.

У А.Белого был свой существенный крымский «геологических снов», «каменной хвори» и «чесания» ландшафтных «розовых плешей», которым отмечена написанная в Коктебеле (1921) поэта «Первое свидание». Однако в конечном счете поиск своего «фокуса зрения» на Крым привел к обоюдному летальному исходу (В.Брюсов не смог оправиться от воспаления легких после ливня на Карадаге в 1924 г., а А.Белый — от солнечного удара здесь же через десять лет).

К.Бальмонт отвечал на природоведческие призывы В.Брюсова в своих «Антифонах» в духе учителя: «Мы только грезы красоты, / Мы только капли в вечных чашах». Мрачноватые, совсем не в духе его собственного призыва «Будем как солнце» оказались его гурзуфские впечатления: «И ночь, смеясь, покрыла весь свет своим крылом, / Чтоб тот, кто настрадался, вздохнул пред новым злом». Поэзия К.Бальмонта пришла в Крым и нашла здесь неожиданно яркое применение в союзе с другими музами как бы помимо его воли. Архитектурный памятник русского модерна – дворцово-парковый ансамбль Новый Кучук-Кой, по наблюдению А.Галиченко, стараниями скульптора А.Т.Матвеева и художников объединения «Голубая роза» во многом буквально воплощает поэзию К.Бальмонта с ее мечтами об «оазисе голубом» и «садах с неомраченными цветами»^{ccxlv}. Так, его стихотворение «Скорее» – наглядный путеводитель по такой местной архитектурной достопримечательности, как «Лестница Иакова»: «Скорее, скорее, скорее — / на лестницах Ангелы ждут. / Они замирают, бледнея, / И смотрят, и шепчут: «Идут!». Образы поэзии К.Бальмонта просматриваются на пути восхождения в композиции «Руины», что построена на ответвлении основного маршрута и представляющей собой образ «Врат Рая», и во многих других уголках этого комплекса, полных сказочных метаморфоз, к сожалению, мало сохранившихся до нашего времени. Владелец усадьбы Я.Е.Жуковский затеял тут характерную для символизма, но отличающуюся особой тонкостью, подчас опасную ницшеанскую игру с Вечностью, построенную на двойничестве христианских и языческих символов – Иакова и Орфея, Диониса и Аполлона, что, безусловно, заслуживает особого исследования.

Крым стал местом ироничного созревания поэтической музыки В.В.Набокова накануне эмиграции. Погруженный в ощущения традиционной юношеской любви, он воспринимал Крым уже как совершенно чуждый край с «потемкинской флорой», «привозными кипарисами» и заимствованной у Пушкина «Тамарой». Как вспоминал он в «Других берегах», здесь впервые пришлось ощутить «горечь и вдохновение изгнания». В 1921 году в Лондоне он написал небольшую поэму «Крым», необычайно компактный путеводитель-воспоминание.

И посетил я по дороге
чертог увядший. Лунный луч
белел на каменном пороге.

В сенях воздушных капал ключ
очарованья, ключ печали,
и сказки вечные журчали
в ночной прозрачной тишине,
и звезды сыпались над садом.
Вдруг Пушкин встал со мною рядом
и ясно улыбнулся мне...

Современные крымские филологи усматривают в этой поэме постоянные пересечения не только пути лирического героя Набокова и некогда реально бывавшего здесь Пушкина, но и то, что оба лирических героя — пушкинский и набоковский — как бы встречаются в пределах «Бахчисарайского дворца». Если у Пушкина прикосновение к каждой вещи сразу же влечет краткую их историю: «Я видел ветхие решетки...», то Набоков избегает прикосновений, за предметами его мира не стоит история, позволяющая понять, что и почему заметил и запомнил, и что и почему пропустил мимо^{ccxlv}.

Все же, пожалуй, большее, реальное, а не антологическое впечатление на Набокова (как когда-то на Грибоедова) произвел «мертвый город» Чуфут-Кале, где «небес я видел блеск блаженный, / кремнистый путь, и скит смиренный, / и кельи древние в скале». А в конце поэмы автор включает предметные крымские реалии в представление о рае, отчасти воспроизводя запредельное перенесение сюда, выраженное в пушкинской «Тавриде».

Меня те рощи позабыли...
В душе остался мне от них
лишь тонкий слой цветочной пыли...

Более патетично прощался с Крымом «Боян казачества» НН.Туроверов уходивший тут от погони «Увы, не в пушкинском Крыму», - но безо всякой иронии ориентировавшийся в основном на Пушкина.

Нетерпеливо вестовой
Водил коней вокруг гарема, —
Когда и где мне голос твой
Опять почудится, Зарема?
Прощай, фонтан холодных слез.
Мне сердце жгла печаль иная —
И слез тебе я не принес,
Тебя навеки покидая.

С большей пронзительностью вспоминал прощание с Крымом В.А.Смоленский: «И Ангел плакал над мертвым ангелом...// Мы уходили за море с Врангелем»^{ccxlvii}. Крым оказался

важной вехой на пути «безсудной», «возвращающей сердце в природу», наркотической музыки Б.Ю.Поплавского. Здесь состоялась его единственная прижизненная текстуальная публикация в России. Стихотворение «Герберту Уэллсу», которое он прислал в Севастополь из Ростова, было напечатано в альманахе «Радио» в 1920 году поэтом В.Баяном (Сидоровым)^{ccxlvii}.

Небо уже отвалилось местами,
Свесились клочья райских долин.
Радости сыпались, опрокидывая здание,
Громы горами ложились вдали.

Сам крымский футуристический Баян, явившийся, по его словам, «из культурной пены», поместил в этом микроальманахе свою поэму «Вселенная на плахе», эпигонский комментарий к «Войне и миру» В.В.Маяковского.

Пусть лопаются глаз, пусть рвется сердца мех,
Шатнись скорей с ума в кинематограф будищ -
И в пасти вечности увидишь буйный бег
Удавом времени увитых мною чудищ:

Народы запахов... Республики цветов.
Оранжереи грез... Плантации улыбок...
Лаборатории гипнозных городов...
Землетрясение вулканогорлых скрипок.

Сам Б.Поплавский к этому времени уже отбыл в Константинополь, успев уже почти сюрреалистическим взором дать картину природного «потемкинства» в письме «из голубого Симферополя»: «Осыпаются листья картонных тополей / На аллеях сознания изорванных книжек». А в более позднем стихотворении «Уход из Ялты» он как бы отвечает К.Бальмонту насчет краткого отдохновения в сени Аюдага между злом и злом вихревым хороводом диалектической метафизики потусторонних слов-снежинок.

Мы поняли, мы победили зло,
Мы все исполнили, что в холоде сверкало,
Мы все отринули, нас снегом занесло,
Пей, верный друг, и разобьем бокалы.

России нет! Не плачь, не плачь, мой друг,
Когда на елке потухают свечи,
Приходит сон, погасли свечи вдруг,
Над елкой мрак, над елкой звезды, вечность.

По другую сторону линии «Крымского фронта» Э.Багрицкий по-красногвардейски «мстил за Пушкина под Перекопом» дантесам-белопогонникам. Здесь уместно вспомнить поиски В.Хлебниковым выхода из описательности. Его стихотворение «Крымское (Записки сердца. Вольный размер)» было написано еще в 1908 году. Но его пейзажные краски проецируют в будущее картины глубинных пространственно-временных сдвигов: «О, этот красный закат! / Своими красными красками кат!»^{ccxlviii}. Через год Судакский залив становится отправной точкой попытки оседлать «дикого коня» воображения-пророчества.

Я переплыл залив Судака.

Я сел на дикого коня.

Я воскликнул:

России нет, не стало больше,
Ее раздел рассек, как Польшу^{ccxlix}.

«Хлебников, - как будто бы эти строки комментирует поэт С.Зимовец, - типичный креатор симптомов, если мы опустимся до того, чтобы просто понимать его. Он так устраивает текст, что последний производит посредством лепета клинический (в психоаналитическом смысле) эффект. Здесь знак указывает не на знак, а на некое пространство патологии нормативных, грамматических принципов, и тем самым - на кристаллизацию власти в лингвистическом поле. Процедура собирания тел полностью принадлежит фонемам, но они, в свою очередь, полностью зависят от устройства речевого органа...»^{cccl}.

2. ВОСПИТАНИЕ ГЛАЗА О.Э.МАНДЕЛЬШТАМА

Если для В.Хлебникова, как ранее отчасти для С.Боброва, Крым был способом развития текстуального «речевого органа», то для О.Э.Мандельштама это пространство стало элементом гетеанской диалектики «воспитания глаза». О.Мандельштам писал в «Разговоре о Данте» (начатом в 1933 году в Коктебеле), вместе с итальянским поэтом одновременно характеризуя и себя: «Дант никогда не вступает в единоборство с материей не приготовив *органа* для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного капающего или тающего времени. В поэзии, в которой *все есть мера* и все исходит от меры и *вращается* вокруг нее и ради нее, *измерители суть орудия особого свойства*, несущие особую *активную* функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но и сама ее делает»^{cccli}. Масштабом и

глубиной античной трагедии исполнен у О.Мандельштама начатый еще Г.Державиным танец гомеровских стрекоз в Тавриде, «Где обрывается Россия / Над морем черным и глухим».

Где связанный и пригвожденный стон?

Где Прометей — скалы подспорье и подобье?
А коршун где — и желтый гон
Его когтей, летящих исподлобья?

Тому не быть, трагедий не вернуть.
Но эти наступающие губы —
Но эти губы вводят прямо в суть
Эхшила-грузчика, Софокла-лесоруба.

Его подступы к Тавриде следует рассматривать в контексте поэтического «разбухания» и «сжатия», о котором писал потом М.Хайдеггер (см. выше, в связи с поэзией И.Анненского), завязывания «узлов вещи» с помощью «музыки и оптики»^{ccli}.

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустеет взор,
И тишину переплывает
Полночных птиц незвучный хор.
Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!

«Слух» и «взор» лирического героя, «тишина» и «птицы» в час полуночи, — комментирует это стихотворение И. Гурвич, — все это взято из фонда, накопленного поэзией. Но слова — сигналы традиции — введены у Мандельштама в переосмысливающие их высказывания, в контекст «непредсказуемых» словесных «сращений» (как у «расширителя» С.Боброва, — *А. Л.*). Если слух напрягается, то зрение, по логике вещей, тоже; здесь, однако, наоборот: взор «пустеет», хотя он и «расширяется». Если в тишину

вторгается птичий хор <...>, то возникает шумовой эффект; здесь же напротив: хор “певучий”, а тишь он не нарушает, а переплывает»^{ccliii}.

Его знаменитая «Бессоница» (1915) заставляет исследователей вспомнить о пушкинских «Стихах, сочиненных во время бессонницы». В то же время это сворачивание державинской формулы «От Белых вод до Черных». Сжатие пространства мифа до его полюсов.

И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Позже, в повести «Феодосия» (1923—1924), Мандельштам наполнит эту формулу конкретным историческим материалом: «Тогда он открыл мне сомнамбулический ландшафт, в котором он жил. Самое главное в этом ландшафте был провал, образовавшийся на месте России. Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исаакия, с траурной пеной разбивались о ступени Сената. По дикому этому пространству, где-то между Курском и Севастополем, словно спасательные буйки, плавали бармы закона, и не добровольцы, а какие-то слепые рыбаки в челноках вылавливали эту странную принадлежность государственного туалета, о котором вряд ли знал и догадывался сам полковник до революции»^{ccliv}. Еще позже, в стихах о «воронежской жажде» (1937), поэт сумел дать претворение иным стихийным ритмам.

Это море легко на помине
В ошастливленной обжигом глине,
И сосуда студеная власть
Раскололась на море и страсть.

Реальное пространство Тавриды выступало у этого поэта как «своего рода поверхностная реализация находящейся за ним более глубокой (не только во времени, но и онтологически) сущности — Эллады. Но эта Эллада, будучи основанием (метафизическим) и колыбелью (исторической) европейской культуры, в силу этого своего базисного, парадигматического характера, причастна “миру идей” (платоновского типа: она создала “образцы” для всей последующей культуры, задавала для нее не только структурную схему, но и ее живое наполнение), который, в свою очередь, соприкасается с “царством мертвых” (с другой стороны, Эллада сближается с царством мертвых как эмпирически умершая — “Архипелага нежные гроба”, — хотя и вечно живая культура).

Эллада выступает, таким образом, как своего рода архетип современности — Эллада, заметим, не столько истории, сколько мифа и мифологизированного быта, — а царство мертвых является другой ипостасью этого архетипа. Но носителем архетипа является не только миф, но и глубокие подсознательные слои человеческой психики, и отсюда возникает четвертый компонент этого синкретического пространства — психологическое пространство, арена блужданий “забытого слова”^{cclv}. «Я слово позабыл, что я хотел сказать...»

Мандельштам осуществил повторное, вослед пушкинской «Тавриде», «воссоединение» Крыма с Элладой — через царство мертвых, оставив конкретное и географически достоверное указание, изменив лишь одну букву в названии мыса, за которым находился еще Гомером воспетый и нарисованный Пушкиным вход в Аид.

Зачем же лодке доверяем
Мы тяжесть урны гробовой
И праздник черных роз свершаем
Над аметистовой водой?
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганон,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон!

Хотя самому поэту для попадания в мир теней какие-либо пространственные перемещения не требовались.

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался...
Но все растаяло — и только слабый звук
В туманной памяти остался.

.....
И так устроено, что не выходим мы
Из заколдованного круга;
Земли девической упругие холмы
Лежат, спеленатые туго.

В то же время, как ни «туго» сжимал мироздание Мандельштам, он не терял способности точно различать его структуру. «Грифельная ода» удачно соотнесена с осознанной ориентацией на державинскую традицию^{cclvi}. Однако здесь явно различимы и

влияния П.Палласа, фрагмент из которого цитировался выше и поэтически перетолковывался Бобровым.

Крутые козьи города,
 Кремней могучее слоенье;
 И все-таки еще гряда —
 Овечьи церкви и селенья!
 Им проповедует отвес,
 Вода их учит, точит время,
 И воздуха прозрачный лес
 Уже давно пресыщен всеми.

.....
 И я теперь учу дневник
 Царапин грифельного лета,
 Кремня и воздуха язык,
 С прослойкой тьмы, с прослойкой света;
 И я хочу вложить персты
 В кремнистый путь из старой песни,
 как в язву, заключая в стык —
 Кремень с водой, с подковой перстень.

О.Мандельштам искал в Крыму не только Элладу, но и не менее древнюю, в чем-то противостоящую ей Иудею. Вот стихотворение, написанное в 1917 году в Алуште (Профессорском уголке), которые комментаторы возводят к совместному посещению О.Мандельштамом и М.Цветаевой Успенского собора в Кремле.

В разноголосице девического хора
 Все церкви нежные поют на голос свой,
 И в дугах каменных Успенского собора
 Мне брови чудятся высокие дугой!

И с укрепленного архангелами вала
 Я город озираю на чудной высоте.
 В стенах акрополя печаль меня снедала
 По русском имени и русской красоте.

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,
 Где реют голуби в горячей синеве,
 Что православные крюки поет черница.
 Успенье нежное, Флоренция в Москве.

Думается, что речь здесь идет и об Успенском соборе над Иосафатовой долиной близ Бахчисарая, «Крымской Палестиной», над которой собор, действительно, парит и где «тоска по русском имени и русской красоте» выглядит вполне оправданной. Так что не только «Флоренция в Москве», но и — Москва в Крыму.

«В герое “Кавказского пленника” с восторгом узнавали себя все современники Пушкина, но кто согласился бы узнать себя в Евгении “Медного всадника”. Мандельштам — узнал, именно этим узнаванием подключившись к пушкинской традиции»^{cclvii}. Не зная, «что делать нам с убожеством равнин», чувствуя себя «пространств несозданных Иудой», Мандельштам убежал в Тавриду. Но грамотеющее «племя пушкинovedов» лишало поэта такого права. Нельзя не заметить в этих строках Мандельштама «пушкинovedческое» преломление мотивов пушкинского «Из Питдемонти» («Вот счастье! Вот права...» по-геопоэтически):

Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева,
И парус медленный, что облаком продолжен, —
Я с вами разлучен, вас оценив едва:
Длинней органных фуг, горька морей трава —
Ложноволосая — и пахнет долгой ложью,
Железной нежностью хмелеет голова,
И ржавчина чуть-чуть отлогий берег гложет...
Что ж мне под голову чужой песок положен?
Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье
Иль этот ровный край — вот все мои права, —
И полной грудью их вдыхать еще я должен.

Эти строки можно расценить как предельное конкретно-историческое сжатие всех «Таврид», помноженных на «Медного всадника»:

И когда я наполнился морем,
Мором стала мне мера моя.

Крымский текст О.Мандельштама - как текст и как текст правил прочтения текста (как текст чтения Крыма как и Эллады, и Иудеи, и Данте) – «зряч и фасетчат», исполнен «геологического разума»^{cclviii}, «естественно приспособлен... для вскрытия самой структуры будущих времен»^{cclix}.

3. КИММЕРИЙСКИЙ МИФ М.А.ВОЛОШИНА

Ф.К.Сологуб считал, что Пушкина всю жизнь искушал «старый черт Савельич», принуждавший сказать *да* окружающему миру тошноты. «Самое гениальное и проникновенное создание Пушкина — Савельич, прирожденный холоп. Конечно, из глубин своей души изнес Пушкин этот удивительный образ, нарисованный с таким тщанием, с такой трогательной любовью. Как Савельичу, и самому Пушкину, дороже всего в жизни был барский тулупчик — строй, предания, традиции»^{cclx}. Савельич есть воплощение иронии на стыке прекрасной творческой идеи с неизменно пошлой действительностью.

Таким Савельичем в русской поэзии, только не с тулупчиком, а с настоящим античным хитоном, убежавшим от своего создателя-автора в оказавшиеся чуждыми этому автору пейзажи, стал М.А.Волошин. Этот Савельич в итоге сказал большое ДА бичам Божьим истории, при этом умея вымолить у пугачевых обоих лагерей и отдельные человеческие жизни, и локальную автономию не только персонально для себя, но и для своего пространственно развернутого мифа. Это Савельич, прошедший искушение управления эстетической птицей-тройкой, Савельич, побывавший в роли Икара: «Мы правим путь свой к солнцу, как Икар, / Плащом ветров и пламени одеты». Можно сказать, что Савельич побывал и в роли эстетического Пугачева во время так называемой репинской истории, когда поэт попытался оправдать покушение на картину Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван» натуралистическим избытком крови на холсте^{cclxi}.

В историю крымской поэтической темы он вошел не только в роли Колумба как прибытия, так и убытия, и даже не только Америго-описателя (создав шедевры пейзажного микроописания), но еще и в роли эстетического Кортеса. Он не ограничился вдохновительными поездками в Крым, а избрал один из его уголков — Коктебель — для повседневной жизни, создав во многом оппозиционный образу Тавриды Киммерийский миф.

Любопытно, что именно здесь помещает идеал взаимоотношений поэзии (с ее вечным перво-поэтом) и пространства автор вторично задаваемой пушкинской культуротворческой координаты, определенной нами как методологическая задача, В.Абашев в указанной выше монографии: «...Есть в русской культуре место, где опыт по взаимодействию природного ландшафта и творческого воображения был проведен с почти лабораторной чистотой, и результаты его поразительно наглядны и убедительны. Это Коктебель. В начале века Коктебель

был никому неведомой глухой деревушкой. Сегодня, благодаря жизни в этом уголке Максимилиана Волошина и его стихам, Коктебель превратился в один из самых памятных символов русской поэзии, и в этом качестве он известен всем. Творческое воображение русского поэта преобразило крымский ландшафт буквально: оно *лепило и ваяло* его по образу и подобию символических форм культуры»^{cclxii}. Несмотря на преувеличение В.Абашевым масштабов сегодняшнего процесса символизации, заданного энергией творческого воображения Волошина, здесь верно отмечена особая концентрация в этом месте культурных символов, которые тут не просто более отражают общую закономерность взаимодействия человека и его места в жизни, но достигают мифотворческой степени. М.Волошин увидел в абрисе скал горы Карадаг свой профиль (ранее в этих очертаниях усматривали пушкинский профиль) и заставил в это поверить других.

В какой степени Крымский текст М.Волошина является продолжением Петербургского текста? На этот вопрос помогает ответить неодобрительное замечание Андрея Белого о царившем на даче Волошина *«иванизме»* (в письме к З.Гиппиус от 7-11.08.1907. Это терминологически чреватое выражение фиксирует генетическую взаимосвязь *«Башни»* Вячеслава Иванова и *«обормотской»* атмосферы коктебельского Дома поэта, как и всего Киммерийского мифа. Ведь примерно в это же время и сам М.Волошин зовет в гости мэтра: «На этой земле я хочу с тобой встретиться, чтобы навсегда заклясть все темные призраки петербургской жизни»^{cclxiii}. Впрочем, данное родство было изначально ограниченным. М.Волошин в *«Истории моей души»* (1904) зафиксировал один из первых принципиальных своих диалогов с В.Ивановым касательно коренного вопроса последнего: «Хотите ли Вы воздействовать на природу?», и неудовлетворенность его «буддистским» ответом: «Ну вот! А мы хотим пересоздать природу. Мы – Брюсов, Белый, я. Брюсов приходит к магизму. Белый создал для этого новое слово, свое “теургизм” – создание божеств, это иное, но в сущности то же»^{cclxiv}.

В.Иванов не воспринял Киммерийские открытия М.Волошина, о чем свидетельствуют его чисто естествоиспытательские крымские впечатления. Как свидетельствует Е.К.Герцык: «Но идти по этой новой и не новой ему земле у него не было охоты. Или он уж отходил свое — знаю, что когда-то он излазил даже скалы Корнвалиса над океаном <...> Между тем в его стихах, где ему случается говорить о природном, о растительном мире, мы не встретим ни одного условного образа, каждый — заметка памяти, свидетель пристального взглядывания. Приведу пример. Есть порода

дубов, которая не теряет листвы не только зимою, но вплоть до июня.

В бронзовой дремлет броне
под бореями бурными зиму.
Но вот весна.
Черную ветвь разгляди:
под металлом скорченных листьев
Ржавой смеется тюрьме
нежный и детский побег.

Гекзаметр этот точен, как параграф описательной ботаники»^{cclxv}.

Среди внешних источников Киммерийского текста не меньшее значение, чем Петербургский, сыграли Московский и Парижский тексты. Как пишет тот же А.Белый в письме к А.Блоку: «Да, конечно, я московский, а не петербургский мистик. Московские мистики не обладают нахмуренной эрудицией петербургских мистиков и всегда чуть-чуть ленивы и легкомысленны»^{cclxvi}. Сложившийся к концу петербургского периода русской истории образ Москвы – «Третьего Рима» в его ностальгическом варианте лишился привычного компонента имперского величия, оставаясь сакральным центром России, приобретая при этом черты «потерянного рая», идиллического «золотого века», на смену которому пришел капиталистический «железный век». Характеристика В.Топоровым московского пространства вполне можно распространить на стратегию эстетически принципов М.Волошина: «... Посредницей между классическим гармонизирующим пространством и писателем выступает Москва, “московское” пространство, далеко не гармоничное, но – как Вергилий для Данта – путеводительное и, более того, целящее и целительное.

В чем секрет “московского” пространства и этого его свойства? Прежде всего в том, что оно органично, синтетично и самодостаточно: оно образует естественно растущий целостный мир, нечто почти природное и материнское. “Поддавшийся” Москве, т.е. растворившийся в ней и скорее ощутивший-почувствовавший, чем понявший, - и скорее некое “вещество” города, оповещающее – неясно и хаотически – о его сути, нежели его смысле, подобен плоду, в материнском лоне, и м е ю щ е м у все, что в этом лоне есть (точнее – с у щ е м у в этой всецелостности), и ни в чем вовне не нуждающемуся. Созревание плода составляет великую метафизическую тайну становления

и бытия жизни, не выводимую ни из “логического”, ни из “внешнего и чуждого” (*Иль зреет плод в родимом чреве Игрою внешних, чуждых сил?*... риторически вопрошает поэт, заранее знавший противоположный ответ). Материнское предшествует всему живому, творит его и навсегда пребывает в нем как стихия, не знающая одоления, пока совершается-“растет” жизнь. Матерински-матрицирующее входит в самое суть матрицируемого и задает ему жизненную и н е р ц и ю роста-становления, с л о ж н о с т ь – вплоть до хаотичности – этого “естественного” процесса^{cclxvii}.

В Париже «гамлетовский» творческий выбор М.Волошина между временем (подлинную религию которого он хотел создать в трактате «Hogomedon») и пространством разрешилась в пользу последнего. В цикле «Руанский собор» «Милой плотью скованное время, // Своды лба и звенья позвонков // Я ложу, как радостное бремя, // Как гирлянды праздничных венков».

Еще в Париже у Волошина была выработана своеобразная стихотворная эстетика собора, позволяющая заглянуть в «души готической рассудочную пропасть». Как и у «пространством и временем полного» Мандельштама, у Волошина собор «концентрирует в себе время, историю, пропущенную сквозь восприятие современного человека. Здесь и римское завоевательное право, и возвышенная красота византийской цивилизации, и даже лесообразный лабиринт, переосмысленный европейскими зодчими, и паскалевский “мыслящий тростник”...»^{cclxviii}. С чувством духовного взлета, вызванного любовью к Маргарите Сабашниковой, Волошин постигал символику цветовых оттенков готического храма: «Мы были в одном соборе, где каменные колонны были пронизаны фиолетовым светом <...> И там, где фиолетовый переходил в розово-золотистый, — я видел, я знал, я чувствовал Вашу душу. И я помню, что я целовал фиолетовый сияющий камень, и когда я наклонялся, то видел тень своей головы золотисто-зеленую, влажную, утопающую в лиловых лучах <...> Я молился за Вас, и моя молитва была благословением, и мне казалось, что душа моя как маленький золотисто-прозрачный паучок поднимается по этой нити под гулкие, громадные, благословляющие суровым благословением жизни своды храма»^{cclxix}. Подобно Пушкину, преподносящему розы, мусульманской символике, Волошин преподносит свои две розы католической экзотике, чреватой своими стихиями.

О, фиолетовые грозы,
Вы — тень алмазной белизны!
Две аметистовые Розы
Сияют с горней вышины.

Дымится кровь огнем багряным,
 Рубины рдеют винных лоз,
 Но я молюсь лучам лиловым,
 Пронзившим сердце вечных Роз...

У Волошина вырабатывается своеобразный ритма собора и пустыни.

Мне, Париж, желанна и знакома
 Власть забвенья, хмель твоей отравы!
 Ах! В душе — пустыня Меганомы,
 Зной, и камни, и сухие травы...

Но если некогда С. Боброву и весь Крым предстал как храм природы с Чатырдагом-алтарем, то у Волошина Карадаг — «как рухнувший готический собор». Доминирующей становится эстетика взорванного собора на суше, в окружении «усталого Океана», «вторичная» пустыня, концепцию которой (уточняющую культуролого-природоведческую схему Север—Юг К. Юнга) он изложил в своей статье «Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст)»: «На земле есть две пустыни: одна — первобытная, еще не завоеванная человеком, рериховски суровая на севере, поросшая девственными лесами на юге, другая — уже познавшая власть человека, испытывавшая его плуг и кирку, его меч и огонь, обласканная его заботами и попранная его жестокостью <...> Эта пустыня, как саван, периодически окутывает известные долины земли перед новым их воскресением. Есть такие области юга, насквозь пропитанные человеческим ядом и обожженные человеческой мыслью. Они до глубочайших пластов засеяны семенами древних фундаментов, могил, золотых украшений и черепками глиняных сосудов. Туда уходили пророки для духовных исступлений. Туда стремились археологи для своих кротиных изысканий. У такой земли есть свое законченное, почти человеческое лицо. В ней есть великий пафос и трагический жест, неведомый угрюмым и простым пустыням севера.

Пустыня юга создает ту насыщенность и то уединение, которые заставляют обращать взор к ночному небу, к другим уединенным и тоскующим Солнцам»^{cclxx}.

Значительно позже, по всей видимости, не знавший Волошина, как и К. Юнг, Г. Башляр писал: «<...> Нам следует довольствоваться изучением материального воображения, получившего *прививку*, и мы почти всегда ограничиваемся изучением тех разнообразных

ветвей материализующегося воображения, которые находятся *выше прививки*, там, где на природе поставила свое клеймо культура»^{cclxxi}.

«Постепенно Коктебель становится для Волошина символическим образом мироздания, в котором аккумулируются все многообразные “лики земли”, следы ее истории и культуры, а “Киммерии печальная область” — универсальной парадигмой бытия, являющего все единство разнообразия и вбирающего все разнообразие единства, — пишет А.В.Лавров во вступительном издании к наиболее полному стихотворному сборнику поэта. — Глубже всего Волошин постигал этот уголок земли в уединенных созерцаниях, однако Коктебель всегда был для него земным пределом, открытым для разнообразных веяний живой жизни. Коктебель дает возможность Волошину уйти от чуждой ему “механической” цивилизации в мир природы, естественных человеческих отношений и преемственной, органической культуры»^{cclxxii}.

Однако сущность эстетического искупления Таврического мифа Киммерийским заключается в сделанной Волошиным *неорганической* (геолого-минералогической) прививке к стиху и поэзии в целом. Киммерия стала местом личного, интимного искупления поэта, что и позволило перестрадать самой этой землей, стать ее голосом. Н.А.Кобзев убедительно показал соответствия постижения оттенков природы Волошиным в «Киммерийских сумерках» и этапов Душевной Драмы разрыва с Маргаритой Сабашниковой, от молитвенного «припадания к серым щебням, к серым срывам размытых гор» и «причащения» «горькой солью задыхающейся волны» на фоне «распятого» и «торжественного Коктебеля», до прозрения «грустных, торжественных снов» и постижения звуков «пустынных гексаметров волны»^{cclxxiii}. Нельзя тут не вспомнить и о «театре элегии» Пушкина с его природным фоном.

С нагляднейшей убедительностью иллюстрируя идею современного американского философа Р.Рорти, что поэзия — это «присваивание случайности»^{cclxxiv}, Волошин осуществил поэтическую приватизацию всего Крыма, а не только киммерийского локуса. С не меньшей решительностью, чем досимволистский натуралистический реализм в русском искусстве, Волошин ниспроверг весь предыдущий русский опыт как поэтического, так и общекультурного освоения Крыма.

«Отношение русских художников к Крыму было отношением туристов, просматривающих прославленные своей живописностью места. Этот тон был задан Пушкиным, и после него, в течение целого столетия поэты и живописцы видели в Крыму только:

Волшебный край — очей отрада.

И ничего более. Таковы все русские стихи и картины, написанные за XIX век. Все они славят красоты южного берега и восклицательных знаков в стихах так же много, как в картинах тощих ялтинских кипарисов. Среди этих гостей бывали, несомненно, и очень талантливые, но совершенно не связанные ни с землею, ни с прошлым Крымом, а потому слепые и глухие к той трагической земле, по которой они ступали». Традиционная Таврида оборачивается у Волошина «музеем дурного вкуса, претендующим на соперничество с международными европейскими вертепами на Ривьере»^{cclxxv}.

Более самобытна именно Киммерия, как называли еще древние греки Восточный Крым: «Вот эта опаленная и неудобная земля, изъеденная щелочью всех культур и рас, прошедших по ней, осеянная безымянными камнями засыпанных фундаментов, нашла в себе силы, чтобы процвести в русском искусстве самостоятельной — “Киммерийской” школой пейзажа». Именно земная твердь влечет М.Волошина. Еще в 1904 году он отметил в «Дневнике»: «Разговоры о пустыне. Пустыня создает поэтов, море — нет. Море, с его туманами, создает риторику — В.Гюго. Пустыня — это мысль во всей ее простоте»^{cclxxvi}. А для Крыма, в представлении М.Волошина, материк стал «стихией текучей и зыбкой — руслом Великого океана, по которому из глубины Азии в Европу текли ледники и лавины человеческих рас и народов». Тогда как «море было стихией устойчивой, с постоянной и ровной пульсацией приливов и отливом средиземноморской культуры»^{cclxxvii}.

И все же, по словам Волошина,

Эти пределы священны уж тем, что однажды под вечер
Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф.

Свой долг поэт увидел в том, чтобы стать поэтическим голосом этой земли, о чем он говорил в стихотворении «Звезда-Полынь», выросшего из антропософского мировосприятия, растворяющего Бога в природе и призывающего для соединения с божеством слиться с природой.

Земли отверженной — застывшие усилья,
Уста Праматери, которым слова нет!
Дитя ночей, призывных и пытливых,
Я сам — твои глаза, раскрытые в ночи
К сиянью древних звезд, таких же сиротливых,
Простерших в темноту зовущие лучи.
Я сам — уста твои, безгласые, как камень!

Я тоже изнемог в оковах немоты.

Дальнейшая поэзия Волошина в значительной степени пронизана мотивами стихотворения Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...» С 1917 года Волошин Коктебель почти не покидал, ни от кого не спасаясь, никуда не эмигрируя, составляя, подобно пушкинскому Пимену, стихотворный Апокалипсис Гражданской войны. Символично, что именно Крым уже тогда стал местом стихотворного искупления «иудиного греха» Брестского мира, что вылилось в своеобразную антимолитиву в духе апофатического богословия.

О Господи, разверзни, расточи,
Пошли на нас огонь, язвы и бичи,
Германцев с запада, монгол с востока,
Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда!

Каменисто-тяжелый и замкнутый стих Волошина не позволил осуществиться, подобно В.Хлебникову, «звукоразложение и звуковозведение в вещь, в ландшафт», провести «территориализацию пространства... силой звука, а не телами (т. е. функцией, а не протяженностью)»^{cclxxviii}. Поэтому-то Волошин-поэт и смог лишь констатировать то, что самым голосом то ли предчувствовал, то ли просто выдыхал Хлебников: «России нет, она себя сожгла, / Но Славия воссветится из пепла».

Стремление стать не только эстетическим, но и социальным голосом избранной местности проявилось у М.Волошина в желании осознать «интересы **страны** (Крыма)», отличные от интересов русских и России»^{cclxxix}. Как писал он А.М.Петровой 10.05.1918, «наша физическая земная родина хирургически отделяется сейчас от родины духовной (Св. Русь); но даже изгнанничество, эмиграция невозможны, потому что России вообще теперь нет. И родина духовная – Русь – Славия – не имеет больше государственного, пространственного выражения. Она для нас остается ценностью духовной, какой в сущности была и раньше»^{cclxxx}.

В фантазиях М.Волошина насчет возникновения нового южного славянского государственного образования – Славии, на фоне иных его сбывшихся и несбывшихся геополитических реакций и историософских пророчеств, просматривается еще один источник его Крымского текста – антропософская интерпретация Р.Штейнером Черноморского пространства в целом и Крыма в

частности как область мистерий, в которых вырабатывается будущее Запада и обеспечивается непрерывность культурного развития всего человечества. В Черноморском пространстве Р.Штейнер видел центр импульсов, направленных на развитие подрас белой расы (расы в теософском понимании), и в особенности славянства^{cclxxxii}.

Именно М.Волошину удалось тогда стать «голосом всей катастрофы», не впадая при этом в катастрофу самого голоса, живым колоколом рухнувшего собора. Как вспоминал Е. Архиппов о чтении Волошиным своих стихов: «Это было пение набата о земной беде, о возмущении земли, пропитанной кровью. Но гудение густое, ровное, не кричащее, а торжественное, сопровождающее беду, развертываемое, как текст библейского пророческого повеления. Само чтение напоминало “Откровение в грозе и буре”». Активная беспартийность Волошина, развивающая «беспартийные» идеи пушкинской оды «Вольность» в новых условиях, сделала его популярным по обе стороны линии фронта. Его крымские стихи о Гражданской войне, в частности, тот же «Брестский мир», центральный Осваг Добровольческой армии издавал на плакатах и листовках для бесплатной раздачи в целях пропаганды.

«Любопытно, что в это же самое время, — вспоминал Волошин-Савельич, — на другом полюсе, в Москве, полярный Пуришкевичу человек (по предположению В. П. Купченко, Троцкий. — А. Л.) писал про эти же мои стихи: “Вот самые лучшие, несмотря на контрреволюционную форму, стихи о русской Революции.” Этим совпадением мнения я горжусь больше всех достижений [своих] в русской поэзии: в момент высшего напряжения гражданской войны, когда вся Россия не могла согласоваться ни в чем, — найти такие слова, которые одинаково затрагивали и белых, и красных <...>»^{cclxxxiii}.

Одни идут освобождать
Москву — и вновь сковать Россию,
Другие, разнуздав стихию,
Хотят весь мир пересоздать.

В. Кадашев увидел у Волошина «смелую попытку найти выход из порожденной революцией трагедии русского мессианизма — более перспективную, чем у Блока»^{cclxxxiii}. Урок коктебельской Науки Любви:

На дне темниц мы выносили силу
Неодолимую любви, и в пытках
Мы выучились верить и молиться

За палачей.

Органичное совмещение всех источников и внутренние импульсы породили новую литературную форму поздних поэм, которую осмысливал в недавно опубликованных письменных обращениях к Волошину Всеволод Рождественский. «... Море и земля так написаны, что начинаешь смотреть на то, чего на картинах нет, что скрыто покровом моря. Картины неизбежно вызывают историко-геологическое раздумье <...> Так никто (может быть, кроме Чюрлениса) не писал ландшафт. В ваших картинах ландшафт — покров (тютчевский покров, называемый хаосом), противопоставлен плоскому ландшафту поверхности, за которой ничего нет <...> Ваши поэмы — новая литературная форма. Каждая почти включает в себе темный спектр русской истории и каждый раз по иному отражает его линию. В восприятии спектра (в особенности его темных тонов) русской истории Вы — наследник и Чаадаева, и Ключевского. Линии Чаадаева и В. О. Ключевского скрестились у вас. Первоначальный образ русской истории — тема: брожение, плавильня (частично отраженные у Чаадаева), в соединении с кристаллически построенными формулами Ключевского, перешли к Вам, к Вашей философии истории, так необыкновенно изложенной в Ваших поэмах. Вы же и наследник формул Ключевского: только такой бичующей волей озаримы эти формулы. Восставший Аввакум, во всеоружии исторических и европейских знаний — сейчас среди нас»^{cclxxxiv}.

Впрочем, Киммерия стала для Волошина и своего рода духовным космодромом, отталкиваясь от внутренних пейзажей которой он декларативно воспарял и в неземные измерения.

Когда же ты поймешь,
 Что ты не сын земле,
 Но путник по вселенным...
 Что ты — освободитель божественных имен,
 Пришедший изназвать
 Всех духов-узников, увязших в веществе,
 Когда поймешь, что человек рожден,
 Чтоб выплавить из мира
 Необходимости и Разума —
 Вселенную Свободы и Любви, —
 Тогда лишь
 Ты станешь Мастером.

В контексте избранной нами темы итоги его Крымского текста, вероятно, лучше всего подвел О.Мандельштам, рассказывая о посещении его могилы «над морем на левом черепашем берегу Ифигениевой бухты» в обществе плотника, восхищавшегося зоркостью умершего поэта: «... Почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, - всю свою жизнь посвятил намагничиванию вверенной ему бухты. Он вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом и был премирован отзывом плотника»^{cclxxxv}.

Но это открытый киммерийский итог – и во времени, и в пространстве. История распорядилась так, что именно здесь (в отчасти полярном в киммерийском пространстве по отношению к Коктебелю Судак, художественной Мекке не М.Волошина, а сотворца мифа К.Богаевского, а также В.Иванова, Н.Бердяева, С.Парнок, сестер Цветаевых) произошло рождение и «ГУЛАГовской литературы», как характеризуются написанные тут А.К.Герцык «Подвальные очерки»^{cclxxxvi}. Сама поэтесса расценивает заключение в местном тюремном подвале после прихода большевиков в 1920 году, как благо, давшее возможность сосредоточиться, погрузиться вглубь души (пришло время «санатория для духа»).

Благославенна тьма-тюрьма,
 Где мы замкнуты,
 Где сон-паук заткал в свой круг
 Дневные смуты.
 Земная плоть! Уйми, сомкни
 Слепые очи!
 Тебя пасет здесь дух-пастух
 В пустыне ночи.

Следователь, что вел дело А.Герцык, был так потрясен ее «Подвальными стихами», что отпустил ее домой - в обмен за их список и посвящение ему^{cclxxxvii}. Увы, в 1938 году рукописи ее сына Д.Жуковского не произвели такого же впечатления на решающую его судьбу «тройку», и он был приговорен к расстрелу, в частности, и за хранение контрреволюционных стихов М.Волошина. Рукописи же эти, лишь недавно начавшиеся публиковаться, свидетельствуют о большом даре автора как поэта, писателя, философа, предвосхитившего поиски позднейшей экзистенциальной философии, осваивающего, в частности, и параметры Крымского текста: «Эмоция ритма! Самая загадочная из всех человеческих эмоций. Почему простые повторы - звуковые или еще какие-либо - и волнуют, и нравятся, и заставляют нас напрягаться?

Не есть ли это просто эмоциональное переживание времени и не следует ли отождествлять загадку ритма с загадкой времени вообще?

Вчера был Крым. Завтра будет Москва. Время становится похожим на смутно осязающую пространственную линию, соединяющую Москву и Судак. Эта линия оказывается естественно разделенной на три части: две крайних - дневные, желтые, и средняя ночная - черная. Александровск, Харьков, Тула - это одновременно этапы как пространства, так и времени.

Я думаю сейчас, что эти дни и ночи, проведенные в поезде, были самыми насыщенными днями в отношении количества и значительности познаваемого материала. Должно быть, именно здесь соприкасался я с тем самым великим и плодотворным образом - с той пра-метафорой, которая когда-то заставила человека отождествить с пространственной линией и позволила ему слова «вперед» и «позади» и слово «даль» применить ко времени, а слово «перед» и «после» - к пространству, когда впервые показалось, что время понято, ибо оно облеклось в доступную, представленную форму, ибо временные повторы, отложившись в пространственный ряд, создали число, и стало возможным измерять пространство - днями и ночами, а время - расстояниями»^{cclxxxviii}.

ГЛАВА 6

ПЕРЕМИРИЕ ПОЛОТЕНЦА: ДЕТЕРРИТОРИАЛИЗАЦИИ И РЕТЕРРИТОРИАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО КРЫМСКОГО ТЕКСТА

В чем поэтическое отличие конца XX века от его начала? В том, что сейчас, когда недавно был отмечен 200-летний Пушкинский юбилей, поиском текущего «функционального Пушкина» никто не озабочен (скорее ищут нового Маяковского), в том числе, и на «Брегах Тавриды». И все же нет-нет, да и мелькнет «таврическая» нотка. Порой она заслуживает и типологического подхода.

В поэме А.Т.Твардовского «По праву памяти», нашедшей дорогу к читателю спустя много лет после смерти автора, есть будоражившие общественное мнение строки, обыгрывающие известный мотив пушкинского «Памятника»:

Когда б ты крымский был татарин,

Ингуш, иль друг степей калмык.

Неприятие сталинских депортаций народов русская муза выражала и устами Б.А.Чичибабина: «Как неприлично Крыму без татар...». Но Чичибабин стал и тончайшим послевоенным крымским лириком (с неизменными искупительными мотивами). Достаточно процитировать его «Судакскую элегию» с ее образом опустевшего рая.

Настой на снах в пустынном Судаке...
 Мне с той землей не быть накоротке,
 она любима, но не богоданна.
 Алчак-Кая, Солхат, Бахчисарай...
 Я понял там, чем стал Господен рай
 после изгнания Евы и Адама.

.....
 На облаках бы — в синий Коктебель.
 Да у меня в России колыбель
 и не дано родиться по заказу,
 и не пойму, хотя и не клянусь,
 зачем я эту горькую страну
 ношу в крови, как сладкую заразу.

По своему разворачивает в 1962 году «Памятник», продолжая дело телесно-дидактического осмысления-кодирования заданного классического хронотопа оказавшийся также тесно связанным с Крымом И.А.Бродский.

Я памятник воздвиг себе иной.
 К постыдному столетию спиной.
 К любви своей потерянной — лицом,
 И грудь — велосипедным колесом,
 А ягодицей — к морю полуправд.

В 1969 году И.Бродский говорит о своей никем еще не признаваемой проницательности, которой «беркут мог позавидовать».

Приехать к морю в несезон,
 помимо матерьяльных выгод,
 имеет тот еще резон,
 что это временный, но выход
 за скобки года, из ворот
 тюрьмы. Посмеиваясь криво,
 пусть время взяток не берет,

пространство, друг, серебролюбиво!
Орел двугривенника прав,
четыре времени поправ!

Нельзя не отметить заключенного в этих медитациях аналогичного хлебниковскому прозрения проигрыша конкретных пространств за мифическую двуглавость двугривенника.

Позднее (1975), в сугубо «Петербургском» тексте, И.Бродский как бы окончательно отталкивается от «Памятника».

...Видимо, никому из
нас не сделаться памятником. Видимо, в наших венах
недостаточно извести. «В нашей семье – волнуясь,
ты бы вставила – не было ни военных,
ни великих мыслителей». Правильно: невским струям
отраженье еще одной вещи невыносимо.
Где там матери и ее кастрюлям
уцелеть в перспективе, удлиняемой жизнью сына!
То-то же снег, этот мрамор для бедных, за неимением
тела
тает...

Уже в 1989 году, как бы предчувствуя нездоровую болтанку на «море полуправд», поэт пишет «Из Парменида».

Наблюдатель? Свидетель событий? Войны в Крыму?
Масса жертв — все в дыму — перемирие полотенца...
Нет! Самому совершить поджог! Роддома! И самому
вызвать пожарных, прыгнуть в огонь и спасти
младенца,
дать ему соску, назваться его отцом;
обучить его складывать тут же из пальцев фигу.

«Красная Ницца», таким образом, предстает в системе Крымского текста геополитической фигурой. Приведем еще более «неприличное» неопубликованное стихотворение «Климат» В.Б.Микушевича с изящными, хотя и не всегда геологически точными метафорами «социально-генитального гештальта»^{cclxxxix}.

Ты говоришь мне: при чем тут Греция?
Разве что климат
Схож с киммерийским, но вбит между культурами клин
Киевом... Ты не права; если Киев — Китеж наземный,
То в звездовидный когтях каменный кокон богов,
Только теперь Коктебель оказался клиником клана

Хилого, чье ремесло кланяться, клянчить и клясть,
 Но милосердия нет у горы Клементьева; имя
 Немилосердное нам напоминает клеймо,
 Чтобы постыдный ожог считался здоровым загаром,
 А киммерийский капкан капищем каперсов слыл,
 Даже свидетельствуя, что свой сокрушительный
 климакс
 Гея, мать земли, переживает еще,
 В судорогах породив Элладу и Киммерию,
 Обворожительный Кипр и обольстительный Крит,
 Но в состоянье критическом разве родился Пракситель
 Или Пигмалион? Властвует лишь Дионис
 Кризисом, и потому еще содрогается кратер,
 Клитор вакханки Земли, и запоздалый оргазм
 Гаснет веками, пока вторгается звездное небо
 В лоне, где камни поют, но приближается спад;
 Для Человечества СПИД, а для земли увяданье
 В бездне бесстрастной, куда ветхие веды ведут,
 Не запрещая волнам заклинать прибрежные камни,
 И замирающий клич каяться квелым велит.

Обращает не себя внимание исходная неточность впечатляющей метафоры-аллитерации «кратер-клитор», при всех ее отсылках в сторону волошинских строк насчет местонахождения где-то здесь, может быть, совпадающих с пресловутым «входом в Аид» «матерних органов Европы». Тем не менее, несмотря на визуальный диссонанс, это стихотворение отмечено, как писал С.Н.Зимовец, «не смыслом, а материей интенсивности, тканью голоса». Крымская «машина письма» порождает «автоматизмы означающего» (Элладу, Тавриду, Киммерию), которые «производят особого рода означаемое по схеме, которую можно было бы назвать схемой обратной фигуративности. Автоматизмы означающего производят означаемое не крепя комплекс, а раскрепощая всякие устойчивые сцепления внутри него, создавая одномоментные выплески или выкрики, стынувшие на какое-то время в пространстве, остужающие пространство».

Фонация и аффективный резонанс возникают в узлах психофизиологического возбуждения звуковой волны; животный, витальный импульсы не идентифицированного, но и не желающего таять тела начинают превышать синтаксическую гомологию сознания; прорывая поверхность письма (текста), она нагромождает сигнальные торосы, оставляет фонетические метки своего пребывания, не обращаясь ни к какому смыслу, ни к значению, не

отсылая ни к референту, ни к образу. В качестве чистой интенсивности и неопределенности, эта индуктивность непрерывно меняет среду обитания.

«Философия, — пишет далее С.Зимовец, что распространяется и на поэтическую философию В. Микушевича, — это синтаксический сдвиг сознания. Письменный или речевой. Сдвиг в поле профессиональной предметности (в топосе тел понимания), исторически сформированной и экранированной удвоенными зеркалами самореференции (рефлексивное отражение). Философия — это не то, что перед зеркалом и не то, что “за” зеркалом. Философия — это синтаксис сдвига “перед” по отношению к “за”, открывающий принципы взаимозависимостей, корреляции и реструктуриации потоков становления. Философия — сама становление. Анатомия (или синтаксис) тел понимания находится в постоянном становлении, поэтому адекватной этому процессу может быть по преимуществу лишь вербальная функция». По-своему продуктивен сам изъясн «речевого глаза» В.Микушевича. Так создается генеалогия, «в которой политика пола теряет свою исходную субстанциональность, она оказывается надстройкой над множественными телами, вторичной формой кодификации, вводящей бинарную классификацию пола в порядки социализации индивидов. Поэтому женское тело вне мужского фантазма получает «“невозможную” фигуративность с любым последующим вариантом превращений, сборок, ландшафтизации. В качестве э к с т е р р и т о р и а л ь н о г о , оно представляет собой нейтральное поле возможностей, в том числе сексуальную возможность быть цветком, пчелой и солнечной интенсивностью»^{ссхс}.

Вот как Ю.М.Кублановский обнародовал «пойманные» на изначальных геополитических и поэтических стыках своим густым словесным неводом и историософски качественно прокопченные строки, в которых бьется исконный крымский геопоэтический архетип.

Большому кургану сродни Митридат.
 Коптится и вялится Керчь.
 Товарок ее контрабандный наряд
 и ныне способен зажечь.
 А там — за проливом — невестится в рань,
 вечер золотисто-грязна
 над тускло-бутылочной гладью Тамань,
 притон, арсенал и казна.
 А Кафа бела на зеленой горе,

где темен изменчивый понт
 иль дымно-прозрачен, когда на заре —
 зазывно открыт горизонт.
 До третьего неба поднимет волна
 однажды в такую же рань
 в кораллах, полипах ракушках со дна
 державную Тьмутаракань.

А.С.Кушнер склонен к райскому измерению Тавриды, в территориально-искупительном измерении солидаризируясь с Б.А. Чичибабиным.

Я рай представляю себе, как подъезд к Судаку,
 Когда виноградник сползает с горы на боку
 И воткнуты сотни подпорок, куда ни взгляни.
 Татарское кладбище напоминают они.

При этом поэту свойственен пафос невозможности явления чего-то достойного непосредственно из местного Назарета (в чем он, как будет показано ниже, не прав).

Что видишь? — спросить его хочется нам,
 Но как-то неловко. Наверное, горы
 С ним думают вместе и точным словам
 Способствуют тени на них и узоры,
 Сейчас вдохновят его кварц и гранит,
 Язык ему облачко в небе развяжет,
 Которое мимо, как призрак, скользит,
 Сейчас, о, сейчас он нам главное скажет.
 Банальность, которую он изречет,
 Не знаешь, чему переписать, неужели
 Составлены горы из жалких пород,
 И глуп пароход, и песчаные мели,
 Неуж-то же чайка, надежды родня,
 Взаправду на пошлость способна такую?
 Уж лучше б, ей богу, смотрел на меня!
 Обидно за скалы, за птицу морскую.

О.Г.Чухонцев в Крыму отдыхает, закутавшись в полотенце сугубо коктебельского измерения, осуществляя перфомативную фрагментарную сборку постсоветского поэтического тела, наполовину «соображающего», наполовину погруженного в дом — творческий аид.

Здесь и наш брат, где ни плюнь —
 каждый не планерист, так врун,
 а все туда же — парят в химерах, по-своему, но
 похоже:
 вон Саша с Мишей соображают, Рейн молчит как
 валун,
 на нос натянув, у моря соображает тоже.

А тех, кого нет и в помине, тех мы помянем своим
 вином,
 свиток отплывающих, увы, так длинен, что не
 окинешь зараз,
 Он тянется, пенясь и размываясь, туда, за мыс
 Меганом,
 откуда за нами уже вернется обещанный черный
 парус.

В любопытную переключку вступают в третьем выпуске альманаха «Крымский альбом» стихи московского поэта Г.Ю. Шульпякова, носителя типологически «пушкинского» отношения к нынешней Тавриде, для которого Ялта — «Имение “я”», и ялтинского («киммерийского») поэта С.Л.Новикова. С новой свежестью не «слезы», а «песочной лопатки» Шульпяков делает попытки пейзажной сборки прекрасного мгновения.

На фоне моря белый венский стул
 и ты — в пейзаже времени упадка
 вечерних волн. Рельеф сведенных скул.
 И детская песочная лопатка.

Это внешний взгляд на Крым как палимсест, острым критиком которого был М.Волошин.

Сад Вяземского, выщербленный как
 четвертый экземпляр на «Рейнметалле».
 Сезон закрыт. И выпит весь коньяк.
 И смерть на море нам не нагадали.

Это взгляд на Крым как на текст с его «вечным хересом». С.Л.Новиков призывал из Ялты на страницах «Огонька» убрать имена членов Политбюро из названий прогулочных катеров. А теперь он уж поэтическим зрением видит, как «сметает буфетчица с

мути зеркальной» лица поколения, целой легковерной и легко доверяющейся человеческой популяции, «как пыль со стекла».

Мы в Ялте сойдемся промозглой,
где косо раздвинув туман,
системой ветвей кровеносной
полнеба объемлет платан.

.....
Мы спутаем время (не место!),
стекляшка забытая — ах! —
чтоб снова прекрасно и тесно
толпиться в твоих зеркалах.

Всего-то — полшага и через
какой-то дремотный порог,
чтоб снова таинственный херес
мерцал на столе, как цветок.

Такой «промозглый», внутренний и нутряной «экземпляр» Ялты, такой античноподобный, с «семенем адриатических маслин» порыв к запредельному хересу отделены от сознания и взгляда Шульпякова сторожевым, как сфинкс, «дремотным порогом» иной судьбы.

А дальше за мысом —
такие пространства,
такие бездонные дышат глубины,
что как не тянуться
душою пространной
туда, где скрывается клин лебединый!

Своеобразным итогом современного «антологического» взгляда на Крым стала самая полная на сегодняшний день антология на заданную тему «Прекрасны вы, берега Тавриды: Крым в русской поэзии» (Сост., предисл., примеч. В.Б.Коробова. М.: 2000). Два наличествующие тут стихотворения Солженицынского литературного лауреата И.Л.Лиснянской — как два противоположных вектора пейзажной бифуркации традиционной парадигмы «поэтом можешь ты не быть». Во «Впервые в Крыму» (1983) поэтесса отпускает на волю морских волн «рифмы мои простодушные, будто дельфины», а сама тоскует «вместе с горами, и морем, и небом» по изгнанным отсюда «ласточкобровым женам, мужам и младенцам». А в послании «В Киев Евдокии» 1996 года

рифмы не разбегаются, а сосредотачиваются, и уже по другому поводу: «Если бы шуба расплзлась по швам, // Я бы сказала: ну что ж, обойдемся без шубы. // Ну, а без Крыма? Мучительно русским словам // Знать, что они на сегодня беспомощно-грубы». Видимо, под наплывом такой «беспомощной грубости» Г.Фролов в своем «Крыме» пробует поднять «из гроба», как комбат из окопа, тень послепетровского временщика XVIII века Миниха, который некогда в ходе своего ответного набега на Крым сжег дотла города и села «ласточкобрового» народа — и уморил половину собственной армии. Составитель полагает, что собранная им антология оспаривает утверждение М.Волошина в статье «Культура, искусство, памятники Крыма», что «отношение русских художников к Крыму было отношением туристов, просматривающих прославленные своей живописностью места». Однако приведенный образец огрубленной, пытающейся историософствовать «туристичности» еще более непригляден, да и, пожалуй, опасен, чем былое обилие «восклицательных знаков в стихах», «как в картинах тощих ялтинских кипарисов». Налицо несоответствие метафоричности современному информационному уровню, порождающее ложную виртуальность. Примером новейшего издания поверхностно просвещенной «лояльности» к местным реалиям оказывается вскользь брошенное в ностальгическом ноктюрне Т.А.Бек о «маргинальной вечности», лежащей на руинах Союза, выражение «Таврида татарская». Ведь Таврида — это сугубо российское изобретение, татарским может быть только Крым. Таврида — достаточно замкнутая мифологема, способная, естественно, взаимодействовать с иной мифологией, но на основе стилистической выдержанности.

Внутри этой мифологемы возможны и свои колумбы переоткрытия уже открытого в другом контексте. М.Синельников в своей складывающейся во вполне ноосферную мини-поэму стихотворной подборке рифмует античные мифологемы и реалии с новейшими экологическими проблемами. Мотив «лживых холмов», порождающих бесконечную цепь ассоциаций-перевоплощений, нарастает в стихотворении «Мыс Хамелеон», оборачивающийся то Фермопилами, то японскими отмелями, то, уже вне волошинского контекста, а в соответствии с читательскими интересами подруги, норвежским фиордом. А в стихотворении «Крым», реалистически воспроизводящем довольно безотрадный пейзаж татарского новостроя со злыми, «проглотившими уши и хвост» собаками, где колит в спину «незнакомое слово» и смех, М.Синельников неожиданно и неотвратно использует и ключевое здесь для нас слово, обозначающее уже не поверхностный, а качественный сдвиг в

сознании, похожий на обрыв круга «вечного возвращения»: «Время черпалось полною мерой, // Не успеешь души уберечь... // И к Аллаху из хижины серой, // Изменяя состав ноосферы, // Возлетает гортанная речь». Ю.Кублановского на морщинистом, меняющем лишь окраску, да местные денежные единицы мысе Хамелеон «палило солнце огнем кремаций». Собрать в качественно целое поток уцелевших при таком эсхатологическом солнцепеке ассоциаций, обрамленных «выводком шелковистых пугливых бабочек», помогли вести издалека, и даже не из России: «И лишь в мозгу кое-как крутилось, // что зло всюду наступает и // его количество уплотнилось, // и сдали Косово холуи». На фоне установления нового мирового порядка задается сугубо метафизическая загадка: может ли количественное уплотнение зла привести к качеству добра? Но рифма на союз «и» — находка. Если «и», пусть и с «холуями», значит, тема не закрыта.

На этом фоне поразительно, что и сейчас русский поэт в Крыму способен испытывать вполне уютные домашние настроения, как об этом свидетельствует опыт И.Фаликова: «Сладкую слезу мою с налету // размешав строительной слюной, // ласточка уносит эту ноту // в желтый рот младенца надо мной». Поэтические слезы и геополитические слюны — главные составляющие сот и ячеек текущей «туристической» крымской геопэтики.

Впрочем, антология-референдум, на началах одномандатности, дает голос и ряду крымских поэтов. В.Грачев выражает вполне ноосферное сожаление, обращаясь к пиниям, «Что не увижу ваши сны». Здесь следует уже выйти за рамки этой онтологии и шире представить ментальность тех, кто решили «жить в глухой провинции у моря» не только в имперские, но и в более глухие здесь постимперские времена. Неотъемлемой частью Крымского текста стала особенная литературоцентричность и филологичность деятельности КГБ в Крыму в 1970-1980-е годы, когда, в частности, **впервые** представители власти решились переступить порог Дома-музея М.Волошина, где некогда беспрепятственно укрывались «и красный вождь, и белый офицер», с обыском, с чем совпал фельетон в журнале «Крокодил», направленный против первого директора музея В.П.Купченко^{ссхсi}. В Симферополе органы заинтересовались четверостишьем В.Грачева: «Мы не песок — он более сыпуч. / Мы не вода — она всегда иная. / Мы — пыль, когда нас освещает луч. / Не точка мы, а только запятая». Рукописи многих начинающих поэтов через их посредничество попали тогда в редакцию газеты «Крымский комсомолец», где вышел погромный фельетон «Мы – пыль...»^{ссхсii} как знак начала очередной региональной «охоты за ведьмами» и

поэтическими рукописями (одним из персонажей которого, кстати, стал и составитель обозреваемой выше антологии). К счастью (во всяком случае, для отмеченных таким вниманием поэтов) перестройка уже началась (лишь по началу сопровождавшаяся усилением зажима на местах), и все ограничилось только фельетоном.

«...Современные литературные мифологемы, - пишет В.А.Марков, - намеренно размывают историческое время, чтобы акцентировать общезначимость происходящего, где место обычных персонажей занимают “символы вечности”... Ассоциативность образов эволюционирует в сторону “нечеткого” художественного мышления, повышающего информативность образов, их интеллектуальный потенциал»^{ссxciii}. Пейзаж в современной поэзии нечасто предстает в виде конкретного *места*. Вот ландшафт, складывающийся у поэтически принципиально бездомного петербуржца А.Драгомощенко неважно в каком месте: «Иногда холмы, открывающие невосполнимую недостаточность пространства, заселяемого разным». М.Ямпольский комментирует его тексты: «Холмы как бы негативно открывают пустоты, провалы и заполнения, взбухания вместо однородного пространства, знакомого нам по моделям линейной перспективы. Они похожи на обратимые складки. По существу, такое пространство поэзии радикально отменяет возможность дистанцированного зрения и, соответственно, эстетического любования языком со стороны. Холмы не в состоянии организовать такое место, в котором “заселяющее его разное ” можно расположить в каком бы то ни было порядке, то есть это “разное” не имеет шанса стать “эстетическим” объектом созерцания»^{ссxciv}. Элементы пейзажа возникают тут из книги. «Молниеносное явление листа» – в такой же степени относится к природе, как и к книге (впрочем, молниеносность легче понять именно как листание, нежели как прорастание). В пространстве не-места нет места для «глаза» созерцателя, ценителя или «туриста» ни по отношению к пейзажу, ни по отношению к языку.

Для одного из наиболее интересных современных крымских поэтов А.Г.Полякова Крым стал «развалинами дачи покойного Пана». В его книге «Орфографический минимум» (М., 2001) можно найти как будто бы опосредованное топонимически-орнитологическое цитирование не то, чтобы из И.Л.Сельвинского, но через Сельвинского: «Назовешь “крымкрымкрым” / птицу, птицу / над еще головой, головой...» (с. 42). Рассеянный геополитический черный ворон слышался в 1942 году И.Сельвинскому в стихотворении «К бойцам Крымского фронта»: «Вот так мы и жили,

не радуясь / дням, / С горем глухонемым./ И каждая галка каркала нам: / «Крым! Крым! Крым!»^{ссхcv}. Так и ждешь теперь явления некоего нового эпического «Невер мор», но мысли современного поэта беспечно и вполне экологично витают в иных измерениях. То ли утаенный, то ли еще не рожденный «Невер мор» замещается у А.Полякова чистой акустикой.

В свое время К.Кедров для определения поэтики А.Парщикова - И.Жданова - А.Еременко использовал метафору мешка, из которого вываливаются самые разные вещи, в процессе чего, однако, выворачивается и само зрение, что уже порождает понятие «метаметафора». А.Полякову в последних стихах важно «в столбик синтаксис нарезать интересный». Ошибка, семантические и синтаксические сдвиги становятся у него главным формообразующим принципом: «Тогда раскольником старуха топоров // похожа Лотмана в Саранске на немного – // места помечены обмылком д и а л о г а: // саднит оружие в усах профессоров» (с. 21). Ночь вместе с прикрытыми ею «лесами, полями и реками» ложится в прокрустову речь, оказывающуюся гробом и для самой себя (напоминая о семантике С.Боброва): «Поэзия мертва. Она стоит // как статуя, объятая собою». Поляков – на сегодняшний день создатель порождающей гроб-машины (колыбели) ставшего «мясом» и оставшегося андрогином языка как последнего прибежища. А.Поляков - единственный русский поэт, предлагающий в качестве органической смысловой единицы не слово, а особое атомарное предложение. Как писал в «Логико-философском трактате» Л.Витгенштейн: «3.12. Знак, с помощью которого выражается мысль, я называю знаком-предложением. Знак-предложение – предложение в его проективном отношении к миру»^{ссхcvi}.

В пространственной конфигурации романа С.Соловьева «Дитя» (М., 2001) Крым становится вполне живым персонажем в ходе планетарного карнавала-потлача по обмену сначала своими историческими памятниками-святынями, а потом и национальностями: «Народы меняются гимнами, флагами, нац. костюмами, гос. языками, паспортами, генетическими и банковскими кодами, а главное – национальными характерами. такие массовые ежетысячелетники по влезанию в шкуру другого народа. На, скажем, месяцев девять» (с. 28). «Таким икаром» в мире, согласно эстетической утопии Соловьева, должен установиться «рынок времени – вместо денег» (с. 12).

«Пойду туда, где “кончается Россия”, а теперь уже и неизвестно что”, - намечает автор “нелинейный” маршрут своего главного паломничества, допуская некоторую вольность

цитирования О.Мандельштама. И сейчас у поэта здесь «Кровь мефодится. Азбука насекомых». Ведь здесь рождалось не только общерусское христианство, но и в известной степени православие как таковое. Брат Мефодия Кирилл в 861 г. увез отсюда часть мощей ученика апостола Павла святого Климента и подарил их папе римскому в обмен на разрешение продолжать богослужение на славянском языке. Другую часть позже увез в Киев князь Владимир.

На этот отраженный в романе исторический эпизод в системе Крымского текста накладывается свежая не текстуальная в художественном отношении информация о посещении Крыма в марте 2002 года делегацией Русской православной церкви с целью передачи Крымской епархии части мощей нового русского святого адмирала Ф.Ф.Ушакова, к которым приложился парламентский лидер Крыма, председатель местной Компартии Л.И.Грач. Как раз вскоре после этого события из Киева была предпринята попытка отстранения последнего от участия в парламентских выборах, что давало ему шанс стать первым коммунистическим «святым» уже в общеукраинских масштабах. Т.о., Крым становится точкой приложения творчества новейшей российской идеологии («державной Тьмутаракани»), как бы отодвигая в сторону художественно-поэтические выражения.

Но С.Соловьев этому, как может, противится. «Моль ест Крым, чевенгур, дыр був щир на прищур. Люд забыл здесь, как выглядят деньги» (с. 68). Среди «Сахары, Цукраины» - «оплывает парафиновый крым», подобно свече. Днем на райской составляющей местности можно сосредоточиться, лишь вооружившись в гурзуфской бухте подзорной трубой, среди дельфинов и чаек, тогда, «куда ни глянь – день седьмой, раюдажный» (с. 120). Или отгородится от повседневности опять-таки мифологией, вспомнив оживших старух Форкиад, имевших на троих по одному зубу и глазу. И тогда ночью, когда происходит постоянное отключение электроэнергии на свет лучины приходит, пробираясь сквозь труху империй и пыль словес, и замирает у бумажного листа в полосе света, ящерка. Ветер в проломе за крестом вырубленной в скале крипты, как в горле пустой бутылки, выдувает какую-то промежуточную молитву: *«Не себе молю, и не Тебе молюсь»* (с. 130). Убежище византийских староверов напоминает яйцо, и ее обитатель, называвший себя *«татаноходцем»*, начинает ощущать себя эмбрионом.

В разделе «Геофилософия» своей книги «Что такое философия?» Ж.Делез и Ф.Гваттари пишут о мышлении как развертывании плана имманенции, ритма детерриториализации и ретерриториализации (как сотворения новой, грядущей земли). Они

различают абсолютную и относительную детерриториализацию, а в последней – имманентную или трансцендентную. «Когда она носит трансцендентный, небесно-вертикальный характер и осуществляется имперским единством, то трансцендентное начало, чтобы вписаться во всегда имманентный план мысли-Природы, должно склониться или как бы повернуться; небесная вертикаль расплывается в горизонтальном плане имманенции, описывая спираль... Трансцендентность может быть сама по себе совершенно “пустой”, она получает наполнение постольку, поскольку склоняется и проходит сквозь ряд иерархически организованных уровней, которые все вместе проецируются на некоторую область плана, то есть на некоторый его аспект, соответствующий некоторому бесконечному движению. Так проходит и тогда, когда трансцендентность вторгается в сферу абсолютного или когда на смену имперскому единству приходит монотеизм: трансцендентный Бог оставался бы пуст или, по крайней мере, “absconditus”, если бы не проецировался на план имманенции творения, где запечатлеваются этапы его теофании. В обоих случаях – имперского единства или духовного царства – трансцендентность, проецируясь на план имманенции, покрывает или же заселяет его Фигурами. Неважно, как это называется – мудростью или религией, но только с этой точки зрения можно поставить в один ряд китайские гексаграммы, индуистские мандалы, еврейские сефироты, исламские “имагиналы”, христианские иконы; все это мышление фигурами»^{ссxcvii}. Фигура по сути своей парадигматична, проективна и иерархична. Следующий этап мышления, согласно концепции этих философов, - это концепт, имеющий синтагматический, не иерархический, а окольно-проселочный, не референтный, а консистентный характер, подчиняющийся правилу соседства.

Не пытаясь сопоставить масштабы и урони художественного мышления, отметим, что М.Волошин занимался именно заселением Киммерии-мандалы Фигурами (до Китовраса включительно), тогда как С.Соловьев пытается мыслить концептами, участвуя в созидании дополняющей семиосферу концептосферы. Нацеленный на абсолютную вертикаль классический ритм детерриториализации/ретерриториализации являет В.Коробов:

Последнее лето двадцатого века,
Бесславьем увенчанный Крым...
И волны на скалы взлетают с разбега,
В стеклянный развеяны дым.

В стихии разгульная есть еще сила,
Бескрайняя хлябь глубока.

Отныне великой державы могила
 Прописана здесь на века.

Разбойные ветры кочуют с Босфора,
 Молчит виновато Форос.
 И к даче злосчастной, как месту позора,
 Путь горькой полынью порос.

Последнее лето двадцатого века,
 Последняя наша вина...
 Кровавым пятном, что на лбу
 у генсека,

Ты стала, родная страна.

Проектом любопытного физиогномического порыва отмечен новый геокультурный альманах местного неангажированного культурного сообщества «POLUS - КРЫМ». В 1995 и 2000 гг. на Перекопском перешейке, а затем в Ялте и Севастополе уже состоялись театрализованные действия по случаю 75-летия и 80-летия окончания в Крыму Гражданской войны с участием белоэмигрантов и их потомков (что отчасти напоминало инициированное большевиками братание солдат на русско-германском фронте накануне революций в России и Германии в 1917 и 1918 гг., средством и целью которых, как известно, было превращению империалистической войны в гражданскую).

Для своей экспедиции «POLUS – КРЫМ» выбрал островок Папанин (по имени известного советского полярника, активного участника Гражданской войны в Крыму). Остров расположен в заливе Сиваш между Арабатской стрелкой и полуостровом Чонгар, где *«неоднократно происходили жестокие бои за обладание Крымом»*^{ССХСviii}. Редакция объявляет о *«проекте экспедиции на остров всем своим составом для проведения торжественного ритуала Примирения всех противоборствующих солдат – защитников и агрессоров – во имя Благодати, царящей над Крымом, его светлой ауры»*. Предлагается в качестве символа акции устроить большой костер из принесенных сухих трав и веток, на месте насыпать холм, водрузить стелу, *«указывающую истинный вектор духовности Крыма»*, а в завершение сложить циклопическим литерами надпись: *«Крым – POLUS мира»*.

Само название альманаха, если внимательно в него всмотреться, таит двусмысленность. С одной стороны, некий POLUS, с привкусом метафизической потусторонности, своеобразная параллельная реальному полуострову Гринландия, где персонажи и топонимы носят иностранные имена (нельзя по этому

случаю не вспомнить ономастическое творчество в русле советского полярного дискурса, породившее такое имя, как Оттошминальд – Отто Шмидт на льдине). С другой стороны – КРЫМ, второй, земной полюс этой пары, а между ними загадочное тире. Но замышляемая странно-двуязычная надпись более однозначна. Аналогичная неформальная акция уже проходила и в 1993 г. во время I Боспорского форума современной культуры в Керчи, когда на острове Тузла в Керченском проливе силами московских художников-концептуалистов появился мегалитический призыв «Смотри в небеса» целиком на английском языке, оказавшийся понятным на американской станции космического слежения NASA. Вскоре (разумеется, прямой связи между неожиданно приобретенной «космической» масштаб геопоэтикой перформанса и геополитикой здесь нет) этот остров стал объектом довольно острого пограничного российско-украинского спора (в случае закрепления его за Украиной Россия оказывается заперта в Азовском море). Но это идейно нетрадиционным, но эстетически не радикальным «папанинцам», кажется, не грозит.

Не случайно в альманахе «POLUS - КРЫМ» появилось и «Письмо к равнодушным» художника, председателя Крымского республиканского общественного фонда «Искусство во имя Христа» Г.К.Когонашвили. Его автор утверждает, что *«вся историю Православия есть история сохранения Церкви-организма, защита этого организма от псевдоцеркви: церкви-организации»* и обличает возросшую «партийную» активность *«советско-поповской системы бюрократизма»^{ссхсх}*.

Любому «первокрещению» соответствует какая-либо церемониальная практика, универсальное основание человеческого опыта. Церемония же по сути своей неизбежно оказывается повтором, повтором события основания. Всякое частное крещение отсылает к своему первоначальному варианту (например, через князя Владимира в Херсонесе – к крещению, проведенному Иоанном Крестителем). Философы считают, что такое мифологическое первокрещение-первособытие - основа для универсальной языковой конвенции. В подобных *«повторениях повторения»* мы имеем дело, разумеется, не с иллюзиями, а с тем обстоятельством, что *«всякое событие вообще и всякий речевой акт в частности совмещает в себе два аспекта, каждый из которых является в определенном смысле основательным: отсылку к прошлому основанию и создание основания для будущего»^{ссс}*.

Таким образом, «папанинское» предприятие крымских «полярников» заслуживает осмысления, - что здесь будет ритуальным повтором (повтором повтора), а что импровизацией.

Речь идет как о космических, так и социокультурных аспектах и, разумеется, это не только проблема самих «полярников».

Как бы то ни было, заветы М. Волошина сбываются, и российско-крымская текстуальная виртуальность встречается теперь с местной ноосферностью, что и предоставляет теперь Крымскому тексту сюжет вечного геопозитического референдума.

Вспомним, что миф о похищении Ифигении имеет два смысла (ступени). Ифигения была похищена с жертвенника и чудесно перенесена Артемидой в Тавриду. Но затем, с прибытием туда Ореста, она похитила при бегстве оттуда местные священные символы. В стыке этих двух смыслов брезжит неомиф о похищении Тавриды, которые, вкуче с известным мифом о похищении Европы, вдруг оказываются, по выражению М. Мамардашвили и А. Пятигорского, теми «двумя событиями», которые, независимо от реальной связи во внешне разобщенных культурах или личностях, «являются одним “мировым объектом”»^{ccci}.

«Перед лицом нечеловеческого, нелингвистического, — пишет Р. Рорти, — мы неспособны более преодолевать случайность и боль путем усвоения и трансформации, мы способны лишь распознавать случайность и боль (геополитическую случайность и геопозитическую — таврическую — боль. — А. Л.)»^{cccii}. Поэзия выступает в новых условиях как мнемотехника катастрофы, обеспечивающая предельную скорость идентификации, ритмически отпечатывая новую идентичность и в сознании, и на самом теле.

Крымской геополитической проблемы в глазах ведущих политиков мирового сообщества официально не существует. «Мысль, объективирующая себя в тексте и отсылающая к этой сфере, как раз и формирует конфигурацию “думающих объектов”, поскольку сама идея передачи текстов предполагает понятие *других мыслей или сознаний*; последние могут принимать и воспринимать текст как неделимый индивидуальный сигнал не только от мысли, отличной от них самих, но и как указывающий на ее существование. Исходя из этого, можно предположить, что понятие “инаковости” мысли, ума или сознания свойственно именно этому аспекту текста. Таким образом, с точки зрения коммуникационного аспекта, который я формально называю “формально-экстенсивным”, текст, принимаемый и понимаемый “другими”, может быть сведен к своему “абсолютному” минимуму, то есть к сигналу, сообщаемому, что это именно текст и что он несет или *может* нести некоторое содержание, помимо того, что “это текст”, когда оно не различается получателем (так сказать, “нулевое содержание”)»^{ccciiii}. Крым как культурно-историческая, геопозитическая проблема был впечатляюще озвучен на вполне международном уровне живущим в

Мексике польским поэтом и драматургом-комедиографом Славомиром Мрожеком в пьесе «Любовь в Крыму». Поставленная на сцене МХАТ им. Чехова и шедшая при неизменных аншлагах, она продержалась почему-то недолго. Не забывается заключительная сцена-сигнал (текстуальный в указанном выше смысле). Два матроса, российский и украинский, окликают друг друга: «- Иван! – Петро!», - с широко расставленными руками, пытаются найти друг друга в густом тумане, но проходят мимо. Как две «слепые» рифмы или кавычки новой, еще не написанной «Тавриды», которая видится как напряжение между полюсами стремления к самосозиданию через признание случайности и стремлением к универсальности через преодоление случайности.

«Мы думаем, что материал мифов составляется из мировых событий (выступающих как мифемы), пишут М.Мамардашвили и А.Пятигорский. - Таких мировых событий и мировых объектов, очевидно, можно насчитать не так уж много <...>. При рассмотрении самой сферы сознания как мифемы возможна гипотеза, что сфера сознания в отношении к мировому событию, к мировому объекту выступает как “универсальный наблюдатель”»^{ccciv}. Крым, вкуче с порожденным им текстом, остается открытой «универсальному наблюдателю» геопозитической метафорой-мифемой.

Как утверждает А.Пятигорский в «Мифологических размышлениях», рассматривая текст в окаяме сознания и с точки зрения наблюдателя, вознамерившегося увидеть в нем сознание тех, кому он может быть приписан, мы можем его мыслить как «форму сознания», как способ, при помощи которого сознание объективирует себя в конечных, дискретных и отдельных целых величинах, называемых «текстами»^{cccv}. Где есть сознание, там может «случайно» объявиться и текст. Конкретный текст не может быть порожден чем-либо иным, как другим текстом.

И в нашем случае мы имели дело «с текстом, когда мышление фиксирует часть или фрагмент его контитиума в дискретных моментах...». И в Крымском тексте «мы прежде всего имеем дело с пространством объективированного думания, когда оно может вновь обращаться к этому пространству как к уже сформированному объекту и приводить в действие процессуальность внутри объекта, лишённого собственной темпоральности»^{cccvi}.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в нашей работе проделано следующее.

1. На основе разработанной в последние годы методологии изучения пространственного фактора в литературе и высокого текстового статуса избранного нами пространства выделен Крымский текст русской литературы.
2. Установлено, что Крымский текст возник в рамках Таврического мифа, являющегося в свою очередь южным полюсом Петербургского мифа, что завязки ряда как литературных, так и архитектурных сюжетов происходили в Петербурге, а развязки - в Крыму.
3. Выявлено, что Крымский текст соотносим с разными уровнями Петербургского текста, выделенными Л.В.Пумпянским – одическим, онегинским, повествовательным, что проявилось в творчестве «первопоэтов» Крымского текста С.С.Боброва и А.С.Пушкина.
4. Показано, что наряду с Петербургским, в формировании Крымского текста стал принимать участие и Московский текст (К.Н.Батюшков, А.С.Грибоедов, М.А.Волошин и др.).
5. Прояснено развитие Крымского текста в рамках эволюции Таврического мифа (до превращения его в симулякр), пушкиноискательства и пушкиноборчества мифоборцев и мифотворцев - символистов.
6. Выделен оппозиционный Таврическому Киммерийский литературный миф как качественно новый этап Крымского текста и его внутреннего пространства и времени.
7. Показаны особенности детерриториализации и ретерриториализации в современном Крымском тексте русской литературы, все более принимающем нелинейный характер. Обозначены направления дальнейших исследований в рамках избранной нами темы.

Наша работа не претендует на решение всех затронутых в ней проблем. Она основана на материале литературного и отчасти архитектурного творчества и практически не касается изобразительного искусства (за исключением ряда рисунков-иллюстраций). Исследовательскую целину представляет собой совершенно не затронутый нами Киевский текст, активно взаимодействующий в русской литературе с Петербургским текстом. Сошлемся на статью Л.Кациса «Апокалиптика “серебряного века”» в его сборнике «Русская эсхатология и русская

литература» (М., 2000). «Киевский» текст М.Булгакова («Белая гвардия») интерпретируется там как Пербургский в своей основе, а «Петербургский» текст О.Мандельштама («Египетская марка») – как Киевский.

Думается, наша работа послужит вехой в процессе интегрального изучения Крымского текста русской культуры, как и текстуального характера культуры в целом.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕНЕСЕННАЯ ВСТРЕЧА (С.С.БОБРОВ И М.А.ВОЛОШИН)

Речь пойдет об одной из самых поразительных незнакомых встреч в истории мировой культуры, (не?) состоявшихся в Крыму. Это незнакомая двух поэтов, стоявших один у истоков, другой — у завершения особой территориально-космической — крымской — темы в русской литературе. Проблема влияния Пушкина на Максимилиана Волошина может быть адекватно поставлена лишь на фоне отсутствия какого-либо интереса Волошина к Семену Боброву.

Книг Семена Боброва в библиотеке Дома поэта в Коктебеле нет, равно как и каких-либо упоминаний о поэтическом Колумбе Крыма в опубликованном и рукописном наследии Максимилиана Волошина. И все же представляется маловероятным, чтобы такой знаток, с одной стороны, крымской истории, а с другой — оккультизма и мистики, имевший не только теоретическое, но и самое непосредственное практическое отношение к современному ему масонству, совсем не знал Боброва, в наследии которого так же совместились два столь далековатых направления идейных и художественных поисков. Вряд ли Волошин не стал бы, подобно Пушкину, просить прислать ему «Тавриду» Боброва, если бы в наличии не было бы своего экземпляра (или если бы эта «Таврида» не была бы прочитана в дококтебельский период). Правда, Пушкин, когда книга Боброва не с первой просьбы, но все же достаточно оперативно была ему доставлена в Молдавию в 1823 году, захотел у ее автора лишь «что-нибудь украсть», а Волошину «красть» крымские реалии ни у кого не надо было. Они в любой момент, образно выражаясь, были у него под рукой. Конечно, Волошин мог и не обратить внимание (а мог ли?) на заметку Энгельгарда «Пушкин и Бобров» в консервативном издании «Новое время» (1900, № 8855, приложение). Бобров в ней назван, в качестве уничижительной характеристики, «первым на Руси “декадентом-символистом” и прадедушкой современных “великих-безликих” стихокопателей». По-нашему (да и по-символистски) трудно придумать лучший комплимент! Так что если не из «политического», так хотя бы из исторического любопытства хотя бы мимолетный интерес Волошина к Боброву представляется логичным, но, повторяю, ничем документально не подтвержденным. И остается, уподобляясь в чем-то обоим этим созерцателям природных и культурных ландшафтов и катаклизмов, лишь обозреть два этих полюса крымского

поэтического космоса, без основательных претензий на филологическую значимость данного сопоставления.

В прозаической «Автобиографии» (1925) Волошин пишет, как у него на «стыке двух столетий» и «с высоты азиатских плоскогорий» вырабатывался ретроспективный взгляд на всю европейскую культуру. Это отчасти напоминает восхождение Боброва на гору Чатырдаг, с вершины которой «во образе Амфитеатра» открывается весь крымский полуостров как храм всей природы и где сходятся все сюжетные линии «Тавриды» — природоописательная, историческая, философская, лирическая и филологическая. В обоих случаях ключевым оказывается слово *поприще* (У Боброва — «поприще красот»). Для обоих поэтов поэзия была не сладостным напевом, а именно поприщем, на котором они стремились познать «все степени природы» путем поэтического «исчисления».

Но можно ль тьмы цветов исчислить,
Какие здесь блещут в очах, —

задает Бобров риторически звучащий у него вопрос. Для Волошина мир уже исчислен. Он так характеризует мировоззрение в цикле «Путями Каина»:

Исчисленный Лапласом и Ньютоном,
Мир был тончайшим синтезом колес,
Эллипсов, сфер, парабол — механизмом,
Себя заведшим раз и навсегда
По правилам закона сохраненья
Материи и силы.

Поэтому остается приравниваться к его «склонениям», распределять их по уже установившимся «ступеням причинной связи времени, пространства».

Мы, возводя соборы космогоний,
Не внешний в них отображаем мир,
А только грани нашего незнания.

И у Боброва вселенная представала в виде слаженного механизма, непостижимая в своей противоречивости гармония которого была выражена такими парадоксальными словосочетаниями как «безмолвные звуки звезд» или «бездна воющих чудес». В то же время, в момент неясных сумерек, Бобров замечает и «сгнивший механизм» какого-то иного, параллельного мира. Диалектическая гармония космоса вырастает здесь из малого, например, из поэтического образа утренней росы, постоянно

воспроизводится на уровне отдельных слов и выражений, складываясь по кирпичикам в грандиозную художественную концепцию «Рассвета полночи». И у Волошина

Системы мира — слепки древних душ.
Зеркальный бред взаимоотношений
Двух противопоставленных глубин.

Сопоставляя космизм Волошина и Тютчева, который в данном случае стоит как бы между Бобровым и Волошиным, А. Горловский отметил, что если в поэзии Тютчева космизм — это преимущественно еще метафора, иное название запредельного пространства, внечеловеческого, то у Волошина космос — реальное физическое пространство, подчиненное объективным законам. Космос Тютчева осмыслен как анти-Земля, анти-Человек, Космос Волошина, напротив, очеловечен: он осмысляется и как возможное местопребывание человека^{ссvii}. Однако это человек, отчужденный от своей внутренней природы. Созданная его собственными руками всеобщая машина ему же и преподает уроки социально-биологической степени мировой гармонии.

Машина научила человека
Пристойно мыслить, здраво рассуждать.
Она ему неясно доказала,
Что духа нет, а есть лишь вещество,
Что человек — такая же машина,
Что звездный космос только механизм
Для производства времени, что мысль
Простой продукт пищеваренья мозга.

Пейзажная лирика Волошина — образец завершенности мироздания.

Темны лики весны. Затуманились влагой долины,
Выткали синюю даль прутья сухих тополей.
Тонкий снежный хрусталь опзрачил дальние горы.

Вселенная у Волошина — не постоянное воспроизведение, чреватое катастрофами роста, а зрелище устойчивого распада когда-то в прошлом сотворенного мира.

Мы существуем в Космосе, где все
Теряется, — ничто не создается;
Свет, электричество и теплота —
Лишь формы разложения и распада;

Сам человек — могильный паразит, —
 Бактерия всемирного гниения,
 Вселенная — не строй, не организм,
 А водопад сгорающих миров...

У Боброва, в большей степени христианина, история дает шанс исправить какие-либо погрешности вселенского механизма, предотвратить даже и космические катастрофы. Так, божественный возглас «Да будет Петр!» в бобровском стихотворении «Столетняя песнь» вызвал ответный космологический резонанс, предотвратив погружение России в окончательную тьму, послужив толчком «*Рассвета* полночи». А у Волошина

Государство
 Явилось средоточьем
 Кустарного, рассеянного зла:
 Огромным бронированным желудком,
 В котором люди выполняют роль
 Пищеварительных бактерий.

«Великий Петр» у Волошина — лишь «первый большевик» из целого ряда тех, кто пытались, по мере возможностей, организовать хаос изнутри, но не обладали «культурой взрыва», не предотвратили распад. Не отсюда ли стремление остановить мгновение хотя бы в искусстве, заложить в трактате «*Horomedon*» подлинную религию Аполлона — останавливателя мгновений и хранителя их гробниц-форм. Волошин предстает принцем Гамлетом XX века, согласным быть заключенным в обмен на отсутствие других мыслей не в скорлупу ореха, а в твердый орешек мгновенья и столь же жесткого поэтического слова.

Проруби просторы мгновений.

Стремление «остановить мгновение» ощутимо и в пейзажной лирике.

Заката алого заржавели лучи
 По склонам рыжих гор... и облачной галеры
 Погасли паруса. Без края и без меры
 Растет ночная тишь. Остановись. Молчи.

Если Бобров призывал «точней стихии взвесить», причем, во вселенском масштабе, то Волошин как бы занимался раздроблением бытия на составные стихии в лаборатории мгновения.

Выйди на кровлю... Склонись на четыре
 Стороны света, протерши ладонь!
 Солнце... вода... облака... огонь —
 Все, что есть прекрасное в мире!

В отличие от Боброва, Волошин является не столько «писателем таинств естества», сколько каллиграфом, когда он вид из окна уподобляет стиху: «Замкнул залив Алкеевым стихом / Асимметрично-строгими строфами», т. е. очертания стиха и земли взаимно отражаются друг в друге, каждое по-своему обрамляя остановленное мгновение.

«О, грамматик! В стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия», — цитировал он Клоделя, обозначая этим ключ и его метода, и своего^{cccviii}. А вот излагая достоинства Полимнии — музы человеческого голоса, Волошин как будто бы характеризует поэзию своего крымского предшественника, которую сам Бобров характеризовал как «игры важный Полимнии». И далее, в очерке «Поль Клодель» из «Ликов творчества»: «Когда человек сам становится инструментом и смычком, — “тело очищается от своей глухоты, и сознающий себя зверь звенит в переливах его крика”. Песня этой музы голоса творит словом. Как господь, творя мир, называя каждую вещь, говорил: “да будет”, так поэзия-Полимния говорит каждой вещи, — “да пребывает”, и в сладостном перечислении, возвещая имя каждой вещи, именем таинственно утверждает ее в самой ее сущности.

Поэт должен уметь сказать то, что каждая вещь “хочет сказать”. “Есть неистощимое торжество жизни; есть целый мир, который должен быть восполнен; есть ненасытимая поэма, которую суждено питать сборами всех жатв и всеми плодами.

— Земле я оставляю эту задачу; сам же улетаю к пространству, открытому и пустому”»^{cccix}.

Все так же пуст Эвксинский Понт...

Пуст — после Боброва? Дело в том, что покровительницей самого Волошина была на самом деле не Полимния, а, скорее, другая муза — Эвтерпа, которая «поднимает большую беззвучную лиру — сложный прибор плетения мысли, похожий на сручье ткача, — инструмент, который помогает произносить речи и составлять фразу, который помогает вдохновению и определяет соотношение и тождество».

Бобров неустанно и громогласно «исчислял», Волошин созерцал, стремясь свести бесконечность к минимуму. Таковы два полюса крымского рифмо-космоса.

«Бытие зрителей, — писал основоположник современной герменевтики Г. Гадамер в книге “Истина и метод”, в связи с чем мы и добавляем: и таких зрителей, как Бобров и Волошин, — определяется “пребыванием”, “присутствием при бытии” (Dabeisein) — это нечто большее, чем соприсутствие с чем-то иным, имеющимся в наличии, оно означает и участие. Тот, кто при чем-то присутствует, в общем осведомлен о том, как все было. И только производным образом такое присутствие обозначает и способ субъективного отношения, сопричастность (koinunion), изначально лежащие в основе греческого понятия “теория” (собственно — наблюдение, созерцание). Как известно, “Теорос” — так вначале назывался участник праздничной мистерии, у которого не было иной квалификации и функции, нежели при ней находится. Следовательно, такой участник — это зритель в самом прямом смысле слова, и его участие в праздничном действе состоит в присутствии, благодаря которому он и получает свои сакральные отличия, например, право неприкосновенности.

Сходным образом рассматривает сущность “теории” и “нуса” еще греческая метафизика; здесь они предстают как чистое “присутствие при бытии” подлинно сущего, да и в наших глазах способность к теоретизированию определяется умением забыть ради дела свои собственные цели. Но “теория” не мыслилась изначально как способ поведения из того, к чему она относится, что рассматривает. “Теория” — это подлинное участие, не деятельность, но претерпевание (пафос), а именно отрешенная вовлеченность.

Подлинное бытие зрителя, включенного в игру искусства, невозможно постичь исходя из субъективности, лишь как способ проявления эстетического сознания. Но это не должно означать, что и сущность зрителя нельзя описывать, исходя из его “присутствия — при бытии”. Такое присутствие как субъективный результат человеческого поведения обладает характером бытия — вне себя (Aubersichsein). Уже Платон в своем “Федре” отметил неясность, с которой обычно экстастику бытия — вне себя пытаются рассматривать исходя из рациональной разумности, усматривая в ней при этом простое отрицание уравновешенного бытия, бытия при-себе (Beisichsein), то есть разновидность безумия. На самом деле бытие — вне-себя означает положительную возможность сопричастности чему-то другому, что обладает характером самозабвения. Сущность зрителя обрисовывается тем, что он

способен самозабвенно предаваться зрелищу. Но здесь самозабвение — это нечто иное, нежели привативное состояние, так как возникает оно из приверженности делу, которое зритель завоевывает как свое собственное положительное достижение»^{СССХ}.

Уникальная в русской поэзии поэма «Таврида» имеет отношение к эпохе «изобразительного величия», характерного для западной живописи эпохи Высокого Возрождения. Только к этой эпохе относятся сами по себе цельные и самодостаточные изображения, которые и без рам и обрамляющего их окружения уже представляют собой единые и замкнутые структуры. К Боброву вполне может быть применимо определение «Гений Таврии», как назвал он одного из персонажей поэмы, и любопытно соотнести это понятие с концепцией гения Канта.

Гадамер пишет, что, согласно Канту, искусство есть нечто большее, нежели «прекрасное представление о вещи»: оно изображает эстетические идеи, т. е. нечто, простирающееся за пределы понятия и языка как такового. «Искусство гения состоит в том, что он делает “сообщаемой” свободную игру познавательных способностей <...> Посредством гения природа дает правила искусству <...> Понятие природы выступает как непререкаемый масштаб»^{СССХi}.

Волошинская пейзажная поэзия не демонстрирует «свободный порыв открытия», это «явный рефлекс духа художественной симметрии», который в XVIII веке утверждался в Западной Европе. В это время поэзия барокко в целом, претенциозность которой была направлена на познание природы, которая допускала свободное процветание разных языков, а ее творцы были слишком заняты мирозданием, чтобы заниматься выражением, уходила в прошлое.

«Крымская теория», крымский текст русской литературы, включая жанры ученого и литературного путешествия, публицистических «Очерков Крыма» после Крымской войны, путеводителей создают образ Касталии в чистом виде, отечественной «педагогической провинции». Началом и высшим выражением Крымской игры, обладающей подлинным «изобразительным величием» и структурной упорядоченностью, стала поэма «Гения Таврии» Боброва. Локальный культ Волошина, по его собственным словам, «ясное полное пережитое постижение — это ставшее прозрачным и видящим средоточие бытия». Средоточие, но не пути к нему, и это относится к геологически плотному поэтическому языку Волошина. Вероятно, причина в том, что «реабилитация физической реальности» оказалась чужда пафосу XX века с взрывающим ее мятежом самого поэтического слова. Как писала Колумб нового поэтического языка

Марина Цветаева в «Поэме воздуха» (через достаточно много лет после ее «встреч с Пушкиным» в Гурзуфе):

Расцедив сетчаткою
Мир на сей и твой —
Больше не запачкаю
Ока — красотой!

Так исполнился завет Боброва из его поэмы «Древняя ночь Вселенной, или Странствующийислепец» (1807---1809): «Точней стихии взвесить»^{сссхii} — и повторилась его творческая драма.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ⁱ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.- СПб., 1998.
- ⁱⁱ Женетт Ж. Литература и пространство // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1. М., 1998. С. 279.
- ⁱⁱⁱ Там же. С. 279-280.
- ^{iv} Лотман Ю.М. Текст как динамичная система // Структура текста – 81. М., 1981. С. 104.
- ^v Лотман Ю.М. Текст в тексте // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Т. XIV. Талин, 1981. С. 4-11.
- ^{vi} Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 12-13.
- ^{vii} Блок статей «“Московский текст” русской культуры в книге «Лотмановский сборник». Т. 2. М., 1997; Москва и «московский текст» русской культуры. М., 1998; Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1998; С.В.Хачатурову «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999; Константинова С.Л. «Итальянский текст» В.Ф.Одоевского // Текст в гуманитарном знании. Материалы межвузовской научной конференции 22-24.04 1997 г. М., 1997.
- ^{viii} Николаева Т.М. «Московский текст» в переписке Пушкина // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 577.
- ^{ix} Там же.
- ^x Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 313-315.
- ^{xi} Там же. С. 315-316.
- ^{xii} Там же. С. 335.
- ^{xiii} Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 160.
- ^{xiv} Топоров В.Н. Об «экзотрическом» пространстве поэзии (поэт в тексте в их единстве) // От мифа к литературе. М., 1993. С. 26-27.
- ^{xv} Блох Э. Тюбингенское введение в философию. Екатеринбург, 1997. С. 30.
- ^{xvi} Лотман Ю. М. Между вечностью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Ураания») // Ю. М. Лотман. Избр. статьи: В 3-х т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 305.
- ^{xvii} Шахматов А.А. Корсунская легенда. СПб., 1906.
- ^{xviii} Слово о полку Игореве. М., 1983. С. 30.

- ^{xix} Спасский Г. Исследования о Тмутараканском камне с русской надписью. СПб., 1844. С. 13.
- ^{xx} Белокуров С.А. О посольском приказе. М., 1906; Базилевич В.М. Из истории московско-крымских отношений в 1-й пол. XIX века. Киев, 1914; Лихачев Д.С. Русский посольский обычай XI-XIII вв. // Исторические записки. 1946, № 18.
- ^{xxi} Эпштейн М. Г. «Природа, мир, тайник Вселенной...». М., 1990. С.165.
- ^{xxii} Марков Д. Державный дом Романовых и Таврида. Симферополь, 1913.
- ^{xxiii} Бережков М.Н. План завоевания Крыма, составленный в царствование государя Алексея Михайловича ученым славянином Юрием Крижаничем. СПб., 1891.
- ^{xxiv} Устрялов Н. История царствования Петра Великого. Т. 3. СПб., 1858. С. 274-286; Экстракт из журнала, держанного от господина вице-адмирала Крейса, на пути из Москвы на Воронеж, с Воронежа на Азов, на Таганрог и к Керче, а оттуды паки назад к Азову // Записки гидрографического департамента морского министерства. Ч. 8. СПб., 1850. С. 391-392.
- ^{xxv} Уайт К. Видение Азии // Новая Юность. № 16 (1996); <http://liter.net/geopoetics/golov.html>.
- ^{xxvi} Люсий А. П. К пейзажам русского Вертера // Полуденный альманах. М.— Симферополь, 1998. С. 105.
- ^{xxvii} Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 4—5. Л., 1939. С. 123.
- ^{xxviii} Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. М.-Л., 1954. Т. 3. С. 472; Т. 5. С. 245, 302, 602; Т. 6. С. 155, 237; Т. 9. С. 212-213, 304-306.
- ^{xxix} Лосева А. Петергоф и Ореанда эпохи романтизма // Вопросы искусствознания. IX (2/96). С. 107.
- ^{xxx} Броневский В. Обзорение южного берега Тавриды в 1815 году. Тула, 1822. С. 62.
- ^{xxxi} Галиченко А.А. Парки Южного берега Крыма / Охрана и использование памятников садово-паркового искусства. М., 1990. С. 77.
- ^{xxxii} Там же.
- ^{xxxiii} Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград: Садово-парковое искусство России (от истоков до начала XX века). М., 1996. С. 288.
- ^{xxxiv} Юнг К. Психология и алхимия. Киев, 1997. С 258.

- ^{xxxv} Швидковский Д. «Средь золоченых бань и обелисков славы...»: Поэт в пространстве екатерининского парка // Наше наследие. N 50-51 (1999). С. 21.
- ^{xxxvi} Люсый А.П. Крым и Кремль // Известия Крымского краеведческого музея. № 4 (1995).
- ^{xxxvii} Абесинова Н. Исторические парки Крыма // Архитектура СССР. 1989, N 1. С. 69.
- ^{xxxviii} Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998. С. 284.
- ^{xxxix} Гуссерль/Деррида. Начала геометрии. М., 1996. С. 122.
- ^{xl} Субботин М.М. Теория и практика нелинейного письма // Вопросы философии. 1993, N 3. С. 36.
- ^{xli} Там же. С. 40.
- ^{xlii} Лотман Ю.М. О языке типологических описаний культуры // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. С. 171.
- ^{xliii} Мандельштам О.Э. <Читая Палласа> // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 3. С. 387.
- ^{xliv} Паллас П. С. Краткое физическое и топографическое описание Таврической области... СПб., 1795. С. 4.
- ^{xlv} Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию. Т.2. М., 1802. С. 230—232.
- ^{xlvi} Дюбуа де Монпере, Ф. Путешествие вокруг Кавказа. Сухуми, 1937. С. 12.
- ^{xlvii} Пумпянский Л.В. Классическая традиция. С. 130.
- ^{xlviii} Зорин А. Крым в истории русского самосознания // Новое литературное обозрение. № 31 (3/1998). С. 131.
- ^{xliv} Хурумов С. Ю. «Ночная» «кладбищенская» английская поэзия в восприятии С. С.Боброва. Дисс.. канд. филолог. наук. М., 1998.
- ^l Люсый А. П. Первые встречи // Крымские каникулы. Кн. 2. Симферополь, 1985.
- ^{li} Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 141.
- ^{lii} Там же. С. 156.
- ^{liii} Юнг К. Психология и поэтическое творчество // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. М., 1979. С. 184.
- ^{liv} Хиллман Д. Аналитическая психология. СПб., 1996. С. 86.
- ^{lv} Эпштейн М.Г. Указ. соч. С. 167.
- ^{lvi} Топоров В.Н. Об «этропическом» пространстве поэзии... С. 23.
- ^{lvii} Северный вестник. 1804, № 4. С. 32.
- ^{lviii} Левитский И.М. Курс российской словесности. Ч. 2. СПб., 1812. С. 89.

-
- lix Розанов И. Н. Русская лирика: От поэзии безличной к исповеди сердца. М., 1914. С. 377.
- lx Люсьй А.П. Первый поэт Тавриды. Симферополь, 1991.
- lxi Альтшуллер М. Г. С. С. Бобров и русская поэзия конца XVIII—нач.XIX века // XVIII век.. Сб. 6. М.—Л., 1964. С. 228.
- lxii Северный вестник. 1804, № 4. С. 32.
- lxiii Бобров С.С. Таврида. Николаев, 1798. С. 1.
- lxiv Там же. С. 6.
- lxv Заборов П.Р. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // XVIII век. Сб. 6. М.-Л., 1964; Альтшуллер М.Г. Указ. соч. // Там же; Зайонц Л.О. От эмблемы к метафоре: феномен Семена Боброва // Новые безделки. Сб. статей к 60-летию В.Э.Вацура. М., 1995.
- lxvi Сахаров В.И. Иероглифы вольных каменьщиков. Масонство и русская литература XVIII - нач. XIX вв. М., 2000. С. 140.
- lxvii Коровин В.Л. С.С.Бобров. Жизнь и творчество. Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. М., 2000. С. 164.
- lxviii Кукушкина Е.Д. Особенности пространственно-временных связей в искусстве барокко // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984. С. 12.
- lxix Лавренова О.А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – нач. XIX века. Геокультурный аспект. М., 1998. С. 27.
- lxx Лотман Ю.М., Успенский Б.А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции. М., 1974. С. 277.
- lxxi Бобров С.С. Херсониды. СПб, 1804. С. 243.
- lxxii Панарин А.С. Глобальное политическое прогнозирование: учебник для студентов вузов. М.: Алгоритм, 2000 (Восток в этой концепции оказывается вертикальным, а не горизонтальным понятием, тоже помещаясь на Юге).
- lxxiii Люсьй А. П. Первый поэт Тавриды. Симферополь, 1991. С. 8.
- lxxiv Николаева Т. М. Указ. соч. С. 577.
- lxxv Зайонц Л. О. К символической интерпретации поэмы С. Боброва «Таврида» // Труды по знаковым системам. Т. 24. Тарту, 1992. С. 93—94.
- lxxvi Свасьян К. А. Философия символических форм Кассирера. Ереван, 1989. С. 130.
- lxxvii Там же. С. 134.
- lxxviii Бёме Яков. Аугога, или Утренняя заря в восхождении. М., 1914. С. 55.

- ^{lxxix} Габлиц Карл. Физическое описание Таврической области по ее местоположению и по всем трем царствам природы. СПб., 1784. С. 66.
- ^{lxxx} Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С. 72—73.
- ^{lxxxi} Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской литературы // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 569.
- ^{lxxxii} Петрова З.М. Заметки об образно-поэтической системе и языке поэмы С.С.Боброва «Херсонида» // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1972. С. 78-79.
- ^{lxxxiii} Бобров С. С. Херсонида. СПб., 1804. С. 11.
- ^{lxxxiv} Цит. по: Тертерян И. А. Барокко и романтизм: К изучению мотивной структуры // IBERIKA. Кальдерон и мировая литература. Л., 1986. С. 164.
- ^{lxxxv} Фомичев С.А. Неизданный Пушкин. СПб, 1996. С. 10.
- ^{lxxxvi} Гегель. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 359.
- ^{lxxxvii} Козубовская Г. П. Русская поэзия 1-й трети XIX века и мифология (жанровый архетип и поэтика). Самара — Барнаул, 1998.
- ^{lxxxviii} Башляр Г. Вода и грезы. М., 1998. С. 76.
- ^{lxxxix} Зайонц Л.О. Маска «Бибруса» // Ученые записки Гартусского университета. Вып. 683 (Труды по русской и славянской филологии). 1986.
- ^{xc} Мандельштам О.Э. К проблеме научного стиля Дарвина // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 3. С. 214.
- ^{xci} Андреев Д. Л. Роза мира // Андреев Д. Л. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 2. М., 1995. С. 386.
- ^{xcii} Зайонц Л.О. Семен Бобров и Пушкинские стихи о бессоннице // Антропология культуры. Вып. 1. М., 2002. С. 315.
- ^{xciii} Хюбнер К. Рефлексия и саморефлексия метафизики // Вопросы философии, 1993, № 7. С.165, 170.
- ^{xciv} Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 335.
- ^{xcv} Декарт Р. Избранные произведения. М., 1951. С. 352.
- ^{xcvi} Люсый А. П. Рождение и смерть крымской метафизики // Новая Юность. 1997, № 3. С. 123—127.
- ^{xcvii} Гегель. Работы разных лет. Т. 1. М., 1970. С. 355.
- ^{xcviii} Бланшо М. Литература и право на смерть // Новое литературное обозрение. 1994, № 7. С. 92.
- ^{xcix} Демичев А. В. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб., 1997. С. 84—85.
- ^c Подорога В. А. Метафизика ландшафта. М., 1993. С. 179.

-
- ci Там же. С. 231.
- cii Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 3. М., 1994. С. 220.
- ciii Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1995. С. 51-52.
- civ Свасьян К. А. Феноменологическое познание: Пропедевтика и критика. Ереван, 1987. С. 78.
- cv Топоров В.Н. Миф. Риутал. Символ. Образ. С. 446.
- cvi Там же. С. 446-447.
- cvii Батюшков К. Н. Сочинения. Т. 3. СПб., 1886. С. 449.
- cviii Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 598.
- cix Люсый А. П. Крым как подлинная гробница Константина Батюшкова // Литературная учеба. 1999, № 1/3. С. 118.
- sx Там же.
- sxi Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 198—199.
- sxii Козубовская Г.П. Указ. соч. С. 42.
- sxiii Там же. С. 43.
- sxiv Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 601.
- sxv Батюшков К. Н. Сочинения. Т. 3. С. 449.
- sxvi Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 598.
- sxvii Там же. С. 509.
- sxviii Там же. С. 516.
- sxix Там же. С. 523.
- sxx Вигель Ф. Ф. Воспоминания. Ч. 7. М., 1865. С. 79—80.
- sxxi Сумароков П. И. Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду. Ч. 2. СПб., 1803. С. 2—3.
- sxxii Батюшков К. Н. Сочинения. Т. 1. СПб., 1887. С. 320.
- sxxiii Батюшков К.Н. Сочинения. Т. 3. С. 583-584.
- sxxiv Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1. М., 1998. С. 126.
- sxxv Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 307.
- sxxvi Непомнящий В.С. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 66.
- sxxvii Иваницкий А.И. К вопросу о предмете культурной антропологии нового времени // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. М., 2002. С. 574-575.
- sxxviii Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 88.
- sxxix Томашевский Б. В. Пушкин. Т. 1. М.—Л., 1956. С. 389.
- sxxx Гроссман Л. П. У истоков «Бахчисарайского фонтана» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 3. М.—Л., 1960. С. 77.
- sxxxi Кибальник С.А. Указ. соч. С. 65.

- сxxxii Коровин В. И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х гг. XIX в. и Пушкин // История романтизма в русской литературе. Рождение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. С. 193.
- сxxxiii Козубовская Г.П. Указ. соч. С. 63.
- сxxxiv Свасьян К. Философия символических форм... С. 53.
- сxxxv Колмаков В. Ю. Диалектические парадоксы исторического познания. Дисс... канд. философ. наук. М., 1989. С. 57.
- сxxxvi Козубовская Г.П. Указ. соч. С. 57.
- сxxxvii Там же. С. 65-66.
- сxxxviii Колмаков В.Ю. Указ. соч. С. 31.
- сxxxix Люсый А. П. Новороссийские выборы, или Кто цивилизовал Крым // Известия Крымского краеведческого музея. № 3. С. 32.
- сxl Там же. С. 33.
- cxli Алексеев М. П. Словарные записи Ф. Энгельса к «Евгению Онегину» // Пушкин. Исследования и материалы. М., 1953. С. 28, 76.
- cxlii Дружинина Е. И. Южная Украина в 1800—1825 гг. М., 1970. С. 202.
- cxliii Люсый А. П. Дом под сенью Аюдага // Пушкин и Крым. Тезисы докладов 24—29 сентября 1989 г. Симферополь, 1989. С. 97.
- cxliv Люсый А.П. Крест смычка и шпаги // Известия Крымского краеведческого музея. № 1 (1993).
- cxlv Тархов А. Е., Джунь В. «Там колыбель моего Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 19—20.
- cxlvi Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929. С. 338—339.
- cxlvii Соколов Д. К вопросу о пушкинских местах в Гурзуфе // Пушкин и его современники. Вып. 23—24. Пг., 1916. С. 196—197.
- cxlviii Тахов А. Е., Джунь В. Н. Указ. соч. С. 19.
- cxlix Иваницкий А. И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина. М., 1998. С. 60—61.
- cl Козубовская Г.П. Указ. соч. С. 64.
- cli Там же. С. 68.
- clii Луи Э. Текста не существует // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. М., 2002. С. 520-521.
- cliii Тархов А.Е., Джунь В. Указ. соч. С. 21.
- cliv Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб., 1999. С. 188.
- clv Гринлиф М. «Путешествие в Арзрум»: поэт у границы // Современное американское пушкиноведение. СПб., 1999. С. 276.
- clvi Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 197.
- clvii Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. М., 1986. С. 83.

-
- clviii Сочинения Пушкина: В 5 т. Т. 3. СПб., 1912. С. 284.
- clix Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 74—75.
- clx Бобров С. П. Заимствования и влияния // Печать и революция. 1922. Кн. 8. С. 86.
- clxi Адрианов С. Пушкин и Крым // Известия Таврического общества истории, археологии, этнографии. Т. 2. Симферополь, 1928.
- clxii Гринлиф М. Указ. соч. С. 290.
- clxiii Там же. С. 291.
- clxiv Глебов Г. Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936. С. 198.
- clxv Шпенглер О. Закат Европы. Кн. 1. М., 1993. С. 273, 301.
- clxvi Топоров В. Н. О стихотворении Шевырева «[Пушкину]» и античной параллели к нему // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 237, 242.
- clxvii Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 700—701.
- clxviii Барт Р. Указ. соч. С. 348.
- clxix Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1988. С. 517.
- clxx Бобров С. С. Древняя ночь Вселенной, или Странтсвующий слепец. Ч. 2. СПб., 1809. С. 25.
- clxxi Грибоедов А. С. Сочинения. С. 517.
- clxxii Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1953. С. 433.
- clxxiii Полканов А. И. А. С. Грибоедов в Крыму (1825). Историко-краеведческий очерк // Крымский Государственный республиканский архив. Ф. Р-3814, оп. 1, е. х. 168, л. 4.
- clxxiv Там же. Л. 12.
- clxxv Грибоедов А. С. Сочинения. С. 432.
- clxxvi Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 245.
- clxxvii Ланда С. С. Сонеты Адама Мицкевича // Адам Мицкевич. Сонеты. Л., 1976. С. 275.
- clxxviii Краваль Л. А. Рисунки Пушкина как графический дневник. М., 1997. С. 162-163.
- clxxix Иваницкий Д. П. Пушкин и Мицкевич. Материалы к истории литературных отношений. М., 1999. С. 112.
- clxxx Там же. С. 116.
- clxxxi Погодин А. Л. Адам Мицкевич. его жизнь и творчество. Т. 1. М., 1912. С. 365.
- clxxxii Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде в 1820 году. М., 1823. С. 155.
- clxxxiii Краваль Л. А. Указ. соч. С. 156.
- clxxxiv Блох Э. Тюбингенское введение в философию. С. 183.

- clxxxv Там же. С. 332.
- clxxxvi Мицкевич А. Сонеты. Л., 1976. С. 218. По этому же изданию приведены варианты переводов «Крымских сонетов». С. 36).
- clxxxvii Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 155.
- clxxxviii Хохлова Н.А. Андрей Николаевич Муравьев – литератор. СПб, 2001. С. 72.
- clxxxix Там же. С. 75.
- схс Пумпянский Л.В. Указ. соч. С. 251.
- схсi Хохлова Н.А. Указ. соч. С. 76.
- схсii Константинова С.Л. «Итальянский текст» В.Ф.Одоевского // Текст в гуманитарном знании. Материалы межвузовской научной конференции 22-24 апреля 1997 г. М., 1997. С. 144.
- схсiii Маркевич А.И. Крым в русской поэзии. Симферополь, 1897. С. 28-29.
- схсiv Белинский В. Г. Письма. Т. 3. СПб., 1914. С. 156—159.
- схсv Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1956. С. 313—314.
- схсvi Там же. С. 316.
- схсvii Там же. 440.
- схсviii Егоров Б.Ф. Элементы «имперского» сознания у Белинского // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов. М., 1997. С. 136.
- схсix Аркет. 1996, № 2.
- сс Зимовец С. Молчание Герасима. М., 1996. С. 115.
- ссi Там же. С. 136.
- ссii Лавренова О.А. Указ. соч. С. 28.
- ссiii Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 59. М., 1935. С. 281.
- ссiv Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 75. М., 1954. С. 206.
- ссv Сакрус Влавий. Художник познания Александ Завада и проблемы новой иконописи // Предвестие. № 4. Симферополь, 1993.
- ссvi Леонтьев К. Н. Сочинения. Т. 9. СПб., б.г. С. 213.
- ссvii Леонтьев К. Н. Египетский голубь. М., 1991. С. 276.
- ссviii Люсый А.П. Спасти Пушкинский мемориал // Литературная Россия. 24.01.1986; Сохранить мемориал // Пушкинский праздник 1986. М., 1996.
- ссix Маврешко Ю. «Но в жизни есть еще отрада...» (А. К. Толстой в Крыму) // Крымские каникулы. Кн. 2. Симферополь, 1985. С. 262.
- ссx Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2-х т. Т. 2. М., 1978. С. 84.

- ссxi Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 674.
- ссxii Луи Э. Текста не существует // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. М., 2002. С. 523.
- ссxiii Марков Е.Л. Собр. соч. Т. 1. СПб., 1877. С. 371.
- ссxiv Там же. С. 373.
- ссxv Там же. С. 382-383.
- ссxvi Марков Е. Природа и утопия // Русская речь. 1885. V. С. 247.
- ссxvii Там же. С. 254.
- ссxviii Марков Е.Л. Собр. соч. Т. 1. СПб., 1877. С. 379.
- ссxix Марков Е. Очерки Крыма. М.- СПб, 1902. С. 479.
- ссxx Там же. С. 392.
- ссxxi Там же. С. 108-109.
- ссxxii Там же. С. 267.
- ссxxiii Там же. С. 502.
- ссxxiv Зиммель Г. Избранное. Т. 2. М., 1996. С. 229.
- ссxxv Лосева А. Петергоф и Ореанда эпохи романтизма // Вопросы искусствознания. IX (2/96). С. 107.
- ссxxvi Цит. по: Мир садовых руин. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно». 4 октября – 1 декабря 2002 г. Фотографии и тексты Б.М.Соколова. М., 2002. С. 10.
- ссxxvii Там же.
- ссxxviii Там же.
- ссxxix Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. 1981. Л., 1983. С. 100.
- ссxxx Мусатов В.В. Указ. соч. С. 176-177.
- ссxxxi Цит. по: Чередниченко В. И. Типология временных отношений в лирике. Дисс... д-ра филол. наук. Тбилиси, 1986. С. 80.
- ссxxxii Башляр Г. Указ. соч. С. 102.
- ссxxxiii Люсий А. П. Семен Бобров об Ифигении в Тавриде // Русская культура и Восток. Третьи Крымские Пушкинские чтения. Симферополь, 1993. С. 93.
- ссxxxiv Мусатов В.В. Указ. соч. С. 193.
- ссxxxv Пробштейн Я.Э. Мотив странствия у О.Э.Мандельштама, В.В.Хлебникова и И.А.Бродского в контексте современной мировой поэзии. М., 2000. С. 2.
- ссxxxvi Мусатов В.В. Указ.соч. С. 23.
- ссxxxvii Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. Berkley—Los Angeles—Oxford, 1992.
- ссxxxviii Брюсов В. Сочинения: В 7 томах. Т. 1. М., 1973. С. 582.

- ссxxxix Там же. С. 583.
- ссxl Брюсов В.Я. Дневник // Новый мир. 1926, № 1. С. 118.
- ссxli Брюсов В. Сочинения. Т. 1. С. 583.
- ссxlii Там же. С. 593.
- ссxliii Белый А. Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 5.
- ссxliv Галиченко А.А. Новый Кучук-Кой // Известия Крымского республиканского краеведческого музея. № 13 (1996). С. 14-29.
- ссxlv Новикова М. А., Мисюк А. В. Факты и символы (Крым В. Набокова) // Пилигримы Крыма — 98. Симферополь, 1998. С. 102.
- ссxlvi Смоленский В.А. «О гибели страны единственной...»: Стихи и проза. – М.: Русский путь, 2001. С. 42.
- ссxlvii Поплавский Б. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996. С. 466.
- ссxlviii Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 45.
- ссxlix Там же. С. 61.
- ссl Зимовец С. Указ. соч. С. 121.
- ссli Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. Т. 3. С. 221-222.
- ссlii Там же. С. 241.
- ссliii Гурвич И. Мандельштам: проблемы чтения и понимания. Нью-Йорк, 1994. С. 40.
- ссliv Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. Т. 2. С. 399.
- ссlv Левин Ю. И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 78.
- ссlvi Седих Г.И. Опыт семантического анализа «Грифельной оды» О.Мандельштама // Филологические науки. 1978, № 2.
- ссlvii Мусатов В.В. Указ. соч. С. 269.
- ссlviii Амелин Г.Г., Модерер В.Я. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М., 2001. С. 61.
- ссlix Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. Т. 3. С. 238.
- ссlx Сологуб Ф. О грядущем хаме Мережковского // Золотое руно. 1906. № 4. С. 103.
- ссlxi Волошин М. О смысле катастрофы, постигшей картину Репина // Утро России. 19.01.1913; И.Е.Репин у «Бубнового Валета» // Утро России. 13.02.1913.
- ссlxii Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000. С. 6.
- ссlxiii Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877-1916. – СПб., 2002. С. 188.
- ссlxiv Волошин М.А. История моей души. М., 1999. С. 74.
- ссlxv Герцык Е. К. Воспоминания. М., 1996. С. 157.
- ссlxvi Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940. С. 70-71.

-
- cclxvii Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 484.
- cclxviii Пинаев С. М. Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века. М., 1996. С. 114.
- cclxix Там же. С. 118.
- cclxx Волошин М. А. Лики творчества. С. 280.
- cclxxi Башляр Г. Указ. соч. С. 28.
- cclxxii Лавров А. В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина // М. Волошин. Стихотворения и поэмы. СПб, 1995. С. 39.
- cclxxiii Кобзев Н. А. Тайное и явное у А. Ахматовой и М. Волошина // Ахматовские чтения. Тверь, 1991. С. 39.
- cclxxiv Рорти Р. Случайность. Ирония. Солидарность. М., 1996. С. 53.
- cclxxv Волошин М. А. Коктебельские берега. Симферополь, 1990. С. 217.
- cclxxvi Волошин М.А. История моей души. С. 89.
- cclxxvii Волошин М.А. Коктебельские берега. С. 212.
- cclxxviii Зимовец С. Указ. соч. С. 121.
- cclxxix Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. II. СПб., 1999. С. 202.
- cclxxx Там же. С. 203.
- cclxxxi Фадеева Т.М. Крым в сакральном пространстве. Симферополь, 2000. С. 34-39.
- cclxxxii . Купченко В. П. Странствия Максимилиана Волошина. СПб. 1996. С. 279.
- cclxxxiii Там же. С. 334.
- cclxxxiv Рождественская М. В., Рождественская Н. В. «Коктебель для меня — Итака...» // Крымский альбом. Выпуск второй. Феодосия—М., 1997. С. 192.
- cclxxxv Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 166.
- cclxxxvi Герцык Е.К. Воспоминания.
- cclxxxvii Там же. С. 157.
- cclxxxviii Жуковский Д. Из дневников // Новый мир. 1997, № 6. С. 120-121.
- cclxxxix Зимовец С.Н. Указ. соч. С. 136.
- ссхс Там же. С. 134.
- ссхсi Купченко В.П. Киммерийские этюды. Феодосия, 1998.
- ссхсii Крымский комсомолец. 12.04.1986.
- ссхсiii Марков В.А. Логико-онтологические модели пространства и времени в литературе // Пространство и время в литературе и искусстве. С. 5.
- ссхсiv Ямпольский М. О близком. М., 2001. С. 215.

-
- ^{ссxcv} Сельвинский И.Л. Баллады, плакаты и песни. Краснодар, 1942. С. 29.
- ^{ссxcvi} Витгенштейн Л. Философские работы. Т. 1. М., 1994. С. 11.
- ^{ссxcvii} Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 115-116.
- ^{ссxcviii} POLUS – КРЫМ. № 1 (2001). С. 108.
- ^{ссxcix} Там же. С. 91-92.
- ^{ссс} Родин А.В. Именование как событие: от возможных миров к виртуальной среде // Концепция виртуальных миров и научное познание. СПб., 2000. С. 313.
- ^{ссси} Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 1997. С. 56.
- ^{сссii} Рорти Р. Указ. соч. С. 49.
- ^{сссiii} Пятигорский А.М. Мифологические размышления. М., 1996. С. 59.
- ^{сссiv} Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Указ. соч. С. 55.
- ^{сссv} Пятигорский А.М. Мифологические размышления. С. 56.
- ^{сссvi} Там же. С. 57.
- ^{сссvii} Горловский А. Тютчев и Волошин // Волошинские чтения. М., 1981. С. 68.
- ^{сссviii} Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 72.
- ^{сссix} Там же. С. 76.
- ^{сссx} Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1990. С. 102—103.
- ^{сссxi} Там же. С. 96.
- ^{сссxii} Бобров С.С. Древняя ночь Вселенной. С. 142.