

Петербургское безумие

Сергей Бочаров

МОСКВА

ИСТОРИЯ человеческого безумия – одна из глав истории человеческого сознания. История эта изучается; есть, например, книга Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху» (1972); это история форм безумия в европейском сознании нового времени (с конца Средних веков до современности). Ну, а русская литература открыла особый национальный феномен *петербургского безумия*: так можно определить явление, образовавшее в нашей литературе целый сквозной сюжет – от «Медного всадника» до «Петербурга» Андрея Белого. Но приступом к теме нам послужит стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...»

Стихотворение не имеет у пушкинистов точной даты. В собраниях Пушкина его прикрепляют к 1833 году, поближе к «Медному всаднику» и «Пиковой даме», как будто был специальный год, когда поэта обеспокоила тема безумия. Но эта тема его беспокоит все его последние годы и нарастает лирически уже после «Медного всадника» и «Пиковой дамы» – там это было с героями, а в самой поздней лирике, по наблюдению Ирины Сураг, переживается лично, в первом лице¹, как собственная возможность. Не так давно, наконец, Я.Л.Левкович удалось догадаться, как возникло «Не дай мне Бог...»: пушкинистка первая обратила внимание на одно письмо, полученное Пушкиным в ноябре 1835 г. от некоего Никанора Иванова, о котором более ничего не известно². Автор письма рассказывал Пушкину, что желал бы романтически «помешаться», только бы не влачить нич-

тожное существование в холодном Петербурге: «Если б я жил не в этом гранитном, болотном Петербурге, где повсюду гранит: от памятников и тротуаров до сердец жителей, – я готов был бы бежать в дремучие дебри», где прятался бы от дневного света, «а ночью, при выходе тихих звезд, жителей безмятежного эфира, подобно дикому зверю, наполнял бы поляны и рощи рыканием и стонами...»³ То есть он вел бы себя примерно так, как вел бы себя пламенный безумец пушкинского стихотворения, «когда б оставили меня на воле...» – но не оставят, «как раз запрут», – так что догадка, что завязкой стихотворения стало сильное впечатление от письма необычного корреспондента, живого литературного персонажа (другого такого во всей эпистолярной коллекции Пушкина нет), письма, пришедшего к Пушкину из неизвестных петербургских глубин, – кажется очень правдоподобной, и стихотворение надо датировать по письму Никанора Иванова, т. е. концом 1835 года.

Нам же сейчас существенно, что завязка была, таким образом, петербургская, хотя в стихотворении Петербург никак не присутствует. И только благодаря пушкинистской внимательности покойной исследовательницы нам открывается этот тайный творческий путь от переживания Петербурга корреспондентом Пушкина к переживанию безумия поэтом. Так в происхождении стихотворения хоть и косвенно и отдаленно, но связались две эти темы – Петербург и безумие.

Одновременно с нашей темой о петербургском безумии Андрей Битов предложил параллельно-зеркальную тему, которую он формулировал как «Безумие Петербурга». Какой еще город – и такой прекрасный город! – позволит себя так странно антропоморфно связать с понятием о душевной болезни? А Петербург позволит – «Достоевский и бесноватый» («И царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман»)...

Есть особая петербургская историософия, и в ней эта тема безумия и эпитет «безумный» звучат не раз, и настойчиво. Два примера. «В его идее есть нечто изначально безумное», – в 1926 году сказал Георгий Федотов⁴. Вторит ему уже в наши дни Александр Солженицын, причисливший к роковым ошибкам русской истории петровскую «безумную идею раздвоения столицы»⁵. Как будто Петр предопределил тем самым тему «Двойника» Достоевского как петербургскую тему. Так, оба историософских диагноза «точку безумия» (пользуясь сильным лирическим словом Осипа Мандельштама⁶)

определили в самом начале – в *идее* города, в замысле, как безумие *изначальное*, и породившее всю дальнейшую нашу тему.

Достоевский и бесноватый... Достоевский нашел свой известный и «бесноватый» в самом деле какой-то эпитет – самый «умышленный» город на свете. Негативная экспрессия слышна в этом слове (по словарю Даля «умышленник» – то же, что злоумышленник). А относится между тем это слово к тому же моменту великого замысла, как он представлен нам в начале «Медного всадника». Замысел как злоеший умысел. Свое неприязненное слово Достоевский передал своему подпольному герою; этим словом тот открывает свои записки, а кончает их выпадом в адрес всяких идейных утопий: «Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи». В насквозь петербургской атмосфере записок это метит и в самый город: он ведь и был как раз рожден утопически от идеи. Пушкин нам показал, как это было: «И думал Он». Чудный город вышел, как Афина Паллада, из его головы⁷. Потом у Андрея Белого город явится как продукт «мозговой игры» – сквозной лейтмотив романа, с отсылкой к Канту и Шопенгауэру, с одной стороны (мир-Петербург как иллюзорный феномен, «представление», по Шопенгауэру), и к гоголевским «Запискам сумасшедшего», с другой (догадка героя, что мозг человеческий не находится в голове, а приносится ветром со стороны Каспийского моря: Белый свидетельствовал, что его «мозговая игра» – перепев этой темы Поприщина-Гоголя⁸). Лейтмотив, замкнувший вековой литературный текст, в котором разнообразная «мозговая игра» персонажей и авторов получила развитие чрезвычайное.

Есть классический ряд безумцев русской литературы – и все (почти) они безумцы петербургские: Евгений, Германн, Поприщин, Чартков, Голядкин, Вася Шумков, герои романа Белого (а вслед за ним и как бы полубезумные персонажи еще петербургской литературы уже советского времени – «Египетской марки» или «Козлиной песни»). Очевидно, этот литературно-патологический крен в петербургскую сторону не случаен. Петербургский человек в родстве со своим городом как тоже личностью особого рода. Личностью, у которой температура повышенная есть ее норма, и зыбкая грань отделяет острые случаи от общего петербургского нервного фона. «Точка безумия» словно растворена в этом фоне. Природный москвич Герцен, попав в Петербург, рассказывал, за что полюбил этот город и разлюбил Москву – «за то, что она даже мучить, терзать не умеет». А «Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное

состояние»⁹. Герцен его *полюбил* за это! За сверхобычное напряжение, ведущее в крайних точках к безумию и к духовным прорывам, и точки эти могут соприкасаться, когда, по слову Г. Федотова о Петербурге, здесь выжималась под прессом эссенция духа¹⁰. Город шел впереди всей России в социальной статистике по числу душевнобольных и самоубийств и в духовной статистике по «обилию видений, дивинаций, снов, пророчеств, откровений, прозрений, чудес»¹¹.

У раннего Достоевского «Слабое сердце» – повесть о том, как сходит с ума человек без видимых внешних причин. Но на последней странице вне связи с действием повести возникает видение Петербурга в морозные сумерки – панорама города как фантастической грезы, какую товарищ несчастного созерцает с моста над Невой. И глядя на панораму, он вдруг узнал, «отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася», и он «как будто прозрел во что-то новое в эту минуту». Отчего сошел с ума человек – сама по себе петербургская панорама как будто содержит ответ. Петербургская панорама и есть причина причин. С того же моста будет после преступления созерцать ту же великолепную панораму города-государства Раскольников, и также в ней будет словно разгадка его безумного акта. «Духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина»¹².

Задолго до Раскольникова это «угрюмое и загадочное впечатление» при таком же общем взгляде на город литература получила от Пушкина, с тем же «пышным» эпитетом: «Город пышный, город бедный...»¹³. Но через несколько лет в «Медном всаднике» та же картина города, с теми же эпитетами, встанет под знак «Люблю» («Вознесся пышно, горделиво...»

Как большой петербургский сюжет безумия начинался в «Медном всаднике»? Сюжет петербургской повести в том, что на торжественный, классический, патетический, одический образ города («“Люблю”-фрагмент Петербургского текста», по В.Н.Топорову¹⁴) повесть даст трагический ответ. Собственно, петербургская повесть даст ответ на поэму. Ответом этим будет безумие. Ответ человека городу и, что важно, вместе с городом самому поэту. Именно так – ответ Евгения Пушкину в форме безумия. Возражение жизни в этой форме на апологию Петербурга поэтом.

В действии здесь три силы – две силы надчеловеческие, сверхличные, и между ними фигура несоразмерно малая, слабая, уязвимая, смертная – человек, и еще специально *маленький* человек. Первой силой в действие приходит стихия, олицетворяемая как мечущийся

больной в своей беспокойной постели. «Если взглянуть слегка, поверхностно, то, по-видимому, между наводнением столицы и безумием героя нет никакой внутренней связи <...> Но если взглянуть мыслящим взором внутрь самого произведения, то найдешь связь глубже: есть соответствие между хаосом природы, который видите вы в потоке столицы, и между хаосом ума, пораженного утратою». Это заметил один из первых критиков опубликованной уже без Пушкина поэмы, Степан Шевырев¹⁵. Стихия выходит из берегов – порождающая метафора последующих событий. Это последовательные, одно за другим, выходы действующих сил за положенные границы: как река выходит из берегов, так следом за ней выходит из социально положенных берегов человек – и в ответ приходит в движение статуя. В этой эскалации катастроф гибнет лишь человек, сверхличные силы возвращаются в свои берега. Но – до поры до времени в пророчимой здесь исторической перспективе.

Стихия – природный враг Петрова дела, однако в конечном счете обе огромные силы действуют против малого человека заодно. Между двумя надличными силами истории и природы в их между собой борьбе Евгений гибнет как человек. Его с его Парашей смывают обе стихии вместе – петербургское наводнение и стихия истории. Но силовые линии борьбы работают не в одном направлении и изменчиво группируются на поле борьбы. Хаос ума, поразивший героя, роднится с хаосом природы, как заметил еще Шевырев. *«Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах»*. Безумие ведь и есть не что иное, как возвращение разумного существа в мир безличных стихий (в «глухо-немую действительность») – сквозная тревожная тема у Пушкина в 30-е годы – Мельник-ворон в «Русалке», *«Не дай мне Бог сойти с ума...»*. Как в стихотворении поэт лирически роднится с романтическим безумцем, чтобы тут же от соблазна отказаться, так в поэме присутствует тайный лирический ход от поэта к герою, «тень поэта в Евгении»¹⁶. Стихия действует против него заодно с державным городом, но она же скрыто и с ним заодно против той же державной воли. Борьба сил в поэтическом тексте ориентирована вертикально: *«Из возмущенной глубины / Вставали волны там и злились»*. Из возмущенной глубины они встают на того, кто высится «в неколебимой вышине». «Из возмущенной глубины» человеческой, исторической, социальной и бессильный бунт Евгения поднимается. Река и человек в тройственном конфликте поэмы – выразители *темной* («Как обуянный силой черной...» – Евгений перед кумиром), но орга-

нической глубины против пока пребывающей на свету истории (во Вступлении к поэме) государственной вышины. Оба бунта, оба хаоса – природы и ума – пророчат вместе крупнейшую тему литературы века – борьбу двух сил огромных (при всей пока бессильной малости человеческого субъекта борьбы), Империи и Революции. Недаром, наверное, злоба волн и черная сила бунта объединятся потом в революционной поэме Блока: *«Черная злоба, святая злоба... / Товарищ! Гляди / В оба!»* Поэт в «Медном всаднике» смотрит «в оба».

Задолго до Блока, пятнадцать лет спустя после «Медного всадника», в год европейских революций, те же мотивы и символы означают политическую лирику Тютчева: *«Но с нами Бог! Сорвавшись со дна, / Вдруг, одурев, полна грозы и мрака, / Стремглав на нас рванулась глубина...»* Не то же ли море, не та же ли возмущенная глубина и не тот же огонь, как в двух еще параллельных местах у Пушкина и у Тютчева? *«Еще кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь...»* – *«Ад ли, адская ли сила / Под клокочущим котлом / Огнь геенский разложила – / И пучину взворотила / И поставила вверх дном?»* В «Медном всаднике» словно бы заготовлены параллельные места к будущей тютчевской политической лирике.

Тютчев – философский враг Революции (которую он в своих французских статьях пишет с заглавной буквы как имя собственное личности-силы; одним из первых не только у нас, а в Европе он, вслед за Жозефом де Местром, так мощно понял ее не только как политический факт, но как духовную силу, противопоставившую себя духовной силе христианства) и философский апологет Империи. Империя и Революция – два главных героя-антагониста в его историософии и историософской лирике. Но глубину истоков за этой враждебной силой он признает.

В серебряном веке оба протагониста «Медного всадника» проходят свой дальнейший путь по *«городу трагического империализма»*¹⁷ – вплоть до исторической развязки. Безумные мотивы по-прежнему с ними, теперь они ложатся и на Петра. *«Он создан был безумным демиургом»* – так, говоря о Петербурге, поэтический Серебряный век ответит золотому (Максимилиан Волошин в 1915 автору «Медного всадника»). Другой ответ поэтический: на *«вечный сон Петра»*, который Пушкин молил не тревожить (а сам поэмой его потревожил непоправимо), Блок в 1905 году ответит вечным бредом Петра – он у Блока в октябре, в самый день знаменитого манифеста, *«Все так же бредит на змее»*. Особенно же унаследована и развита Серебряным

веком фигура Евгения. Евгений прошел насквозь столетие; так, в иллюстрациях А.Н.Бенуа к «Медному всаднику» он «шел уже по городу Достоевского и Ремизова»¹⁸. У Белого в «Петербурге» он явится эсером-террористом и вступит в новый контакт с Медным всадником как тайным родоначальником всей растянувшейся на два века российской революции¹⁹. Здесь можно снова вспомнить Тютчева и его идею Революции. Тютчев увидел ее как живое олицетворение, мифологическое существо, а один из наследников тютчевской мысли, Константин Леонтьев, дал ей вслед за Тютчевым такое описание: «представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их для своих собственных как бы сознательных целей»²⁰. Дальновидная богиня и поведет Евгения в двадцатый век, где он обернется террористом у Белого.

«Чудак Евгений <...> по-новому заблудился, очнулся и обезумел в наши дни», – скажет уже в конце 20-х годов Мандельштам²¹. У него самого, хранившего «присягу чудную четвертому сословью», в его культурно-исторической типологии, Евгений – одна из интимно близких и, пожалуй, любимых фигур. Евгений очнулся у Мандельштама в поэзии и в прозе, которую автор назвал в «Египетской марке» сделанной «из петербургского инфлюэнцного бреда»²². Он по-новому обезумел в Парноке, «суммарном герое»²³, в которого автор открыто, цитатно записывал родословную от классических разночинцев – но они же и классические безумцы – прошедшего столетия – Евгения, Поприщина, Голядкина, и судорожно от него дистанцировался (*«Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него»*²⁴) подобно тому как Пушкин просил «заметить разность» между ним и Онегиным, признавая тем самым героя родным себе.

Здесь надо вернуться к началу – к стихотворению «Не дай мне Бог сойти с ума...» О нем сохранилось фантастическое свидетельство Баратынского, читавшего вместе с Жуковским его автограф в посмертных бумагах Пушкина. Жуковский пожаловался, что в конце пьесы нет смысла. «Баратынский прочел, и что же – это пьеса сумасшедшего, и бессмыслица окончания была в плане поэта»²⁵. Другая версия того же рассказа: Баратынский помнил, что были утерянные последние две строфы, где «выражалась несвязность мыслей сумасшедшего. Издатели <...> искали смысла в этих стихах и, как бессмысленные, откинули», и, таким образом, стихотворение напечатано без конца²⁶. Свидетельство зыбкое, к тому же дошедшее через третьих лиц, и в

пушкинской текстологии ему подтверждений нет, да и совсем не «песа сумасшедшего» это стихотворение, а, напротив, отказ от романтического безумия, хотя поэт и позволил себе лирически этот соблазн пережить. Мы же позволим себе вообще усомниться в самой возможности такого текста у Пушкина.

Тем не менее такое интересное свидетельство существует, и надо с ним посчитаться²⁷ хотя бы как с авангардным прогнозом и как бы прорывом в близкое литературное будущее – а именно, в то, что уже за спиной у Пушкина и Баратынского начиналось у Гоголя и далее у молодого Достоевского в их петербургских текстах: перерастание безумной темы (безумия как темы) в безумный текст. «Двойник» Достоевского – самый сильный пример.

За спиной Пушкина возник «Нос». Пушкин назвал его «шуткой», печатая в «Современнике». Но после пушкинских повестей о петербургских безумцах шутка эта сама по себе уже сумасшедший текст. У Гоголя он получился тем простым способом, что Гоголь устранил первоначальную сонную мотивировку (в первой редакции невозможное происшествие в конце оказалось сном), и все стало происходить в действительности, хотя и как будто во сне, в непроницаемом, безвыходном сне («сон непроницаем, и выхода из него нет»²⁸). Гоголь в другой петербургской повести выдал формулу – «сумасшествие природы» – «беспорядок природы, или, лучше сказать, какое-то сумасшествие природы». Таково в одноименной повести впечатление от странного портрета, в который прорвалась частица нарождающегося в мир Антихриста. Но не то же ли самое в «Носе» с другой стороны? То же в виде бессмысленного, бесцельного юмора. Чистая «шутка». Л.В.Пумпянский, на которого только что мы ссылались, говорит по этому случаю (по случаю «Носа»), что юмор и сумасшествие в пределе близки: «Личность, вполне принадлежащая юмору, есть сумасшедший; разные виды принадлежности юмору суть разные степени приближения к сумасшествию (маниакальность и пр.)». В «Носе» именно действительность, вполне принадлежащая юмору. Пумпянский тут же говорит о Петербурге как о месте «коллективного помешательства»²⁹. «Нос» и есть коллективное помешательство без специального помешательства кого-либо одного. При всей нелепости происходящего помешательство это имеет тему – *раздвоение*. Как уже давно замечено, «Нос» прямым путем привел к «Двойнику».

У двух Голядкиных будет такой разговор, когда автор через 20 лет начнет переделывать неудавшегося, как он признает, «Двойника». Го-

лядкин-старший просит двойника объяснить, «что это все означает», и тот объясняет: «Все может случиться и ровно ничего не означать»³⁰. Разве это не в точности то, что случается в «Носе»? Потом в «Поэме без героя» – такой непохожий случай, но будет повторено то же как петербургское чувство: «*Что угодно может случиться...*» Особое петербургское чувство неустойчивости, непрочности существования, как бы почвы под ногами, и фантастической игры возможностей. В «Двойнике» единственный раз с такой силой в нашей литературе обозначена неустойчивость самого человека в петербургском пространстве; такой сейсмической картины личности литература не знала до «Двойника» (да, пожалуй, и после него). Клонирование человека в петербургском пространстве: во сне героя при каждом шаге из-под гранита выскакивают такие же «совершенно подобные». Человек сопротивляется механизму клонирования и отчаянно настаивает на своей единственности, но находит лишь несчастную изнанку единственности – изоляцию, абсолютное одиночество. В солипсическом одиночестве, как тоже в безвыходном сне, ведет человек интригу с самим собой.

«Двойник» – не «записки сумасшедшего», а сторонний о нем рассказ. Но рассказчик далеко пошел по пути заражения своего рассказа большим сознанием и пошатнувшимся словом. Гоголевские «Записки сумасшедшего» именно как таковые – не сумасшедший текст. Границы между петербургским столоначальником и испанским королем мы никак потерять не можем. Иное дело – сплошной абсурд «Носа», как будто не знающий за собой иной действительности и никакой объективной границей не ограниченный. В «Двойнике» постепенно смешиваются границы рассказа и поколебленного сознания и рассказ обретает черты безумного текста.

Что это, «безумная сказка или скучная повесть?» – спрашивал о «Двойнике» Иннокентий Анненский³¹. Первым читателям он казался скорее скучной повестью, так трудно понятен был художественный экстремизм этой вещи. Позднее специалисты (В.Чиж, В.М.Бехтерев, Н.Е.Осипов) удостоят психиатрическую убедительность «Двойника», кстати, в отличие от гоголевских «Записок», в которых «психиатрической правды мало»³². Но столь специфическая убедительность была куплена дорогой ценой, ценой художественной репутации «Двойника», которого не один Белинский признал сочинением патологическим (так прямо назвал его Аполлон Григорьев). Достоевский в его защиту потом говорил, что идея была серьезнее некуда, а форма не удалась: «формы я не нашел

и повести не осилил»³³. Надо думать, он имел в виду то самое, что мы назвали чертами безумного текста и что до крайности и надолго осложнило восприятие и понимание «Двойника». Но подобными художественно-патологическими чертами в разной степени вообще отмечен весь молодой Достоевский в его петербургских текстах после «Бедных людей». Герой Достоевского «говорит уже таким языком, который знает только современная психиатрия (вербигерация)»³⁴, а автор свой рассказ о герое строит речью, сильно приближенной к этому языку. Отсюда в петербургской поэтике раннего Достоевского «гипертрофия косноязычной стихии», просачивающейся из дикого слова героя (например, господина Прохарчина) в повествование автора, «столь глубокое заражение своего слова чужим», которому «трудно представить другой пример», «параноидальная» логика, усваиваемая объективным повествованием от безумных и полубезумных персонажей³⁵. Отсюда и «лингвистические эксперименты», выведившие язык литературы «за пределы общепринятого»³⁶. Отсюда и «неприятное изумление» первых критиков, которым бросались в глаза «яркие искры большого таланта», сверкающие «в такой густой темноте, что их свет ничего не дает рассмотреть читателю» (Белинский о «Господине Прохарчине»). У Белинского такая новая художественность проходила по разряду «фантастического», которое он не хотел допускать в нарождавшийся реализм и писал про «фантастический колорит» «Двойника», что фантастическому в наше время место в домах умалишенных, а не в литературе, и быть в заведовании врачей, а не поэтов. Белинский сослал «Двойник» в сумасшедший дом.

Зрелый Достоевский после каторги освободился от этих *sui generis* патологических признаков ранней своей петербургской поэтики и от своих «снообразных текстов»³⁷, но петербургский литературный текст от них вполне не освободился. После 30-40-х годов классического столетия подобные признаки возродились в начале нового века в символистской и постсимволистской литературе. Любопытно, как в отзыве П.Б.Струве на «Петербург» Андрея Белого в 1912 году будет почти повторен Белинский 1846 года про искры таланта во тьме у автора «Господина Прохарчина». Для Струве в романе Белого «проблески крупного таланта утоплены в море настоящей белиберды»³⁸. «Полухаотическим произведением» и Вячеслав Иванов назвал «Петербург», но не хотел бы при этом, чтобы в нем была бы изменена хотя бы йота; это было бы, говорит Иванов, в ущерб его

«вещей значительности»³⁹. Потенциальная точка безумия, вероятно, в целом заложена в петербургском тексте русской литературы.

Тему своего романа Белый определял как исторически-космическую «катастрофу сознания»⁴⁰, а позже Ахматова говорила Лидии Чуковской, что «Ленинград вообще необычайно приспособлен для катастроф»⁴¹ (за два года до ленинградской блокады это будет сказано!) – ведь не только для наводнений, а катастроф сознания прежде всего (впрочем, родственных и наводнениям, – вспомним и Шевырева о «Медном всаднике», как в нем рождаются хаос природы и хаос ума).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Сурат И., Бочаров С.* Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002. С. 199–200.

² *Пушкин.* Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 176–192.

³ *Пушкин.* Полное собрание сочинений (большое академическое). Т. 16. 1949. С. 60–61.

⁴ *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. Т. 1. СПб, 1991. С. 51.

⁵ Новый мир. 1997. № 7. С. 137.

⁶ «Может быть, это точка безумия, Может быть, это совесть твоя...» (1937).

⁷ Наши замечания (в другой статье: «Новый мир», 2003, № 10) о петербургском слове «умышленный» у Достоевского вызвали содержательный комментарий Льва Лосева («Новый мир», 2004, № 3). Лосев расширяет смысловое поле антиутопического слова Достоевского параллелями из европейских языков, содержащих понятие «идеации» (*ideare, to ideate* по-итальянски и по-английски), обозначающее «процесс создания чего-либо исключительно в голове» («И думал Он») и соответствующее разнообразным утопическим проектам в европейских идеологиях (один из примеров, со ссылкой на англо-русский словарь Ю.Д.Апресяна: «The state which Plato ideated», что следует перевести: «Государство, идеированное (у/вымышленное) Платоном»). Это расширение контекста вокруг словечка Достоевского весьма интересно и продуктивно, вводя словечко в большое европейское смысловое поле, но представляется, что русский эпитет содержит в себе особую, более острую, грубую выразительность. Негативную экспрессию в значительном большинстве случаев (хотя и не во всех) содержат и пушкинские примеры со словами этого смыслового гнезда: «Издавна умысел ужасный / Взлелеял тайно злой старик», «Твердея в умысле своем...» (Мазепа в «Полтаве»); но: «Бродил я тихий и туманный, Заветным умыслом томим» (впрочем, и этот лирический умысел бегства из отечества здесь окрашен как нечто преступное и скрываемое); см.: Словарь языка Пушкина. Т. 4. М., 1961. С. 704.

- ⁸ *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934. С. 304.
- ⁹ *Герцен А.И.* Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. II. М., 1954. С. 41.
- ¹⁰ *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. Т. 1. С. 52.
- ¹¹ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 30–32.
- ¹² Ср. определение сумасшествия русским философом XX века – как погружения «в глухо-немую действительность» (*Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 14).
- ¹³ Об этом стихотворении – другая наша статья в настоящей книге.
- ¹⁴ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 9.
- ¹⁵ Москвитянин. 1841. № 9. С. 245.
- ¹⁶ *Седакова Ольга*. Проза. М., 2001. С. 485.
- ¹⁷ *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 27.
- ¹⁸ *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальну повесть сохранить...» М., 1985. С. 253.
- ¹⁹ *Белый Андрей*. Петербург. Л., 1981. С. 306.
- ²⁰ *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 645.
- ²¹ *Мандельштам Осип*. Соч. в 2-х томах. Т. 2. М., 1990. С. 308.
- ²² Там же. С. 85.
- ²³ *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М, 1989. С. 301–302.
- ²⁴ *Мандельштам Осип*. Соч. в 2-х томах. Т. 2. С. 74.
- ²⁵ *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 432.
- ²⁶ *Бартенев П.И.* О Пушкине. М., 1992. С. 365.
- ²⁷ Как и принять во внимание интригующее воспоминание барона Е.Ф.Розена о «патологической черте в Пушкине», состоявшей в том, что он, «при удивительной и, можно сказать, ненарушимой стройности своей умственной организации, принимался слагать в уме странные стихи – умышленную, но гениальную бессмыслицу! Сколько мне известно, он подобных стихов никогда не доверял бумаге» (*А.С.Пушкин* в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1998. С. 319). Свидетельство, кажется, не имеющее подтверждающих параллелей в мемуарной литературе о Пушкине.
- ²⁸ *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 328.
- ²⁹ Там же. С. 327–329.
- ³⁰ *Достоевский Ф.М.*, Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 1. Л. 1972. С. 435–436.
- ³¹ *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 24.
- ³² *Докт. Осипов Н.Е.* «Двойник. Петербургская поэма» Достоевского (Заметки психиатра) // О Достоевском. Paris, 1986. С. 83.
- ³³ *Достоевский Ф.М.*, Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 26. Л., 1984. С. 65.

- ³⁴ *Истомин К.К.* Из жизни и творчества Достоевского в молодости // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 32.
- ³⁵ *Топоров В.Н.* «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского. // В.Н.Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 113, 129, 138.
- ³⁶ Там же. С. 125.
- ³⁷ Там же. С. 173.
- ³⁸ *Белый Андрей.* Петербург. С. 555.
- ³⁹ *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 619, 621.
- ⁴⁰ *Белый Андрей.* Петербург. С. 503.
- ⁴¹ *Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. М., 1997. С. 53.

Пушкинский сборник



«ТРИ КВАДРАТА» МОСКВА 2005