РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 1 Историко-литературный журнал 2000

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

С. В. Березкина. Пушкин в Михайловском. О духовном надзоре над поэтом (1824—1826) 3
С. А. Шульц. Драматургия Л. Н. Толстого как пограничный феномен 21
А. В. Злочевская. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции 40
Л. М. Борисова. Трагедии Вячеслава Иванова в отношении к символистской теории жизнетворчества 63
Н. К. Телетова. Трагедия «Фауст» Гете и поэма «Мóлодец» Цветаевой 78

К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. РАДИЩЕВА

Н. Д. Кочеткова. Радищев и масоны 103
Ю. В. Стенник. А. Н. Радищев о значении Петра I в истории России 107
Е. Д. Кукушкина. Библейские мотивы у А. Н. Радищева 119
Н. Ю. Алексеева, Е. Д. Кукушкина. Конференции, посвященные 250-летию со дня рождения А. Н. Радищева 124

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

С. И. Николаев. Ранний Тредиаковский (к истории «Элегии о смерти Петра Великого») 126
О. В. Евдокимова. «Юношеские воспоминания» Н. С. Лескова о Киеве («Печерские антики») 132
П. В. Куприяновский. К. Д. Бальмонт в письмах к Л. М. Гарелиной-Бальмонт 143
Ан Чжиен (*Республика Корея*). Заметки о ранней драматургии Н. Н. Евреинова 156
Чой Чжон Сул (*Республика Корея*). Стихотворение М. Лермонтова «Благодарность» в восприятии А. Блока 173

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

В. В. Перхин. А. Н. Толстой в Русском Берлине (по материалам допроса Г. Д. Венуса в 1938 году) 179
Из истории русской печати в Финляндии. «Журнал Содружества»: начало пути (1933—1934) (вступительная статья и публикация А. Г. Тимофеева, комментарии А. Г. Тимофеева и К. Трибла) 190

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Е. М. Таборисская, А. М. Штейнгольд. Культурная жизнь Вологды конца XVIII века в архивных документах 262
Р. Ю. Данилевский. Швейцария в поэзии славян (антология) 265
В. К. Лебедев, Е. Н. Петухова. Л. Н. Толстой и А. П. Чехов 268
Е. З. Тарланов. Публицистика Бунина 269

ХРОНИКА

В. С. Федоров. Юбилейная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Л. М. Леонова 272
М. Ю. Степина. Научные чтения, посвященные 90-летию со дня рождения Ф. Я. Приймы 282

Редакционная коллегия:

Н. Н. СКАТОВ (и. о. главного редактора),
Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ, Б. Ф. ЕГОРОВ, В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, А. И. ПАВЛОВСКИЙ, А. М. ПАНЧЕНКО, В. А. ТУНИМАНОВ, С. А. ФОМИЧЕВ*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4. Тел. 328-16-01

© Коллектив авторов

© *С. В. БЕРЕЗКИНА*

ПУШКИН В МИХАЙЛОВСКОМ. О ДУХОВНОМ НАДЗОРЕ НАД ПОЭТОМ (1824—1826)

Настоящая статья посвящена малоизученной стороне михайловского периода жизни Пушкина. Речь пойдет о духовном надзоре над поэтом, осуществлявшемся настоятелем Святогорского монастыря игуменом Ионой (род. 1759) в 1824—1826 годах. Дореволюционное пушкиноведение высказывалось об этом противоречиво: одни утверждали, что факт имел место в действительности, другие, напротив, отрицали его. В советское время никто из исследователей обсуждением вопроса о духовном надзоре над Пушкиным не занимался. Показательно, что в «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина: 1799—1826», составленной М. А. Цявловским, нет указания на время его учреждения.[1]

Обратимся сначала к обзору высказываний об о. Ионе, сделанных в дореволюционной литературе. Первое упоминание о нем мы находим в «Записках о Пушкине» И. И. Пущина. Он вспоминал о своей встрече с поэтом в Михайловском: «...среди чтения кто-то подъехал к крыльцу. Пушкин взглянул в окно, как будто смутился и торопливо раскрыл лежавшую на столе Четью-Минею. Заметив это смущение и не подозревая причины, я спросил его: что это значит? Не успел он отвечать, как вошел в комнату низенький, рыжеватый монах и рекомендовался мне настоятелем соседнего монастыря.

Я подошел под благословение. Пушкин — тоже, прося его сесть. Монах начал извинением в том, что, может быть, помешал нам, потом сказал, что, узнавши мою фамилию, ожидал найти знакомого ему П. С. Пущина ⟨...⟩. Ясно было, что настоятелю донесли о моем приезде и что монах хитрит.

⟨...⟩ Разговор завязался о том о сем. Между тем подали чай. Пушкин спросил рому, до которого, видно, монах был охотник. Он выпил два стакана чаю, не забывая о роме, и после этого начал прощаться, извиняясь снова, что прервал нашу товарищескую беседу.

Я рад был, что мы избавились этого гостя, но мне неловко было за Пушкина: он, как школьник, присмирел при появлении настоятеля. Я ему высказал мою досаду, что накликал это посещение. „Перестань, любезный друг! Ведь он и без того бывает у меня, я поручен его наблюдению. Что говорить об этом вздоре!"»[2]

Воспоминания Пущина ценны тем, что они содержат в себе сообщение самого Пушкина о той роли, которую играл о. Иона в его михайловской жизни («поручен его наблюдению»). В последующих высказываниях,

---

[1] Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. Т. 1 / Сост. М. А. Цявловский. [3-е изд., испр. и доп.]. М., 1999.

[2] Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст. В. Э. Вацуро. Подг. текста, сост. и прим. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович и др. 3-е изд. СПб., 1998. Т. 1. С. 95—96.

касавшихся этой темы, ссылки на воспоминания Пущина почему-то нет. В них фигурируют совсем другие источники. М. И. Семевский в статье 1869 года «К биографии Пушкина. Выдержки из записной книжки» писал: «...Пушкина, как гласит местное предание, отдали под надзор игумена Святогорского Духова монастыря, находящегося верстах в пяти от сельца Михайловского».[3] В следующем году Семевский был вынужден напечатать свидетельство А. Н. Вульфа, заявившего решительный протест против этого утверждения: «Во время пребывания его в ссылке, в деревне, Пушкин под надзором игумена Святогорского монастыря не был и только угощал его у себя по праздникам».[4] Свидетельство Вульфа с сочувствием процитировал Л. Н. Майков, который посчитал его более справедливым, чем рассказ Пущина.[5]

Иного мнения придерживался П. И. Бартенев, крупнейший дореволюционный биограф Пушкина, по крупицам собиравший свои знания о нем у родных и близких поэта. В 1892 году он писал в заметке «Из Записной книжки „Русского архива"» о результатах одесского столкновения Пушкина с графом Воронцовым: «Следствием была полная ссылка: он отдан под надзор местного дворянского предводителя и соседнего архимандрита...». К этому месту статьи Бартенев дал очень любопытное примечание: «Следует доискаться в архивах Св. Синода или Псковской Духовной Консистории, не сохранилось ли донесений *дедушки-игумна* об эпитимийце-Пушкине».[6]

Бартенев назвал поэта «эпитимийцей», т. е. человеком, находящимся под епитимьей. Здесь нужно сказать несколько слов об этом церковном наказании. Первоначально оно связывалось с публичным покаянием человека, преступившего закон церкви (часто речь шла об очень серьезных с правовой точки зрения проступках), впоследствии — с наличием определенных ограничений и запрещений, касавшихся участия епитимийцы в общих молитвах, таинствах и т. п. На протяжении веков епитимийная практика претерпела значительные изменения.[7] Не вдаваясь в тонкости исторического комментария, отметим лишь то, что касается нашей темы. Законами петровского времени прохождение епитимьи было поставлено в неразрывную связь с монастырской жизнью; этим была окончательно закреплена тенденция, издавна жившая в православной церкви. На протяжении XIX века Св. Синод неоднократно обращался в своих постановлениях к этой практике, постепенно освобождая монастыри от засилья проштрафившихся мирян. Само собой разумеется, что во все времена епитимья предполагала руководство со стороны священника, «доброго и крепкожительного». Церковная жизнь епитимийцы приобретала при этом более интенсивный и упорядоченный с точки зрения устава характер. В словаре В. И. Даля, одного из приятелей Пушкина, к слову «епитимья» дано следующее пояснение: «*Отдать кого под эпитимью*, под духовный надзор и поучения, с наложением духовного запрещенья. *Быть*

[3] Русский вестник. 1869. № 11. С. 64.

[4] *Семевский М.* Заметки, поправки и дополнения // Русская старина. 1870. № 4. С. 404.

[5] *Майков Л.* Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899. С. 220—221 (статья «А. Н. Вульф и его дневник»).

[6] Цит. по: *Бартенев П. И.* О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников / Сост., вступ. ст. и прим. А. М. Гордина. М., 1992. С. 298. В высказывании Бартенева содержится цитата из стихотворения, долгое время приписывавшегося Пушкину. Оно начиналось словами: «Дедушка игумен / Был ли нам приятен?».

[7] См. об этом: Православная богословская энциклопедия: В 12 т. СПб., 1904. Т. V. С. 475—479.

на эпитимии, то же».[8] Толкование, данное автором словаря, очень подходит к образу жизни михайловского «затворника».

В конце января 1826 года Пушкин писал Жуковскому о причине своей ссылки в Михайловское: «Покойный император, сослав меня, мог только упрекнуть ⟨...⟩ в безверии»;[9] Плетневу, в то же время: «Покойный имп.⟨ератор⟩ в 1824 году сослал меня в деревню за две строчки не-религиозные — других художеств за собою не знаю» (XIII, 256); наконец, Николаю I, в мае 1826 года: «В 1824 году, имев несчастие заслужить гнев покойного императора суждением касательно афеизма, изложенным в одном письме, я был выключен из службы и сослан в деревню, где и нахожусь под надзором губернского начальства» (XIII, 283). Из этих строк видно, что поэт считал причиной своей михайловской ссылки письмо, отправленное им из Одессы весной 1824 года. Это письмо известно нам в отрывке, приведенном в «одесском» деле Пушкина: «⟨...⟩ Святый Дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur,[10] — мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к несчастию, более всего правдоподобная» (XIII, 92).

Именно это письмо фигурировало в «одесском» деле в качестве доказательства «дурного поведения» Пушкина. Его вскрытие полицией увенчало сложную интригу Нессельроде и Воронцова, связанную с желанием последнего удалить от себя Пушкина. Александр I колебался в своем решении до тех пор, пока не увидел «крамольное» письмо поэта. «Для него Пушкин был распространителем вредных политических идей, — писал Б. В. Томашевский, — теперь он оказался еще атеистом, что подтверждало твердое убеждение Александра о дьявольском происхождении идей политической свободы».[11] В александровскую эпоху выражение симпатий к атеизму было непростительной смелостью. За это полагалось наказание. Ненависть Воронцова к Пушкину, его желание избавиться от него — все это осталось, так сказать, «за кадром» официального дела; причина новой ссылки поэта была представлена в нем в первую очередь как религиозная.

В «Деле о высылке Пушкина из Одессы»,[12] а также в других документах, связанных с псковской ссылкой поэта, нигде не упоминается об учреждении над ним духовного надзора. Между тем епитимийцам в тогдашних духовных консисториях велся строгий учет. Церковное покаяние накладывалось на мирян епархиальным начальством за преступления и проступки, которые обнаруживались по делам, производившимся в епархиальном ведомстве, и по приговорам светских присутственных

---

[8] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 4. С. 1037. Ср. объяснение слова «епитимья», данное в последнем издании академического толкового словаря: «Церковное наказание, состоящее в строгом посте, длительных молитвах и т. п.» (Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1994. Т. V—VI. С. 40).

[9] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XIII. С. 257. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[10] Перевод: что не может быть существа разумного, творца и правителя (фр.).

[11] *Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 671.

[12] См., например: *Анненков П. В.* Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху: 1799—1826 гг. СПб., 1874. С. 262—263.

мест, — так рассказывает об этой стороне жизни церкви энциклопедия, вышедшая в самом начале XX века.[13] Примеры кропотливой канцелярской работы, которая велась в пушкинское время в Псковской епархии с разного рода ослушниками, приведены в статье Н. С. Новикова.[14] Заявленное при высылке поэта из Одессы «преступление» касалось прежде всего духовной сферы, и губернское начальство не могло не поставить в известность об этом начальство епархиальное. Да, вероятно, и поставило, раз о. Иона стал «наблюдать» за поэтом. Получить же это поручение он мог только в консистории.

Первым, кто занялся поиском архивного дела о духовном надзоре над Пушкиным, был А. Яцимирский. О своих разысканиях он сообщил следующее: «По моей просьбе, архивариусы А. И. Никольский и Л. К. Бродский любезно пересмотрели вместе со мной все существующие в архиве синода описи дел и рукописные указатели к ним за несколько лет по всем отделам, в том числе по канцелярии обер-прокурора. По имеющимся у меня вполне компетентным сведениям такого дела нет и среди признаваемых еще до сих пор секретными документов, которым также сделана опись, без особого разрешения для занимающихся недоступная. Из бесед с некоторыми видными иерархами, знакомыми с практикой ведения подобного рода „деликатных" увещаний, каким оно могло быть в отношении Пушкина, выяснилось, что могло и совсем не существовать переписки. Частью это наблюдение усиливается характером ведения дел обер-прокурором интересующего нас периода кн. П. С. Мещерским, который в таких случаях переписки не заводил. Также действовал часто и преосвященный Евгений (Казанцев) (он возглавлял Псковскую епархию с 1822-го по сентябрь 1825 года. — *С. Б.*)». На основании архивных разысканий и консультаций с компетентными людьми Яцимирский пришел к совершенно верному, с нашей точки зрения, выводу: Пушкин, «сданный на поруки отца и находившийся под надзором гражданских властей, ⟨...⟩ одновременно отдан был конфиденциально под духовное начало святогорского игумена».[15] Вот именно: духовный надзор над Пушкиным был конфиденциальным! К сожалению, он не отразился в архивных документах своей эпохи. Поэтому нам здесь не все ясно, особенно сейчас, когда в поле зрения пушкиноведения попали чрезвычайно любопытные сведения.

Несколько лет назад псковский исследователь Н. С. Новиков, изучивший исповедальные росписи и клировые ведомости расположенных по соседству с Михайловским церквей, сделал интересное открытие: в них нет ни одного упоминания имени Пушкина.[16] Из этого следует, что в течение двух лет, проведенных поэтом в Псковской губернии, он не исповедовался и не причащался (иначе бы осталась запись в одном из церковных журналов, а об этом Пушкину следовало бы особо позаботиться, поскольку вопросом о том, бывает ли он на духу, вполне могло заинтересоваться высшее начальство). Почему же имени Пушкина нет в церковных ведомостях? Может быть, это было связано с его свободным волеизъявлением? Нет, такое предположение нужно решительно отвести.

---

[13] Православная богословская энциклопедия. Т. V. С. 478.

[14] *Новиков Н. С.* Летопись сельца Михайловского и окрестностей, которую вели местные Священнослужители // Христианская культура. Пушкинская эпоха. СПб., 1996. Вып. XII. С. 40—43.

[15] *Пушкин А. С.* Сочинения / Под ред. С. А. Венгерова. П., 1915. Т. VI. С. 329 (статья А. Яцимирского «Святые Горы — место вечного упокоения Пушкина»).

[16] *Новиков Н. С.* Указ. соч. С. 43.

В Российской империи каждый человек обязан был прийти на исповедь хотя бы один раз в год. Тот, кто этого не делал, рисковал навлечь на себя серьезные неприятности: начинался розыск о том, почему человек не бывал на духу, потом на него накладывалась епитимья, по истечении которой ослушник приобщался церковных таинств. Учет прихожан со стороны священника должен был быть всеохватным, поскольку с них строго спрашивали за это. Именно об этом говорит поп в замечательной русской народной сказке «Правда и кривда» из собрания А. Н. Афанасьева: «Вот хоть к примеру... сказать вам не солгать: в приходе-то у меня разе десятая доля на духу-то бывает, а знамо дело, мы всех записываем. Зато и нам повольготнее...»[17]

Работа Новикова заставляет вернуться к высказыванию Бартенева о Пушкине как «эпитимийце». Неужели поэт, живя в Михайловском, находился под запретом на причащение? При таком повороте дел тема «Пушкин и православная церковь» осложняется, обрастая множеством побочных, непроясненных вопросов: каковы предпосылки этого церковного наказания? как оно преодолевалось Пушкиным в плане личной биографии? как отразилось в его творчестве? Ответы на них необходимы, поскольку в литературе о Пушкине уже была предпринята попытка объяснения отсутствия его имени в церковных исповедальных росписях. Для Э. С. Лебедевой это обстоятельство послужило основой для создания самой радужной картины: «Наши недоумения разрешаются при мысли об отце Ионе, Игумене Святогорского монастыря, которого, к сожалению, И. И. Пущин обрисовал в своих записках как соглядатая и осведомителя, но который оказался высокодуховным старцем. ⟨...⟩ Отношение Игумена Ионы к Александру Сергеевичу похоже на окормление старцем духовного чада. Подобного рода связи письменной фиксации не имели. Где доказательства, что это было именно так? Плоды налицо — в творчестве Пушкина. Одной и той же рукой, не принеся покаяния за „Гавриилиаду", вряд ли можно было написать „Бориса Годунова", произведение высочайшей Христианской духовности».[18]

Вероятнее всего, Пушкин действительно должен был исповедоваться у о. Ионы. Только вот крайне сомнительна «радость» поэта от общения с официально назначенным для наблюдения за ним священником... Во всяком случае, И. Пущин, повидавшийся с михайловским «затворником», ее не заметил. О многом говорит судьба поэта пушкинского времени В. Г. Теплякова (1804—1842), которая приняла трагический оборот после неосторожного, но искреннего слова, сказанного им на духу.[19] Пушкин знал об опасностях такого рода, и это во многом определило его поведение в Михайловском.

С. Л. Пушкин был очень напуган известием о причине новой ссылки сына. При этом он считал себя обязанным воспрепятствовать пропаганде безбожия, которую Александр, с его точки зрения, мог обратить на брата и сестру. В письме от 31 октября 1824 года Пушкин писал Жуковскому: «Отец начал упрекать брата в том, что я преподаю ему безбожие» (XIII, 116; в черновике упоминалась и сестра: Там же. С. 401). Таким образом, в домашнем кругу поэт был вынужден сдерживаться в своих высказыва-

---

[17] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Изд. подг. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М., 1984. Т. 1. С. 152. («Лит. памятники»).

[18] *Лебедева Э. С.* Отзвуки дела о «Гавриилиаде» в истории гибели и похорон Пушкина // Христианская культура. Пушкинская эпоха. СПб., 1997. Вып. XVI. С. 102.

[19] *Ваццуро В. Э.* К биографии В. Г. Теплякова // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 192—212.

ниях на религиозные темы. Скорее всего, это отразилось и на его бытовом поведении. К такого рода переменам Пушкина подталкивало и общение с о. Ионой. Его испуг при появлении святогорского игумена неприятно удивил Пущина, и мы должны обратить самое серьезное внимание на это свидетельство мемуариста. Что делает Пушкин в ожидании о. Ионы? Он открывает Четьи-Минеи. Думаем, что этим Пушкин хотел продемонстрировать свое послушание отеческим наставлениям духовника. Не следует ли связать с ними и настойчивые просьбы к брату о присылке в Михайловское Библии, причем не только французской, но и церковнославянской (см. его письма от 22—25 ноября и 4 декабря 1824 года)? Интересен тот иронический тон, которым сопровождалась эта просьба Пушкина в письме от 4 декабря (XIII, 127). Библию вполне можно было открыть на столе, как и Минеи, перед приходом о. Ионы...

7 марта 1826 года Пушкин писал Жуковскому: «Вступление на престол государя Николая Павловича подает мне радостную надежду. Может быть его величеству угодно будет переменить мою судьбу. Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» (XIII, 265—266). Тем не менее творчество поэта 1824—1826 годов несет на себе следы очень сложного взаимодействия с официальной церковью. При этом в нем обнаруживается и нечто, характерное только для Михайловского. Чтобы понять эту специфичность, нам нужно вернуться назад и коснуться некоторых особенностей религиозного чувства Пушкина, отразившихся в его творчестве «южного» периода.

Дореволюционные пушкиноведы в своих суждениях о духовном надзоре над поэтом нередко ошибались, считая его причиной поэму «Гавриилиада» (1821). Между тем в 1824 году правительство еще не знало о ней. История этого произведения очень показательна в отношении официальной церковной жизни людей того времени. Ее следовало бы вписать в учебники по истории христианской церкви особым параграфом (своего рода предостережение), поскольку в ней, как в капле воды, отразилось то, что никогда и ни при каких условиях не должно быть признаваемо со стороны властей, церковных или государственных, как норма духовной жизни человека.

Дело в том, что в какой-то своей значительной части «Гавриилиада» была написана Пушкиным в период говенья. Так называлась неделя, в течение которой человек ежедневно посещал богослужения (иногда все, и утренние и вечерние), готовясь к исповеди и причащению. В 1821 году Пасха была 10 апреля. «Летопись» определяет период говенья Пушкина рамками «Март, 28... Апрель, 9 ⟨?⟩».[20] Вероятнее всего, оно было приурочено к Великому четвергу, т. е. к 7 апреля. Датой «6 апреля 1821» Пушкин датировал в рабочей тетради ПД 833 перебеленный автограф стихотворения «Чедаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...»). Черновая рукопись послания находится в тетради ПД 831; она прерывается записью единственного дошедшего до нас автографа, связанного с работой над «Гавриилиадой» (IV, 368). Это небольшой план, который, по верному замечанию С. А. Фомичева, отражает какую-то корректировку замысла поэмы. В этот момент работа над произведением уже велась, и шла она, по-видимому, довольно интенсивно.[21]

[20] Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 1. С. 229.

[21] См. комментарий С. А. Фомичева к поэме «Гавриилиада» в кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Библиополис, 1993. Т. 2. С. 603.

Примерно в это же время (1—5 апреля) Пушкин пишет другое свое произведение, не менее кощунственное по содержанию, чем «Гавриилиада». Это послание «В. Л. Давыдову» («Меж тем как генерал Орлов...»), в котором поэт вышучивает евхаристию, главное таинство христианской церкви (а он, говея, именно к нему и готовился). Насмешки Пушкина вызывает «с водой молдавское вино», употребляемое в евхаристическом каноне. Поэт явным образом не верит в то, что оно может быть не сомнительного качества напитком, а чем-то иным — Кровью Иисуса Христа, как это и утверждается христианской церковью. Послание «В. Л. Давыдову» не оставляет сомнения в том, что его автор в истинность евхаристии не верит. Он пытается говорить об «эвхаристии другой», подлинной, связывая ее с кровью, пролитой за свободу человечества. По мнению Пушкина, это ожидает и его самого, и обитателей Каменки, и вот здесь-то проявляется у поэта весь энтузиазм чувства, вызываемого словом «евхаристия»:

Но нет! — мы счастьем насладимся,
Кровавой чаши причастимся —
И я скажу: Христос воскрес!

(II, 179)

Здесь обнаруживается черта религиозности, свойственная революционно-радикальному сознанию. В нем представление об освобождении связывается с сакраментальным значением пролития жертвенной человеческой крови; это символ искупления, осознаваемого как дело будущего, но ни в коем случае не прошлого. Пушкин готовил стихотворение как поздравление с Пасхой, и это обстоятельство определило его последний стих («И я скажу...» — см. выше). Другим образцом пасхального и в то же время кощунственного послания в творчестве Пушкина является стихотворение «Христос воскрес», написанное Пушкиным на Светлой неделе 1821 года.

«Гавриилиада» и послание «В. Л. Давыдову» ясно обнаруживают отношение Пушкина к догматике христианской церкви. Совершенно очевидно, что человек, исповедующий такую степень неверия, не мог быть допущен к Св. Дарам. Евхаристия — это средоточие литургии верных (название говорит за себя), ее участником может быть только тот, кто стремится к единству с Богом, верует в Него. По канонам церкви (но не в российской действительности XIX века), это сугубо добровольное дело, здесь необходимо желание человека, идеальным образом выраженное в библейских псалмах: «Как вожделенны жилища Твои, Господи Сил! Истомилась душа моя, желая во дворы Господни; сердце мое и плоть моя восторгаются к Богу живому» (Пс. 83, ст. 2—3).

Автору «Гавриилиады» подобные переживания были чужды. Тогда как же могло случиться, что в конце Великого поста 1821 года Пушкин и отговел и причастился? Ответ на это дан в послании «В. Л. Давыдову»:

Я стал умен, [я] лицемерю —
Пощусь, молюсь и твердо вéрю,
Что Бог простит мои грехи,
Как государь мои стихи.
Говеет Инзов, и намедни
Я променял парна(сски) бредни
И лиру, грешный дар судьбы,
На часослов и на обедни,
Да на сушеные грибы.

Однако ж гордый мой рассудок
Мое раска⟨янье⟩ бранит...

(II, 179)

Пушкин уже давно тяготился ежегодным говеньем. Это видно из его лицейского письма к Вяземскому от 27 марта 1816 года: «От скуки, часто пишу я стихи довольно скучные (а иногда и очень скучные), часто читаю стихотворения, которые их не лучше, недавно говел и исповедывался — все это вовсе не забавно» (XIII, 3). И далее, в этом же письме, поэт пародирует одно из основных положений христианского учения (о вечности), в котором его должно было бы утвердить недавнее таинство: «Любезный арзамасец! утешьте нас своими посланиями — и обещаю вам если не вечное блаженство, то по крайней мере искреннюю благодарность всего Лицея» (Там же).

Автор послания «В. Л. Давыдову» был предельно искренен. Именно поэтому ему удалось передать в нем нечто очень характерное для духовной жизни людей той эпохи. Нередко она принимала уродливые формы под давлением государственной идеологизированной машины. Свое вынужденное «благочестие» Пушкин назвал лицемерием. Если бы не было в 1821 году его насильственно-привычного обращения к церковному обряду, то, возможно, и самой бы «Гавриилиады» не было... Такова сложная диалектика этого процесса: возрастание человека в Боге носит глубоко личностный характер и здесь не должно быть места идущему извне принуждению.

Религиозное насилие — это смертоносное оружие, способное вынудить человека к использованию страшных средств для защиты своей свободы. Кощунственно-богоборческие выпады могут быть реакцией на попрание прав свободной человеческой личности. Именно поэтому в евангельской истории Иисус Христос так защищал Своих учеников от насильственного навязывания им, еще не уверовавшим, обрядов, основанных на человеческом авторитете.

По вполне вероятному предположению М. В. Строганова, замысел «Гавриилиады» зародился у Пушкина во время посещений Благовещенской церкви, находившейся в Кишиневе напротив дома Инзова, где жил поэт.[22] П. А. Флоренский писал о православном храме: «Многими веками, изо дня в день собиралось сюда сокровище, самоцветный камень за камнем, золотая крупинка за крупинкою, червонец за червонцем. Как благоуханная роса на руно, как небесная манна выпадала здесь благодатная сила богоозаренной души. Как лучшие жемчужины ссыпались сюда слезы чистых сердец. Небо, как и земля, многими веками делало тут свои вклады. ⟨...⟩ Текли века, а это все пребывало и накапливалось».[23] Это не просто поэзия. Большая правда чувства скрыта за картиной, нарисованной Флоренским. Впрочем, не следует забывать и о другой реальности. Сколько равнодушных, презрительных глаз скользило по стенам храмов, сколько острых словечек зародилось здесь в ответ на неуклюжие славянские выражения, сколько нелюбви, отчужденности, неприятия было схоронено в тайниках нераскаянных человеческих сердец! И это тоже копилось — как гной, как нарыв... Вот А. Н. Вульф, приятель Пушкина, записывает в своем дневнике 22 октября 1827 года:

[22] *Строганов М. В.* Пушкин и Мадона // А. С. Пушкин. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 16 (раздел об истории создания «Гавриилиады» написан В. И. Юхновичем).

[23] *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. Т. I (1) / Вступ. ст. С. С. Хоружего. Историографич. очерк игумена Андроника (Трубачева). М., 1990. С. 4.

«Сегодня праздник Казанской богородицы. Я пошел рано (в 10 часов) в Казанскую церковь, надеялся увидеть там Государя и царское семейство. ⟨...⟩ Но я не мог долго выдержать эту бесконечную толкотню и очень счастлив был, когда продрался назад. — И после того есть столь бессовестные люди, которые уверяют, что они молются в церкви и для того туда ходят!»[24] К 1834 году относится другая примечательная запись в дневнике Вульфа: «⟨...⟩ я невольно почувствовал желание отдать отчет самому себе, в своих понятиях о сем предмете и должен сознаться, что нашел в себе одно только сомнение или чистый скептицизм, или неверие и сомнение во всем, что относится к религиозным понятиям, к так называемым обязанностям человека к божеству».[25]

В 1821 году религиозное принуждение сыграло в жизни Пушкина роль детонатора. Порожденный им взрыв привел к созданию ряда произведений, вобравших в себя кощунственные мотивы. Пик творчества такого рода приходится на апрель 1821 года, т. е. на дни, непосредственно предшествовавшие причастию и последовавшие за ним (церковь называет это так: причаститься себе во осуждение). Вероятнее всего, «Гавриилиада» была закончена на Светлой неделе, т. е. после Пасхи. Не случайно в финале поэмы появляется слово «предатель»:

Досель я был еретиком в любви,
Младых богинь безумный обожатель,
Друг демона, повеса и предатель...

(IV, 136)

Предполагается, что последнее слово характеризует те стороны взаимоотношений поэта с приятелями, о которых говорит его письмо к Н. С. Алексееву от 1 декабря 1826 года: «Я готов доныне идти по твоим следам, утешаясь мыслию — что орогачу друга» (XIII, 309). Возможно, впрочем, что семантика слова «предатель» здесь иная. Пушкин сравнивает себя с Иудой, предавшим Христа поцелуем. Напоминание о нем как своего рода предостережение («...ни лобзание Ти дам, яко Иуда...») содержится в чине последования к причащению. В 1821 году Пушкин, несомненно, понимал значение совмещения столь несовместимого: с одной стороны, церковное таинство, а с другой — создание кощунственных произведений. Само умение назвать вещи своими именами («я лицемерю», «предатель») было залогом той мучительной остроты, с которой впоследствии в творчестве Пушкина явился образ Иуды (стихотворение 1836 года «(Подражание италиянскому)»):

И сатана, привстав, с веселием на лике
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

(III, 418)

Известно, с какой болью воспринимал Пушкин в дальнейшем упоминание о «Гавриилиаде» (об этом вспоминали В. П. Горчаков, С. Д. Полторацкий, С. А. Соболевский, М. В. Юзефович, А. С. Норов). Весной же 1821 года он был окрылен своим достижением. Об этом свидетельствуют три посвящения, которыми Пушкин намеревался сопроводить поэму при

[24] *Вульф А. Н.* Дневники (Любовный быт пушкинской эпохи). Со статьей М. И. Семевского «Прогулка в Тригорское» / Ред. и вступ. ст. П. Е. Щеголева. М., 1929. С. 158.
[25] Там же. С. 374.

передаче ее друзьям, — «Примите новую тетрадь...», «О вы, которые любили...» и «Вот муза, резвая болтунья...». Нельзя не заметить, с какой заботой поэт «снаряжал» в путь эту «шалунью». Ей предназначалась сложная участь — жизнь «под заветною печатью». Пушкина при этом, несомненно, вдохновлял пример автора «Орлеанской девственницы» (1735). По уверению Вольтера, сделанному в одном из его писем, поэма эта изначально не предназначалась для широкой публики, однако, проникнув в печать, именно она принесла автору европейскую известность. Возможно, что такая перспектива рисовалась и в воображении молодого Пушкина, высоко ставившего живость стиха и оригинальность фабулы своей новой поэмы.

Почти одновременно с «Гавриилиадой» Пушкин пишет стихотворение «Недавно бедный музульман...», представляющее собой начало переложения сказки французского писателя А. Б. де Сенасе (1643—1737) «Утерянное доверие, или Змей, любитель каймака, и турок, его поставщик». Вопрос о его соотношении с источником рассмотрен в статье Н. Л. Дмитриевой, которая пришла к совершенно справедливому, с нашей точки зрения, выводу о причине обращения к нему поэта. Вся «соль» сказки Сенасе заключена в сентенции, которую изрекает змей, один из персонажей произведения: «Зачем пускаться в долгое путешествие ⟨...⟩. Главное — бойся Бога, служи ближнему и следи за своим хозяйством».[26] Ее верность подтверждается историей героя, предпринявшего благочестивое паломничество: он теряет сына, доверие друга и, наконец, материальное благополучие.

Сказка Сенасе была созвучна положительному содержанию, усвоенному Пушкиным в религиозной жизни. Как легко было бы жить в рамках духовного пространства, предложенного сказочным персонажем! Здесь был простор для роста, для совершающейся в душе человека работы. Однако идеальное понимание некоторого вполне достаточного с точки зрения Пушкина религиозного жизненного содержания вступило в конфликт с российской действительностью. Обряд (можно сказать и иначе — закон) всей своей давящей массой налег на этот росток и искривил его. Однако он не смог лишить его жизни!

Весной 1821 года Пушкин, получивший необходимую отметку в исповедальной росписи и потративший столько сил «на часослов и на обедни, да на сушеные грибы», многое, подобно герою Сенасе, потерял. Если бы в 1824 году до Александра I дошло не письмо, а «Гавриилиада», то дело не ограничилось бы ссылкой автора в родовое имение. В 1828 году, когда начались допросы, связанные с этой поэмой, Пушкин сразу определил «маршрут» своего возможного следования: «Прямо, прямо на восток», т. е. в Сибирь (см. письмо к Вяземскому от 1 сентября 1828 года — XIII, 26). Эта распространявшаяся в списках поэма была для автора страшнее всех его вольнолюбивых стихов. В плане провиденциального течения человеческой судьбы михайловская ссылка Пушкина выглядит как наказание именно за «Гавриилиаду».

Отрывок «Недавно бедный музульман...» интересен и в другом отношении. У Пушкина это была первая попытка переноса религиозно-медитативных поэтических экзерсисов в плоскость ориентальной тематики. Сама по себе духовная сфера привлекала поэтов во все времена. С ней связывалась богатейшая палитра художественной образности, эмоциональных состояний,

[26] *Дмитриева Н. Л.* О пушкинском переводе сказки Сенасе «Утерянное доверие, или Змей, любитель каймака, и турок, его поставщик» («Недавно бедный музульман...») // Пушкин и другие. Сб. статей к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 95.

углубленно-философских содержательных аспектов. «Нулевого» религиозного опыта в мире, по-видимому, не существует. Тяга к его осмыслению — прерогатива человеческой личности, стремящейся к самовыражению.

Н. А. Полевой, в целом негативно оценивавший такую своеобразную ветвь русской литературы, как «духовная поэзия», признавал тем не менее право человека «отзываться на голос религии и вне храма Божия».[27] В пушкинское время оно, однако, было стеснено известными обстоятельствами. На страже христианской нравственности российского читателя стояла цензура (вспомним хотя бы весьма одиозную в этом плане фигуру А. И. Красовского, петербургского цензора в 1821—1828 годах). В ее обязанности входила защита церковных установлений, что нередко оказывалось причиной претензий богословско-нравственного характера, предъявлявшихся авторам. Существовала и разноведомственная духовная цензура,[28] в руки которой можно было попасть, например, из-за склонности к цитации Св. Писания (это в «мирских» сочинениях не поощрялось). Переложения библейских текстов также могли быть переданы строгим цензорам из подчиненных Синоду учреждений. Все это ограничивало возможности поэтического выражения личного духовного опыта, поскольку он мог не совпадать с заданной церковно-государственным официозом или «придворными мистиками» схемой. Тем не менее это было совершенно необходимо творческой личности, которая почти интуитивно находила поле иных сюжетно-тематических коллизий, позволявших говорить о своих религиозных убеждениях, вечности, тайнах будущего, наконец, о современности и раскрытии в ней библейского пророческого слова.

Духовный опыт человека обладает абсолютной ценностью; на любом этапе роста он достоин своей высшей награды — Божьего суда. Нечто очень важное из области своего личного духовного опыта Пушкин сумел раскрыть в цикле «Подражания Корану» (1824—1825), написанном в Михайловском. Его создание лишь отчасти было связано со стремлением постижения идейно-художественного мира Корана, выдающегося литературного памятника Средневековья. Автобиографический подтекст цикла подробно освещен в исследовательской литературе: это и мотив гонения, опирающийся на жизнеописание Магомета, и тягота духовного поиска, и зреющее в поэте пророческое самосознание.[29] К Корану внимание Пушкина было обращено благодаря возможности развить на основе источника именно эти темы, близкие ему в михайловский период.

Другая собственно пушкинская, глубоко лирическая стихия цикла отразилась в его напряженном религиозно-медитативном звучании. В значительной степени она была детерминирована источником. Аллах как центральный образ цикла характеризуется и благоволением к брачным утехам Магомета (подражание II), и суровостью обещанных кар, грядущих на нечестивцев (подражание III), и свирепыми призывами к брани с неверными (подражание VI). Все это узнаваемые черты сугубо «коранических» прочтений, связанных с проникновением в сердцевину «магометанства». Сквозь эту «подражательную» оболочку явственно просвечивает горячее желание поэта сказать свое собственное слово о Боге. Мысль о Нем увлекает автора:

---

[27] *Полевой Н. А.* О духовной поэзии // Библиотека для чтения. 1838. Т. XXVI. Кн. 1. С. 100.

[28] См. о ней: *Котович А.* Духовная цензура в России (1799—1855). СПб., 1909.

[29] См. об этом: *Фомичев С. А.* «Подражания Корану»: Генезис, архитектоника и композиция цикла // Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981. С. 22—45; *Краснов Г. В.* «Святая заповедь Корана...» (К истолкованию «Подражаний Корану») // Пушкин и мир Востока. М., 1999. С. 170—177.

здесь «смелая поэзия», она зажигает сердце грандиозностью дискурсивного усилия. Ориентальная стилистика позволяет Пушкину развить свою «богословскую» мысль без оглядки на «букву закона». В «Подражаниях Корану» Пушкин настойчиво и смело выговаривает то, что обнаруживает и его интуитивные предчувствия, и устремленность к выражению своих представлений о Боге. Отсюда особая лирическая убедительность подражания IX, которое, как известно, выросло из нескольких слов главы Корана «Крава» и по сути своей является самостоятельным в сюжетном отношении стихотворением. «И путник усталый на Бога роптал» — начало подражания IX; его конец передает оптимистическую доминанту духовного искания, которое может быть вполне плодотворным лишь при наличии надежды: «И с Богом он дале пускается в путь» (II, 356, 357). Герой этого стихотворения дважды оказывается на пике отчаяния — в результате блужданий по пустыне и, вторично, после известия о том, что его сон у колодца продолжался многие годы. В обоих случаях героя спасает чудо: «кладязь» с водой, таинственным образом утоляющей его временную жажду, и, в конце стихотворения, возвращение «минувшего», данное «по воле Владыки неба и земли» в ответ на рыдания проснувшегося старика. Сюжетная коллизия стихотворения — типично пушкинская, связанная с характерным для поэта пониманием трагической бесплодности земного странствия, которое может получить свое смысловое наполнение лишь в результате соприкосновения с миром небесным. Эта коллизия отразилась в стихотворениях Пушкина «Пророк» (1826), «В степи мирской, печальной и безбрежной...» (1827), «Странник» (1835) и др.

«Подражания Корану» — свидетельство напряженной духовной жизни поэта, явным образом не удовлетворившегося учением «афеизма». Однако одно дело жизнь духовная, связанная со стремлением человека удостовериться в бытии Бога и наполнить свое знание о Нем, а другое — церковно-обрядовая. В реальной действительности они зачастую не совпадают. Это хорошо видно на примере михайловской жизни Пушкина. Внешне он занимает очень активную в отношении православной церкви позицию. В Святогорском монастыре, по донесению А. К. Бошняка, поэт бывает каждое воскресенье.[30] Он живо общается со священниками — с о. Ионой и о. Илларионом Раевским (по прозвищу Шкода), читает Библию. А. Д. Скоропост, воронический псаломщик, сообщал в 1891 году, что к Пушкину «приходили монахи из монастыря Святогорского» (т. е. получается, что у него бывал не только о. Иона).[31] Похоже, что Пушкин поставил перед собой цель — исправить в глазах окружающих и, прежде всего, священнослужителей свою репутацию как человека нерелигиозного. Судя по донесению Бошняка, ему это вполне удалось. Однако было бы наивностью полагать, что это в полной мере и адекватно отражает какое-то благотворное изменение в отношении Пушкина к церкви. Этого в Михайловском не произошло. Пушкин не писал в ссылке сочинений, сходных по тематике с «каменноостровским циклом» 1836 года.[32] Напротив, недовольство духовной опекой, необходимость увязывать с ней свою

[30] *Модзалевский Б. Л.* Пушкин под тайным надзором. 3-е изд. Л., 1925. С. 28.

[31] А. С. Пушкин в сельце Михайловском // Русский архив. 1892. № 1. С. 96 (сообщение было записано послушником монастыря Владимировым).

[32] В качестве исключения можно было бы указать на стихотворение «Пророк» (1826), однако, по нашему мнению, оно в первую очередь было откликом на трагедию декабризма и лишь затем проявлением религиозно-философских устремлений поэта. См. об этом: *Березкина С. В.* «Пророк» Пушкина: современные проблемы изучения // Русская литература. 1999. № 2. С. 27—42.

жизнь породили в душе поэта глубоко скрытый протест. Можно отметить такую особенность творческой работы Пушкина в Михайловском. Если ранее его выпады антирелигиозного характера вызывались недоумениями догматического характера («Гавриилиада», «В. Л. Пушкину»), то в 1824—1825 годах это связывалось в первую очередь с монастырским бытом, которому Пушкин, вынужденный узнать его поближе, вовсе не сочувствовал.

13 ноября 1824 года датируется любопытный набросок Пушкина,[33] до настоящего времени должным образом не прокомментированный:

С перегородкою коморки,
Довольно чистенькие норки,
В углу на полке образа,
Под ними верб[ная] лоза
[С иссохшей просвирой и свечкой],
〈 〉
[Горшок с на окне],
Две канареички над печкой —

(II, 473)

В первоначальных набросках стихотворения, отделенных от основного текста линией, говорилось не о «довольно чистеньких норках», а, напротив, всячески подчеркивалась запущенность описываемого помещения: «Окно заткнутое подушкой», «И запылен⟨ное⟩ ⟨?⟩ окно ⟨⟨?⟩⟩», «Стекло разбитое», «На пыльной полке образа» (II, 994). Чистота или беспорядок — это детали, не столь значимые для поэта; их можно было и заменить. Важно другое: в обоих вариантах замысла Пушкин настойчиво выводит одни и те же характерные особенности интерьера — это образа, верба (ее принято хранить от одного вербного воскресенья до другого, т. е. целый год), просфора (в православном быту ее место именно рядом с иконами), свечка (не четверговая ли? т. е. огарок свечки, оставшийся после слушания «двенадцати евангелий» в Великий четверг; ее хранили весь год под образами и зажигали в экстренных случаях, например когда человек был при смерти).

Стихотворение оставляет впечатление зарисовки, сделанной с натуры. Что же это за помещение? Ответ может показаться неожиданным только на первый взгляд: это монашеская келья. Стихотворение Пушкина было напечатано в начале XX века, а между тем оно имеет поразительное сходство с описанием кельи, данной Л. Н. Толстым в повести «Юность» (1857): «Комнатка ⟨...⟩ была очень невелика и чрезвычайно опрятно убрана. Всю мебель составляли столик, покрытый клеенкой, стоявший между двумя маленькими створчатыми окнами, на которых стояли два горшка герани, стоечка с образами и лампадка, висевшая перед ними, одно кресло и два стула. В углу висели стенные часы с разрисованным цветочками циферблатом и подтянутыми на цепочках медными гирями: на перегородке, соединявшейся с потолком деревянными, выкрашенными известкой палочками (за которой, верно, стояла кровать), висело на гвоздиках две рясы».[34] У Пушкина и Толстого совпадают многие детали описания — вплоть до перегородки и горшков с цветами на окне.

---

[33] Датировка предложена Н. В. Измайловым на основании пометы в автографе ПД 60 стихотворения «Ночной зефир...» (см. об этом ниже) в: II, 1093.

[34] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1930. Т. 2. С. 94.

Вероятнее всего, в первоначальных набросках стихотворения Пушкина отразились реальные впечатления от увиденной им в Святогорском монастыре кельи, запущенной и неопрятной. Потом Пушкин решил изменить свой замысел, несколько приблизив его к цензурным условиям своего времени.[35] Однако и описывая «довольно чистенькие норки», автор не сумел спрятать своего отношения к ним. Мир стихотворения «С перегородкою коморки...» совершенно чужд поэту. Какое-то недоумение сквозит в каждой его строке. Поэт как бы спрашивает самого себя: зачем живут в этом скучном пространстве люди? Он не понимает сути мужского монастырского бытия. В этом настроении, кстати, — отличие описания монашеской кельи у Пушкина от данного Толстым. Николай Иртеньев, герой «Юности», с «невыразимо приятной задумчивостью» обозревает жилище своего духовника: все предметы в нем «говорили мне внятно про какую-то новую, доселе бывшую мне неизвестной, жизнь, про жизнь уединения, молитвы, тихого, спокойного счастия...».[36] Подобного сочувствия у автора стихотворения «С перегородкою коморки...» нет. Это и понятно, поскольку Иртеньев ехал ранним утром в монастырь по своему почину (он вспомнил грех, забытый им вечером на исповеди), для Пушкина же в 1824 году Святые Горы связывались с угрожающими обстоятельствами учрежденного над ним духовного надзора.

10—12 ноября уехала из Михайловского в Петербург О. С. Пушкина. Вероятно, поэт проводил сестру до Святых Гор, где она отслужила, по обычаю того времени, молебен на дорогу. Были в монастыре, возможно, видели отца-настоятеля, посетили какие-то помещения... Под впечатлением этой поездки, полагаем, и родился замысел стихотворения «С перегородкою коморки...». Пушкин оставил его, поскольку мир монастыря был для него нестерпимо скучен. Он обратился к изображению иной картины, сладостно влекущей его романтическое воображение: Пушкин начал работу над стихотворением «Ночной зефир...». Чтобы понять полет фантазии поэта, нужно представить себе подлинную картину его михайловской жизни 1824 года: холод, зимний мрак, неволя ссылки, домашние неприятности, скучные монахи в своих пыльных кельях, и вдруг — «гитары звон», мантилья, «чугунные перилы», «ножка дивная», Гвадалквивир...

Черновики стихотворения «Ночной зефир...» находятся на двух маленьких листочках ПД 60 и 61, первоначально представлявших собой одно целое с автографом «С перегородкою коморки...» ПД 62 (тоже отдельный листок, но большего размера). Эти автографы были разрознены, по-видимому, уже после смерти поэта (нередкий случай в истории его рукописей). Предложенный здесь порядок заполнения не дошедшего до нас большого листа с записями Пушкина является гипотетическим, поскольку мы не располагаем всеми его фрагментами (края трех листков не совпадают при совмещении, хотя их былая целостность сомнения не вызывает). Палеографические особенности автографов ПД 60, 61 и 62 (чернила, почерк, характер исправлений) идентичны.[37]

---

[35] Автор «Замечаний на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» (см. об этом документе далее) писал: «Во время мистицизма и влияния духовенства на литературу (т. е. в 1818—1824 годах. — *С. Б.*) даже имена монахов и священников запрещалось строго упоминать» (цит. по: *Пушкин А. С.* Борис Годунов. Трагедия / Предисл., подг. текста и статья С. А. Фомичева. Комм. Л. М. Лотман. СПб., 1996. С. 489).

[36] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 2. С. 94.

[37] Об автографах ПД 60, 61 и 62 см.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 26. См. также: *Модзалевский Б. Л.* Новинки пушкинского текста по рукописям Пушкинского Дома // Сборник Пушкинского Дома на 1923 год. Пгр., 1922. С. 6—8.

Настроения, определившие звучание оставленного стихотворения «С перегородкою коморки...», не исчезли бесследно из памяти Пушкина. Они нашли свое отражение в трагедии «Борис Годунов», начатой спустя несколько недель, в декабре 1824 года. В сцене у фонтана Отрепьев говорит о себе Марине Мнишек:

> ⟨...⟩ я бедный черноризец;
> Монашеской неволею скучая,
> Под клобуком, свой замысел отважный
> Обдумал я, готовил миру чудо.
>
> (VII, 61)

Более обстоятельно мотив «монашеской неволи» развит в сцене «Ограда монастырская», оставшейся вне окончательной редакции трагедии. Сцена открывается речью Отрепьева:

> Что за скука, что за горе наше бедное житье!
> День приходит, день проходит — видно, слышно все одно:
> Только видишь черны рясы, только слышишь колокол.
> Днем, зевая, бродишь, бродишь; делать нечего — соснешь.
> Ночью долгою до света все не спится чернецу.
> Сном забудешься, так душу грезы черные мутят;
> Рад, что в колокол ударят, что разбудят костылем.
> Нет, не вытерплю! нет мочи. Чрез ограду да бегом.
> Мир велик; мне путь дорога на четыре стороны.
>
> (VII, 263)

Старый чернец, подавший совет Отрепьеву стать самозванцем, сочувственно отзывается на это: «Вы разгульные, лихие, молодые чернецы» (Там же). Обе песни «бродяг-чернецов» в сцене «Корчма на литовской границе» посвящены теме «монашеской неволи». В «Собрании разных песен» М. Чулкова (первое издание — 1770—1774 годов) одна из них заканчивалась словами (напомним, что в трагедии Пушкина тексты песен не приводятся, там указаны только первые их строчки):

> Ты сгори моя скучная келья,
> Пропади ты мое черное платье,
> Уж как полно мне добру молодцу спасаться,
> Не пора ли мне добру молодцу жениться,
> Что на душеньке на красной на девице...[38]

На воспроизведение в трагедии образов монахов было особо указано в анонимных «Замечаниях на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», наиболее вероятным автором которых считается Ф. В. Булгарин (этот отзыв был написан по просьбе Бенкендорфа и хранился в бумагах III Отделения): «⟨...⟩ монахи слишком представлены в развратном виде». Автором «Замечаний» это связывалось с воздействием на Пушкина народных песен о монахах и «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина. «⟨...⟩ У Карамзина, — пишет он, — все это описано вдесятеро сильнее — и он говорит даже, что в то время Россия была наполнена беглыми монахами, которые, скитаясь по обителям, делали большие соблазны и даже злодеяния».[39]

[38] Цит. по: *Пушкин А. С.* Борис Годунов. С. 301. См. также с. 299—301 (комментарий Л. М. Лотман).

[39] Цит. по: Там же. С. 489.

Изображение у Пушкина беглых монахов было в первую очередь обусловлено правдой эпохи рубежа XVI—XVII веков. Читая «Историю» Карамзина, Пушкин не мог не почувствовать, что трагическая интрига Смутного времени как бы зародилась и созрела в «ограде монастырской» (современная наука дополнила эти представления, указав на возможность влияния на Отрепьева со стороны знатных родов Романовых и князей Черкасских). По Карамзину получалось, что именно в «ограде монастырской» вырос и напитался знаниями Гришка Отрепьев, а «злой инок» (подлинный персонаж «Истории») нашептал ему свой страшный умысел, оттуда бежали во главе с самозванцем трое «духовных лиц», которые затем были принимаемы всеми монастырями как странствующие иноки. Вместе с тем некоторое сочувствие Пушкина к Самозванцу как герою произведения (а ему поэт передал такую свою заветную мысль, как «Я верую в пророчества пиитов») было связано с личными впечатлениями, полученными в Святогорском монастыре. Видимо, в 1824 году он произвел на автора «Годунова» неблагоприятное впечатление. Пушкин по-человечески, сочувственно понял, что под воздействием монашеской жизни, ставшей следствием ошибки или прямого насилия над человеком, в мужском сердце могут зародиться невероятные страсти и умыслы, поэтому его Лжедимитрий — это прежде всего деятельный авантюрист романтического плана, стремящийся вырваться из «неволи» монастыря.

В образной системе «Бориса Годунова», связанной с «оградой монастырской», своего рода исключением является летописец Пимен. Его жизнь в тесной келье наполнена смыслом и светом. Суждения старца отличает ясность нравственных критериев. Почему же его не тяготит «монашеская неволя»? Как например злого чернеца из сцены «Ограда монастырская»? Он, сожалея об утраченной молодости, говорит Отрепьеву: «Если б я был так же молод, как и ты, / Если б ус не пробивала уж лихая седина...» (VII, 264). Ответ Пушкина прост: творчество способно скрасить самое тяжелое с внешней стороны бытие человека. Пимен — творец, он увлечен своим «художеством», и поэтому ему не тесно в монашеской келье. Но есть и еще одно определяющее этот образ обстоятельство: летописец стар. «Блажен, кто смолоду был молод...». Пушкин придерживался характерных для античности взглядов на возраст человека, гармоничное развитие которого требует сообразных «летам» увлечений и занятий. Старости, умудренной опытом, глубокомысленной и творчески активной, монашеская одежда, как говорится, «пристала». Не то с цветущим мужским возрастом. Именно об этом говорит Пимену в келье Чудова монастыря Григорий:

Как весело провел свою ты младость!
(...)
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?
Успел бы я, как ты, на старость лет
От суеты, от мира отложиться,
Произнести монашества обет
И в тихую обитель затвориться.

(VII, 19)

В этих словах сквозит личная убежденность автора, который смысла иноческой жизни не понимает и мужчине, добровольно принявшему на себя монашеский обет, не сочувствует.

Так было в 1824—1825 годах. Впоследствии вопрос о смысле иночества (зачем люди обрекают себя на эту сложную и по-своему мучительную жизнь?) вновь встал перед поэтом. Пушкин ответил на него в стихотворении 1829 года «Монастырь на Казбеке»:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!..

(III, 200)

Возможность уйти от земной суеты и целиком отдаться полету возвышенной, свободной мысли влечет к себе тридцатилетнего поэта. Следует, однако, отметить, что в стихотворении дано как бы «теоретическое» решение проблемы иночества. В «Монастыре на Казбеке» поэт видит себя в полном одиночестве: только «соседство Бога», больше никого — ни «духоносных старцев», ни монашеской братии. Его представление об идеальном иночестве связано с Казбеком как некоей далекой от жизни абстракцией, если же речь вести об иных горах, родных, псковских, пусть даже и нареченных Святыми, то здесь у Пушкина трудно обнаружить какой-либо энтузиазм.[40]

Во второй половине 1825 года Пушкин пишет наброски перевода стихотворной сказки Вольтера «Что нравится женщинам» (1763); они известны под заголовком «⟨Из Вольтера⟩» («Короче дни, а ночи доле...»). Это занимательная сказка о приключениях молодого и пригожего собой путешественника. Четыре маленьких отрывка Пушкина воспроизводят отдельные моменты произведения Вольтера. В пушкинском тексте интересен набросок стиха «В то время деньги .....» (II, 445). Он связан со следующим утверждением автора «Что нравится женщинам»: во времена, когда жил Роберт, герой сказки (это VII век, эпоха короля франков Дагоберта), деньги доставались только служителям церкви.[41] Примечательно, что в небольшом тексте наброска Пушкина (менее двадцати стихов) отмечена именно эта мелкая деталь источника. В такого рода заметках, отражающих какие-то личные наблюдения над жизнью духовенства, таилось зерно замысла будущей сказки Пушкина «О попе и о работнике его Балде» (1830).

1825 год был отмечен взлетом интереса Пушкина к творчеству Вольтера. С ним связан и отрывок «Начало первой песни Девственницы».[42] Первоначально заголовок пушкинского автографа имел другой вид: «I песнь Девственницы» (II, 980). Если Пушкин и хотел перевести какую-то большую часть антиклерикальной поэмы Вольтера «Орлеанская девственница» (не меньше первой песни), то следует отметить, что надежд на публикацию перевода он питать не мог. Его работа лишь пополнила бы арсенал сочинений, «презревших печать». В таком случае надо обратить внимание на то упорство, с которым Пушкин пытался удержаться на стезе, проложенной им при создании «Гавриилиады». Ведь и у этой

[40] Иная точка зрения на проблему «Пушкин и иночество» выражена в статье В. А. Котельникова «О религиозно-нравственном отношении к слову у русских поэтов» (Пушкинская эпоха и христианская культура. СПб., 1994. Вып. 5. С. 20—24).

[41] О сказке Вольтера и работе над ней Пушкина см.: *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 387—392 (статья «Пушкин и Чосер»).

[42] О датировке отрывка см.: *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (Из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 62.

поэмы, и у отрывка «Начало первой песни Девственницы» сходная тематика:

Я не рожден святыню славословить,
Мой слабый глас не взыдет до небес.
(II, 451)

Святыня, о которой здесь говорится, — это девственность. Таким образом, оба эти произведения Пушкина объединены общими кощунственными мотивами.

Подведем итоги нашим рассуждениям о причинах и следствиях духовного надзора над Пушкиным в 1824—1826 годах. Поэт был по-настоящему испуган появлением в его жизни попечительного о. Ионы. Это привело к новому возмущению тех протестующих против официальной церкви настроений и мыслей, которые таились в его душевной глубине. Впоследствии эта буря улеглась и — как это ни странно — не без влияния о. Ионы. Поэт увидел, что его опасения были напрасны. Настоятель Святогорского монастыря оказался безобидным, добродушным стариком, да к тому же еще со склонностью к чарочке. Он говорил яркой народной речью, и его поговорки Пушкин не раз припоминал в ходе своей творческой работы (в «Годунове»: «⟨...⟩ выпьем, поворотим, и в донушко поколотим»). Определенный интерес для поэта составляла и библиотека монастыря, возглавлявшегося о. Ионой. Какой-то особой домашней теплотой дышит сообщение Бошняка в донесении 1826 года об отношениях поэта со святогорским настоятелем: «Пушкин иногда приходит в гости к игумену Ионе, пьет с ним наливку и занимается разговорами».[43] А вот что в 1891 году вспоминал об этом крестьянин по имени Афанасий: к Пушкину «приезжал из Святогорского монастыря монах, беседовал с ним или ходил с ним вдвоем по лесу».[44] Поэт знал, что его участь во многом зависит от того отзыва о нем, который в определенных условиях даст именно игумен Иона. Так и случилось в июле 1826 года, когда в Святые Горы пожаловал со шпионскими целями Бошняк. О. Иона дал ему о Пушкине самый благоприятный отзыв: «Он ни во что не мешается и живет, как красная девка».[45] И это сыграло свою роль в освобождении Пушкина из ссылки. В том, какой оборот для Пушкина принял духовный надзор игумена, была большая заслуга просвещенного и образованного человека — архиепископа Евгения (Казанцева). Видимо, задание, данное им святогорскому настоятелю, не предполагало особой строгости и служебного рвения.

[43] *Модзалевский Б. Л.* Пушкин под тайным надзором. С. 28.
[44] Русский архив. 1892. № 1. С. 97.
[45] *Модзалевский Б. Л.* Пушкин под тайным надзором. С. 28.

© *С. А. ШУЛЬЦ*

ДРАМАТУРГИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО КАК ПОГРАНИЧНЫЙ ФЕНОМЕН

В жанровой системе Л. Н. Толстого драматургия занимает особое место. Это обусловлено целым рядом причин. Во-первых, доведенные до конца драматургические опыты относятся к позднему периоду его творчества и в этом отношении достаточно однородны. Во-вторых, Толстой никогда не скрывал своей неприязни к театральности и ко всякой условности вообще, что делает сам факт существования толстовских пьес неким парадоксом.

Как феномен позднего толстовского творчества драматургия оказывается под воздействием нескольких тенденций и традиций: народной, религиозной и светской («классической»). Представляется важным осмыслить феномен толстовской драмы не просто в плане наследования ею той или иной традиции, но именно в аспекте их скрещивания, пересечения, т. е. за счет акцентирования самой пограничности.[1]

Строя систему религиозного, духовно-дидактического театра, Толстой стремился прежде всего быть понятным самому простому человеку — отсюда частое использование материала из крестьянской жизни, а также своеобразные попытки преодоления самой «театральности». Однако этим попыткам противостоит неоспоримая, вопреки субъективному желанию автора «вырваться» за пределы «условности», перейти от «ненародного» искусства к искусству подлинно «народному» (если воспользоваться терминологией трактата «Что такое искусство?»), включенность толстовской драмы в мировую классическую традицию, в русский и мировой литературный процесс (ср. неоднократно отмечавшиеся многочисленные примеры преемственности Толстого по отношению к формам русского театра, к творчеству Н. В. Гоголя и А. Н. Островского в частности).[2]

Это «высокое» измерение проявляется уже в том, что жанровые номинации пьес, даваемые самим автором, находятся в русле устоявшейся историко-литературной нормы: «Власть тьмы» — «драма», «Плоды просвещения» — «комедия» и т. д.; сугубо в этих рамках пытаются определить жанровое своеобразие Толстого многие исследователи. Например, В. В. Основин и В. Я. Лакшин говорят о психологической драме[3] или даже «новой драме» (В. В. Основин),[4] а Б. Шоу пытается применить к

---

[1] О продуктивно «пограничном» характере явлений культуры вообще неоднократно писал М. М. Бахтин. Непосредственно вдохновившая нас весьма ценная попытка осмысления разновидности драмы в аспекте феномена пограничности предпринята в работе: *Софронова Л. А.* Старинный украинский театр. М., 1996.

[2] См., например: *Дурылин С. Н.* Комедия «Плоды просвещения» // Творчество Л. Н. Толстого. М., 1954. С. 325—330; *Лотман Л. М.* Эстетические принципы драматургии Толстого // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л., 1979. С. 256—259, 262—265.

[3] *Основин В. В.* Драматургическое искусство Л. Толстого. Ярославль, 1972. С. 24 и др.; *Лакшин В. Я.* Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. М., 1963. С. 236, 237.

[4] *Основин В. В.* Русская драматургия второй половины XIX века. М., 1980. С. 129. С ним соглашается Г. А. Тиме: *Тиме Г. А.* У истоков новой драматургии в России (1880— 1890-е годы). Л., 1991. С. 9. Исследователи имеют в виду «Власть тьмы».

«Жив... к пьесе «И свет во тьме светит» термин «трагикомедия».[5]

Следует также напомнить, что в истории мирового искусства религиозное начало часто находило свое воплощение именно в рамках «высокого» классического театра, например в пьесах Кальдерона или Захарии Вернера, в «Ревизоре» Гоголя вместе с долженствующей сопутствовать пьесе, согласно поздней воле автора, «Развязкой „Ревизора"».

Знаменательно, что из всех своих произведений к «народным» сам Толстой относил очень немногие — «Бог правду видит, да не скоро скажет» и «Кавказский пленник». Эти определения носят у Толстого оценочный характер, которого мы, с необходимостью используя его термины, отнюдь не подразумеваем.

Что же роднит толстовскую драматургию с канонами «светского» театра?

Во-первых, происходящее в рамках жанровой модели толстовской драмы, согласно теории драмы Гегеля—Белинского, синтезирование художественной субъективности (лиризма) и объективности (эпичности), т. е. в данном случае сочетание отображения действительности с раскрытием внутреннего мира персонажей, субъективной оценкой действительности, скрытым присутствием личностно-авторского начала. Допустимо и более откровенно раскрыть два этих принципа как моменты лирического и эпического в драме (см. ниже).

Пластичный и данный во всех крупных и мелких деталях внешний мир в пьесах Толстого неизменно включен в орбиту авторской дидактики и морализаторства (которые сами по себе выступают частным случаем возможного авторского присутствия). Автор свободно перемещает своих героев в рамках заданной им художественной идеи, давая урок зрителю и читателю: ср., в частности, отчетливую антиалкогольную мораль пьесы «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил», назидательную идею «ухода» в пьесе «Петр Хлебник» и в драматической обработке «Легенды о гордом Аггее».

В то же время природа субъективности в литературе предполагает не столько педалирование авторского присутствия, как такового, сколько наличие глубоко личностного камертона восприятия событий: он может проявляться и в форме непосредственного раскрытия авторского сознания, и в форме развернутого обнаружения близкой автору *другой* духовности — сознания персонажа. Последняя форма представлена драмой «И свет во тьме светит» с ее напряженным психологизмом; впрочем, проблема психологизма подводит к отдельному пункту анализа.

Сложный, напряженный и изощренный психологизм изображения героев является явным компонентом из арсенала «классического» («светского») искусства. Как известно, уже самые первые образцы толстовской прозы были встречены как проявление развитого психологического анализа (отзывы А. А. Григорьева, Н. Г. Чернышевского, К. Н. Леонтьева — последний говорил даже о «научности» толстовского психологизма — и др.). Если в эпике внимание к внутреннему миру героя во всех малейших колебаниях и изменениях этого мира выражается посредством субъективной (авторефлексия персонажа) и объективной (замечания автора, других героев, роль поступков персонажа в раскрытии его переживаний) манеры,[6] то в драме, где авторское присутствие редуцировано, сполна остается открытой первая возможность и могут быть допущены элементы второй.

---

[5] *Шоу Б.* Кто же Толстой — трагик или комедиограф? // Яснополянский сборник. Тула, 1960. С. 188.

[6] *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. 2-е изд. Л., 1977.

Психологический, внутренний сюжет играет ведущую роль в пьесе «И свет во тьме светит», причем тут сполна задействованы все возможности первого, «субъективного» типа психологизма. Изображая близкого самому себе по духу героя, Толстой акцентирует внимание на его радикальном конфликте с семьей и вообще всем его кругом. Открывая неправду и фальшь существующего порядка вещей, Сарынцев пытается жить в согласии со своим новым миропониманием, в гармонии с евангельскими заповедями, мечтая об отдаривании имения крестьянам, о свободной жизни на заработанные собственным трудом деньги. Один из учеников и последователей Сарынцева, Борис, под влиянием его идей отказывается от службы в армии, попадает на каторгу. Мать Бориса винит в этом самого Сарынцева, и тот на какое-то время готов принять на себя вину в постигшей ее сына «катастрофе» (если считать случившееся с Борисом катастрофой — ведь сам Толстой понимает это по-своему).

В граде сыплющихся на невинного, чистого человека обвинений — сходство с ситуацией пьесы Чехова «Иванов», в которой внутренняя правота честного и порядочного героя трагически остраняется возводимыми на него со стороны общественного мнения, стоящего на позициях позитивистского «здравого смысла» (доктор Львов), обвинениями, опровергнуть которые герой не в силах. Действие «приговора» Львова показано у Чехова в аспекте иррационального механизма стороннего взгляда, лишенного возможности сочувственно воспринять душу героя.

Самоуверенность Львова, почитающего себя вправе судить другого человека, базируется на овеществлении чуждого, не понятного ему сознания, причем этот мотив по сути выступает в пьесе Чехова главенствующим. Именно подобного рода внешний «взгляд» способен подкосить Сарынцева. Однако в условном (поскольку текст не довершен) финале пьесы Сарынцев, в отличие от чеховского героя, сохраняет верность собственной личностной идентичности и принимает решение стоять на своем, вопреки всему: «Отец (Бог. — *С. Ш.*), помоги мне!»[7]

Подчеркивается, что Сарынцев испытывает первое серьезное потрясение, заставившее его пересмотреть свои убеждения, после перенесенной болезни, как бы на пороге смерти (ср. влияние на «обращение» Левина в «Анне Карениной» смерти его брата Николая, воздействие на прозрение Ивана Ильича его смертной болезни). Путь героя к основанной на новых принципах жизни наталкивается на чинимые в семье преграды и противодействия; один из первых сарынцевских последователей арестован, сам протагонист то колеблется, то решается мужественно стоять на своем. Эти его душевные метания и страдания сопровождаются все не исчезающим самоощущением духовного роста и развития, «личное» дело по сути заслоняет для Сарынцева внешний мир.

Вероятно, самого феномена толстовского психологизма не было бы без решительно совершаемого героем (и его союзником-автором как «двойником» героя) противопоставления своего «я» остальным людям, независимо от задач, которые он решает; то же отчасти верно и по отношению к Никите («Власть тьмы»).[8] Это противопоставление (надэтическое) — ре-

---

[7] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1954. Т. 31. С. 183. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[8] Выделенность Никиты среди остальных персонажей, не раз отмечавшаяся в литературоведении, верна только в экзистенциальном смысле: ведь финальное раскаяние героя совершено как раз под влиянием уговоров Митрича не бояться людей. В этой связи вполне справедливо замечание о финале «Власти тьмы» как «соборном действе» (см.: *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 206).

шающий момент конституирования толстовского психологизма вообще. Ср. размышления умирающего Ивана Ильича: «Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо» (т. 26, с. 92—93). Сравнивая героя процитированной повести с Эдипом, В. Н. Топоров проницательно замечает: так же как и Эдип, именно в финале своей жизни постигающий смысл загадки Сфинкса в качестве загадки о конкретном, «вот этом» человеке — о самом себе, а не о человеке «вообще», так и умирающий Иван Ильич от абстрактного понимания «смертности» вообще приходит к потрясшему его постижению своей собственной смертности.[9]

Знаменательна обмолвка Толстого в его «Ответе на определение Синода от 20—22 февраля и на полученные мною по этому поводу письма» (1901): «Мне надо *самому одному* жить, *самому одному* и умереть» (т. 34, с. 252; курсив мой. — *С. Ш.*). Формальная структура толстовского психологизма целиком зависит от этой оппозиции «я» и внешнего мира; как бы ни стремился индивид к воздействию на мир, к деятельности во благо всех, он все равно объективно противостоит им (не в этическом, а в экзистенциальном отношении).

Именно поэтому «И свет во тьме светит» — исповедальное, в значительной степени «лирическое» произведение. Лиризм — свойство уже ранней толстовской прозы, его автобиографической трилогии (задумывавшейся как попытка романа), где сознание автора оказывается «пропущенным» через сознание героя, а сам герой служит некоей превращенной формой передачи авторского взгляда на мир, формой оправдания этого взгляда; уникальность этого приема Толстого в том, что он совершается в недрах реализма, а не романтизма, по самой своей природе более предрасположенного к этому, в недрах эпики, а не собственно лирики.[10]

В «Живом трупе» задействованы элементы и субъективного типа психологического анализа, и объективного. Здесь со всем тщанием показана не столько история, сколько «анатомия», экзистенциально-психологическая подноготная семейной распри, заканчивающейся добровольным «уходом» Феди Протасова из семьи ради счастья его жены с другим человеком. Раскрываемая исподволь (здесь очень важен прием нашего первоначально только заочного знакомства с Протасовым, по отзывам его близких) мотивировка этого ухода обставлена точно и тонко: отмечены человеческая глухота жены Протасова и ее матери, мятущийся и «естественный» характер самого героя, отказывающегося идти на какие-либо компромиссы ради соблюдения общественных условностей. В ситуации усиления гнета общественного мнения после обнаружения подлога, накаливания самой атмосферы фальши и лжи самоубийство героя становится неизбежным.

В. Я. Лакшин вполне справедливо пишет об определенных моментах близости «Живого трупа» драме А. П. Чехова «Дядя Ваня»; в частности,

---

[9] *Топоров В. Н.* О структуре «Царя Эдипа» Софокла // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977. С. 258.

[10] В трилогии ощутима «лирическая речь автора», господствующая над повествованием от лица героя. См.: *Купреянова Е. Н.* Молодой Толстой. Тула, 1956. С. 25, 26.

это проявляется в том, что характер Протасова и «причины его внутренней драмы уясняются не сразу», что автор показывает «различное отношение людей к Феде».[11] А ведь субъективно Толстой не принял этой драмы Чехова, резко ее раскритиковал! Следовательно, близость проявляется на объективном уровне, на основе общей «подсознательной» платформы «светского» искусства.

Отчетливым симптомом близости театра Толстого «светской» драматургии выступает его зависимость от эпических жанров, подверженность «романизации» (в смысле М. М. Бахтина).[12] От «романического» в пьесах Толстого во многом и самый психологизм, а также многомерность художественного хронотопа и соответствующего ему социального разноречия («Плоды просвещения»: два мира, барский и мужицкий), философичность и идеологизм — как на уровне образа автора, всей вложенной в произведение интенции, так и на уровне непосредственных диалогов персонажей.

Кроме того, «романизация» приводит к известной несценичности пьес; ср. мнение французских авторов по поводу «Власти тьмы»: «Это до жестокости правдиво и очень хорошо: но все написано для чтения, а не для представления, и, на мой взгляд, все это невоплотимо на сцене» (В. Сарду); «Это не пьеса, а скорее роман в диалогах, длинноты которого были бы невыносимы на сцене» (Э. Ожье).[13]

Такой специфической черте романа, как нацеленность на жизнеописание личности, в драматургии Толстого соответствует существование целой группы героев со своей историей и жизненной дорогой. Речь идет не просто о столкновении героев разных типов, о выявлении ими своей сущности, но именно о последовательно «романическом», развернутом во времени и пространстве характере, который не только действует, но чрезвычайно много говорит; отсюда некоторая тяжеловесность толстовских пьес с точки зрения законов сцены, известное подавление в них внешнего действия героев эпическим подтекстом сюжета и «лирическим» («лироэпическим») контекстом автора.

Никита, Протасов, Сарынцев — все это, в терминологии Ю. М. Лотмана, «герои саморазвития и самооценки»,[14] они намечены и изображены в своем многомерном развитии, становлении, в том числе с учетом всего их жизненно-семейного фона и контекста.

Никита во «Власти тьмы» не просто преступник, который грешит, а после кается, но цельно выписанная личность, исподволь и телеологически неизбежно идущая навстречу своему преступлению. Соблазнение сироты Марины и последующий отказ жениться на ней становятся, по мысли Толстого, подкрепленной евангельским эпиграфом к драме, первым шагом к падению героя. Никакие уговоры праведника-отца тут помочь не в силах. И дальнейшее возрастание степени греховности Никиты (пособничество в краже денег у своего хозяина Петра, связь со своей приемной дочерью, т. е., в принципе, инцест, соучастие в убийстве прижитого от этой связи ребенка) выглядит как закономерное и фаталистически предопределенное.

---

[11] *Лакшин В. Я.* Указ. соч. С. 237.

[12] Элементы романизации толстовских пьес отмечает, в частности, Е. И. Полякова: *Полякова Е. И.* Театр Л. Н. Толстого. М., 1978. С. 50, 55, 63, 157, 168 и др.

[13] Цит. по: *Дурылин С. Н.* Драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы» // Творчество Л. Н. Толстого. М., 1959. С. 239.

[14] *Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 380—393.

Эти этапы истории жизни Никиты одновременно оказываются этапами истории его души, всякий раз сопровождаясь стихийным, «естественным» (как бы в духе Руссо и просветителей — и в духе Гюйо)[15] ощущением внутренней брезгливости по отношению к своим деяниям и к самому себе. Случившийся же в душе героя духовный переворот в этом отношении и предопределен, и одновременно парадоксальным образом вне этой логики — тут в действие вступают закономерности религиозного театра, о которых см. ниже.

Присущее роману социальное многоязычие особенно выпукло представлено в «Плодах просвещения», о чем неоднократно писалось. Сопоставляя два мира, крестьянский и дворянский, Толстой наделяет каждый из них свойственным ему социальным жаргоном. Подчеркнутое косноязычие крестьян, сниженность их лексики сталкиваются с выспренней пустопорожней болтовней бар.

В своем внимании к читателю из народа Толстой не был одинок: достаточно указать на факт существования «народнической» литературы, на творчество драматургов, сознательно ориентировавшихся на простого читателя и зрителя.[16] Причем о какой-то стилизации под фольклор, как это могло быть, допустим, в романтическую эпоху, в случае Толстого говорить ни в коем случае не приходится. Толстой не стилизует. Он пытается «первозданно» воплотить некоторые принципы фольклорного театра.[17]

К «народным драмам» Толстого обычно относят «Первого винокура, или Как чертенок краюшку заслужил», «От ней все качества», драматическую переработку легенды о царе Аггее, «Петра Хлебника», а также, с оговорками, «Власть тьмы». Для них характерны такие черты фольклорной поэтики, как нарочитая простота сюжетной коллизии, стремительность действия, прозрачный моралистический смысл, подчеркнуто небольшой объем (к последней из названных пьес это, естественно, не относится). Самое же главное — свойственное им качество «безыскусности», видимое отсутствие художественных «излишеств», антилитературность и антириторичность, эстетический аскетизм, предполагающий свежее и нерафинированное восприятие со стороны читателя (зрителя).

Фольклорно-драматические элементы в пьесах Толстого почти не несут оттенка архаичности, мифологичности, «первобытности» (проступающего, например, в эксплуатировавшем фольклор и мифологию романтизме). Наполнение указанных элементов связано с иными качествами — естественностью, простотой, примитивизмом, бытовизмом. К немногим исключениям следует, видимо, отнести мотивы «Власти тьмы», демонстрирующие высвобождение самых страшных, словно первобытно-инстинктивных, «стихийных», «бессознательных» человеческих страстей (инцест, убийство ребенка).

Некоторые персонажи этой группы пьес прямо восходят к героям народного театра-вертепа. Это, в частности, смешной черт. Представая в «Первом винокуре» поначалу в комичном виде, чертенок затем постепенно делает успехи в совращении человеческого рода (причем ему отведен заведомо трудный, по Толстому, участок — крестьяне, которые оказываются в гораздо меньшей степени падки на грех, чем, допустим, дворяне). Потерпев крах в самых различных попытках одурачивания, чертенок

---

[15] *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 398—399.

[16] *Тиме Г. А.* Указ. соч. С. 104—139.

[17] Внешняя сторона отношения Толстого к народному театру освещена в работе: *Ломунов К. Н.* Л. Н. Толстой и народный театр // Творчество Л. Н. Толстого. С. 502—559.

прибегает к самому последнему способу — внушить мужику пристрастие к выпивке. Излюбленная Толстым параболическая тема хозяина и работника дана здесь в своем отрицательном варианте (достаточно редкий случай): работник не помогает хозяину, как это имеет место в «Смерти Ивана Ильича» или повести «Хозяин и работник», а мешает ему, сбивая с пути истинного. Таким же нерадивым — и неверным — работником оказывается герой «Власти тьмы» Никита.

Мотив осмеяния барина в «Аггее» близок таким фольклорным произведениям, как «Мнимый барин», «Барин бравый», «Помещик», «Ермак», «Шайка разбойников» (что касается двух последних, то речь идет не о целостном сюжете, а об отдельных эпизодах с участием персонажа-барина). И у Толстого, и в народной драме барский статус не гарантирует неприкосновенности, и в том и в другом случае охотно изображаются сцены посрамления барина, глумления над ним, выражения неуважения к нему. Ср. в «Мнимом барине»:[18]

Барин. ⟨...⟩ Трактирщик!
Трактирщик. Что угодно, барин голый!
Барин. Ах, как ты меня пристрамил.
Трактирщик. Нет, барин добрый, я вас похвалил ⟨...⟩
Барин. А что именно будет приготовлено?
Трактирщик. Жаркое-с.
Барин. Именно какое?
Трактирщик. Комар с мухой, таракан с блохой,
на двенадцать частей разрезаны-с, на двенадцать персон
приготовлены-с.

Столь же глумливы по отношению к барину его диалоги с лакеем и старостой. В финале «Мнимого барина» выясняется, причем информация подается в карнавально-сниженной форме, что тем временем сгорела барская усадьба. Диалог на эту тему построен по известному принципу нарочитого, деланного оптимизма со стороны старосты, который начинает с сообщения о мелких неприятностях и постепенно переходит к самой главной, делая вид, что и это мелочь, что повода для горя нет:

Барин. Неужели с пожару ничего не осталось?
Староста. Нет, осталось много.
Барин. А что такое?
Староста. А чем чай пьют.
Барин. Что такое, чай, что ли?
Староста. Нет, крупнее.
Барин. Дак сахар, что ли?
Староста. Нет, чернее.
Барин. Дак уголья, что ли?
Староста. Вот галье, галье.[19]

В «Аггее» (как известно, непосредственно восходящем к народным сказкам и книжной древнерусской легенде) этим эпизодам соответствует стремительное развенчание пана, лишение его всех атрибутов богатства и власти, сопровождающееся откровенным назиданием «опрощения».[20] При-

[18] Народный театр. М., 1991. С. 49. (Библиотека русского фольклора. Т. 10).
[19] Там же. С. 56.
[20] Развивая мысли К. Н. Ломунова о связи «Аггея» с балаганными представлениями (*Ломунов К. Н.* Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1956. С. 295), следует отметить, что балаган включен в сложную систему ярмарочного хронотопа с его динамизмом, карнавальными (в мировоззренческом смысле) мотивами, допускающими моменты «чудесного».

чем толстовский пан, совершенно случайно попав в странную для себя ситуацию, слышит затем таинственный голос свыше и уже сознательно приходит к решению об отказе от своего панства. Эта далекая от фольклорно-драматической антипсихологичности сознательность, выстраданность раскаяния героя будет показана и в драме «Власть тьмы», чья поэтика, несмотря на полностью крестьянский «материал», на внимание к самым мелким деталям мужицкого быта, по сути во многом отрывается от фольклорной.

Отдельные элементы народной поэтики обнаруживаются в «Плодах просвещения» и в «Живом трупе».

В «Плодах просвещения» мотивы критики бар развиваются в духе описанной фольклорной поэтики «развенчания», при этом последнему придано не абстрактное, а вполне конкретное социальное звучание. Используя фарсовый сюжет, Толстой показывает, как проникшаяся сочувствием к крестьянам горничная Таня с благословения барской дочери Бетси подбрасывает господам во время проводимого ими спиритического сеанса записку, содержащую нужное крестьянам решение, каковое затем, надо думать, и приводится в исполнение — вновь не без благородной помощи Бетси.

Баре здесь высмеиваются не только в своих хозяйственных амбициях, направленных против крестьянских интересов (решение вопроса о земле тут приобретает максимально обобщенное, даже притчево-параболическое значение), но и в своих общих духовно-нравственных ориентирах: само времяпрепровождение Звездинцевых и их гостей профанирует тему «плодов просвещения», на поверку оказывающихся плодами пресыщенности и внутренней пустопорожности. Безликий, неиндивидуализированный доктор этой пьесы, как и черт из «Первого винокура», видимо, в какой-то степени восходит к традиционному вертепному образу; ср. выразительную авторскую ремарку о докторе: «Громогласен и груб. Постоянно самодовольно посмеивается» (т. 27, с. 95). Сочетание в комедии фарсовых сцен (спиритический сеанс) со сценами серьезными и трагическими (диалоги крестьян, уговоры о продаже земли, угроза Звездинцевой расторгнуть подписанный контракт) соответствует народной поэтике — и мистерийной поэтике тоже.

Не только канон «общественной комедии»,[21] но и сама формальная структура «Плодов просвещения» оказывается в чем-то близка гоголевскому «Ревизору», в частности совпадает ключевой мотив обмана, о котором сам «обманывающий» и не подозревает. Вообще этот мотив весьма оригинален и позволяет авторам создать динамичный, внезапно приходящий в бурное движение художественный мир; при этом за всем многообразием «буффонных» метаморфоз проступает единый формально-содержательный стержень и все действие приобретает интригующий и по-своему стройный характер.

Как гоголевский Хлестаков вовсе не собирался выдавать себя за важную персону, так и толстовские мужики абсолютно не причастны к проделке Тани. Зато в результате этих «случайных» подмен происходят чрезвычайно важные метаморфозы во внешнем мире, затрагивающие целые человеческие судьбы, наступает своеобразный момент истины. Обитатели уездного города подготавливаются Хлестаковым как «ветреной светской совестью» к приезду подлинного ревизора, который «ждет нас

[21] *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 267.

у дверей гроба» (как это уточнит Гоголь в «Развязке „Ревизора"»).[22] Заключительная немая сцена была призвана фиксировать, особенно в итоговых вариантах «Ревизора» и дополнениях к нему, это благотворное потрясение персонажей, выступающее ни больше ни меньше как потрясение самих «основ» их существования, человеческого бытия вообще.

Что касается пьесы Толстого, то крестьяне все-таки получают землю (с учетом толстовской мифологии земледельческого труда и отмеченной выше «параболичности» темы земли это следует расценить как принципиальный момент; поэтому, хотя земельный участок не так велик, это симптом важнейшей перемены), Бетси проявляет свои лучшие качества, а Таня покидает семейство Звездинцевых и отправляется домой, в деревню (т. е. также к земле).

Как притчевость «Ревизора» была полностью осмыслена автором не сразу, а только в специальных приложениях и текстах-«спутниках», где будет говориться о «душевном городе» и персонажах комедии как «наших душевных лихоимцах»,[23] так и притчевость «Плодов просвещения», основанная на мифологии земли и земледельческого труда, проступает исподволь, с обращением к глубинному семантическому пласту пьесы.

Хотя и в «Ревизоре», и в «Плодах просвещения» обман вскрывается, это уже не в силах помешать важному бытийному сдвигу. Так серьезное и существенное обновление жизни достигается средствами, близкими к розыгрышу и «карнавалу» (впрочем, теоретик карнавала М. М. Бахтин как раз и подчеркивал его подлинную целительность и «открытую серьезность») — ср. мысль И. Иванова о том, что мужики выступают воплощением «дурацких персон» масленичного балагана.[24]

И у Гоголя, и у Толстого немаловажную роль в развитии интриги играет образ слуги: не кто иной, как Осип, вовремя советует Хлестакову покинуть пределы уездного городка, освобождая хозяина от унизительной процедуры разоблачения; толстовской Тане и вовсе отдана функция главного «демиурга» комедийного мира, благодаря чему получает реализацию сквозная символическая линия творчества Толстого, связанная с идеей нерасторжимого единства «хозяина» и «работника». Тане, в отличие от Хлестакова, все же не удается уйти от прямого участия в публичном скандале, но это не меняет результата ее розыгрыша, более того, приводит к желанному возвращению Тани в родной дом.

Критика барского образа жизни, всего наличного жизненного уклада во многом определяет художественную идею «Живого трупа». Интересно, что первоначально Толстой намеревался интерпретировать фабульную ситуацию этого произведения в комическом ключе и задумывал именно комедию с условным названием «Труп» — эти первоначальные импульсы толстовского замысла также близки народно-театральной поэтике с ее грубым комизмом. В качестве отдаленного предшественника так задуманной пьесы (на уровне исторической поэтики) могут быть названы народные святочные игры в покойника, которые представляют собою карнавальную забаву, воспроизводящую элементы похоронной обрядности: «Самого бесстрашного из парней, согласившегося стать „мертвецом" («умраном»), одевали в саван и на досках вносили в избу, на поседки. Там начиналось „прощание" и „отпевание", сопровождавшееся пением непристойных песен, шуточных причитаний и молитв. В конце действа „покойник"

[22] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 4. С. 463.
[23] Там же. С. 464.
[24] *Иванов И.* Малый театр. «Плоды просвещения» // Артист. 1892. № 19. С. 150—151.

вскакивал и убегал, пугая присутствующих».[25] Ср. также народную драму «Маврух», основанную на сюжете «покойницкой игры».

Однако эти «карнавальные» интенции все же были отставлены Толстым, и все развитие замысла (опирающегося, как известно, на реальную житейскую историю) приобрело глубоко трагический характер.

Сам образ Феди Протасова — чрезвычайно сложный, психологически многомерный — не имеет практически ничего общего с возможными фольклорными коррелятами. Только некий сарказм, горькая ироничность окончательного заглавия отдаленно напоминают о «веселом» субстрате замысла, поэтому никак нельзя разделить мнение Б. Шоу о будто бы «трагикомичности» пьесы. Мнимый труп становится в финале реальным трупом, «игра» в покойника — настоящим, подлинным событием действительности (другое дело, что Толстой по-своему, неортодоксально верил в бессмертие души и в той или иной форме допускал самоубийство, как допускали его античные стоики). Заметим, что с первоначальным проектом пьесы — и тут действительно можно вести речь о трагикомизме — в значительной степени перекликается формальная структура комедии Н. Р. Эрдмана «Самоубийца» (1930): тема «трупа» подана здесь в сатирической плоскости, и сама разворачивающаяся борьба ближних протагониста за присвоение всех возможных выгод его гипотетического самоубийства выглядит двойственно, смешно и грустно (ср. также намерение Петра Верховенского в «Бесах» Ф. М. Достоевского извлечь все мыслимые дивиденды из самоубийства Кириллова).

Особое место в ряду народных драм Толстого занимает «От ней все качества». Случайный путник, остановившийся на ночлег в крестьянском доме и обворовавший своих доброжелателей, неожиданно находит в них сочувствие к себе, получая добро в ответ на совершенное зло. Трудно найти фольклорные аналоги этому мотиву: обычно фольклорный герой получает строго по заслугам, зло в народных произведениях неизбежно наказывается. Таким образом, здесь отчасти фольклорная поэтика (краткость сценки, простые герои, прозрачность замысла) использована в ином пространстве — в сфере толстовского религиозного морализма.

В «народных драмах» Толстого нет четкого деления персонажей на положительных и отрицательных, герои, как правило, не статичны, они способны менять свои качества, проходить через своеобразное испытание, позволяющее им или подтвердить свое достоинство и порядочность, или опровергнуть их — в очередной раз раскрыть свою низость или отказаться от нее (Петр Хлебник, Аггей). Причем моральные качества толстовских героев по большому счету не связаны с их социальным статусом, они выбираются героями в результате их свободного волеизъявления.

Интересно, что сам Толстой понимал народную драму весьма расширительно: он относил к ней и фольклор, и произведения древнерусской литературы. Эта неточность не окказиональна, она вообще свойственна XVIII и XIX векам;[26] у Толстого она демонстрирует заведомую синтетичность его драматургии, ее нацеленность на по возможности полный (ограничиваемый лишь определенными интенциональными установками)

---

[25] *Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И.* Русский фольклорный театр // Народный театр. С. 8. См. также: *Гусев В. Е.* 1) От обряда к фольклорному театру: Эволюция святочных игр в покойника // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 49—59; 2) Истоки народного театра. Л., 1977.

[26] *Панченко А. М.* «Народная модель» истории в набросках Толстого о Петровской эпохе // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. С. 68.

духовно-художественный синтез, в котором найдется место и «светскому», и народному, и религиозному.

Сам Толстой в работе «О Шекспире и о драме» представляет историю европейского театра как процесс угасания религиозного и культового истока драмы, причем оценка этому процессу дается резко негативная: «Первые проявления христианского искусства были богослужения в храмах: совершение таинств и самое обычное — литургия. Когда же, со временем, формы этого богослужебного искусства оказались недостаточными, появились мистерии, изображавшие те события, которые считались самыми важными в христианском религиозном миросозерцании. Потом, когда с XIII, XIV веков центр тяжести христианского учения стал все более и более переноситься из поклонения Христу, как Богу, в уяснение его учения и следование ему, формы мистерий, изображавших внешние христианские явления, стали недостаточны, и потребовались новые формы. И как выражение этого стремления явились моралитэ, драматические представления, в которых действующими лицами были олицетворения христианских добродетелей и противоположных им пороков» (т. 35, с. 263).

Этот подход к истории европейской драмы, связывающий ее зарождение с литургией, намеченный еще в начале XIX века и присутствующий, например, в книге Алексея Веселовского «Старинный театр в Европе» (М., 1870), разделяется и современными исследователями, которые исходят из логики исторической поэтики. Согласно замечанию М. Л. Гаспарова, «в истории европейской культуры драма рождалась дважды, и оба раза — из культовых священнодействий: сперва в древности из Афинских празднеств в честь Диониса, потом в средние века из христианской литургии».[27]

Критика Толстым секуляризации драмы, театральности вообще очень напоминает традиционную для всей раннехристианской литературы борьбу с театром (см., например, сочинение Тертуллиана «О зрелищах» и т. д.); наверняка на Толстого оказали влияние и те нападки на театр, с которыми выступил Ж.-Ж. Руссо. Интересно, что Толстой, который в своей публицистике ругал литургию и культ вообще, в своей эстетике объективно выступает их защитником.

Уже моралите (на самом деле этот жанр, возникнув несколько позже мистерий, существовал параллельно с ними) кажется Толстому ослаблением изначального духовного театра: «⟨...⟩ аллегория по самому роду своему, как искусство низшего рода, не могла заменить прежних религиозных драм; новая же форма драматического искусства, соответствующая пониманию христианства как учения о жизни, еще не была найдена. И драматическое искусство, не имея религиозного основания, стало во всех христианских странах все более и более уклоняться от своего высокого назначения и вместо служения Богу стало служить толпе ⟨...⟩ Содействовало этому уклонению еще и то, что в это самое время были узнаны и восстановлены неизвестные еще до тех пор в христианском мире греческие мыслители, поэты и драматурги. ⟨...⟩ драма XV, XVI и XVII веков уже совершенно отказалась от всякого религиозного содержания. И произошло то, что драма, имевшая прежде высокое религиозное назначение и только при этом условии могущая занимать важное место

[27] История всемирной литературы: В 9 т. / Отв. ред. Х. Г. Короглы и А. Д. Михайлов. М., 1984. Т. 2. С. 504. См. также: *Андреев М. Л.* Второе рождение европейской драмы // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С. 27—44.

в жизни человечества, стала, как во времена Рима, зрелищем, забавой, развлечением ⟨...⟩» (т. 35, с, 263, 264).

Основные литургийные моменты, способные оказать влияние на форму театрального действия, — это воспроизведение в символико-аллегорической форме евангельских событий и таинство евхаристии (причащение Святых Даров — Крови и Плоти Христа). В первом случае значим уже сам факт реализации некоего (сакрального) канона, плана, «сценария» — повторения изначального опыта, во втором (евхаристия) — мотив мистического единения, просветления и очищения, сопоставимый с явлением катарсиса.

Если относимая к «прототеатру» так называемая «литургическая драма» еще практически целиком в ведении церковного культа, то последующие, более «эмансипированные» жанры средневекового театра — образования синтетические, отчасти церковные, отчасти светские. Подразумеваются миракль, моралите, мистерия, ауто, фарс (средневековый фарс, конечно, имеет мало общего с «фарсом» в понимании нового времени) и т. д. Причем под «светскостью» здесь подразумевается «обмирщенность» — как в варианте «высокой» культуры, так и в варианте культуры народной, фольклорной. Названным жанрам присуще сочетание эстетического и теологического на уровне образа, идеи, формы.[28] Их связь с христианским богослужением проявляется как непосредственно в содержательной области (религиозная и пararелигиозная тематика), так и в поэтике (сюжеты с использованием тем Священной истории; пристрастие к символам и аллегориям; сдержанная, исполненная достоинства дидактика), а также в функциональной роли: спектакли, как правило, приурочивались к церковным праздникам.

Имеются все основания говорить о генетической и типологической зависимости драм Толстого от средневеково-барочного духовного театра. Условно-символическое, аллегорическое, притчево-дидактическое начало — их общее свойство, так же как и проступающая в сюжетике и характерологии христианская архетипика.

Вначале о связи с непосредственным литургийным истоком драмы. Здесь важно напомнить два фрагмента из работы Толстого «О жизни»: «И нет иной любви, как той, чтобы положить душу свою за други свои. Любовь — только тогда любовь, когда она есть жертва собой. Только когда человек отдает другому не только свое время, свои силы, но когда он тратит свое тело для любимого предмета, отдает ему свою жизнь — только это мы признаем все любовью и только в такой любви мы все находим благо, награду любви. И только тем, что есть такая любовь в людях, только тем и стоит мир» (т. 26, с. 392—393); «сын человеческий ⟨...⟩ не только связан, но есть одно со всеми людьми», он «своим страданием выкупает и свои и чужие грехи, своим заблуждением производит свои и чужие страдания и своим избавлением от заблуждения избавляет себя и других от страданий» (т. 26, с. 634).

Последняя цитата отчасти противоречит бросаемой Сарынцевым в богословском споре со священником реплике о «нелепости и мерзости искупления» (т. 31, с. 132), однако важно учитывать, что тут подразумевался чисто «мифологический», «фантастический» аспект искупления. Нравственный же, «переносный» смысл жертвенного поступка Христа (тут напрашивается термин немецкого протестантского теолога Р. Бультмана

[28] *Паушкин М. М.* Средневековый театр. М., 1913; *Андреев М. Л.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление. X—XIII вв. М., 1989.

«керигма», как раз и знаменующий очищение евангельского предания от «фантастики») Толстой безусловно принимает. В то же время художественная образность — и сама логика исторической поэтики драмы, так проницательно схваченная, в частности, Гегелем, говорившим о трагическом герое как герое рока и жертвоприношения, — не может не привести к своеобразному возрождению элементов «чудесного», так сказать, некеригматического понимания искупления.

Немало общего с литургийной топикой имеет и основанная на агиографическом сюжете пьеса «Петр Хлебник», где речь идет о добровольном принесении себя в жертву: богатый купец отказывается от всего нажитого добра в пользу своих слуг и становится рабом, искупая грехи своей прошлой жизни. Смена высокого статуса на самый низкий, какой только может быть в социальной иерархии, напоминает о распятии «царя иудейского» как раба — ср. именно эти акценты, например, в драме К. Р. «Царь Иудейский» (1876). Имя «Хлебник» напрямую соотнесено с одним из ключевых евхаристических образов. Величественная простота толстовской пьесы, ее безыскусственность и духовная ясность коррелируют с евангельской поэтикой.

Чудо преображения, произошедшее с Петром Хлебником вопреки всякой телеологии, по одной духовной свободе, заставляет уподобить жанр этой пьесы мираклю; вообще практически все драматические произведения Толстого могут быть сопоставлены с тем или иным жанром средневекового театра.

Вместе с тем, совершая свой жертвенный поступок, толстовский купец разрешает глубоко личное томление, он ищет утоления собственной духовной жажды — но объективно его поведение как предмет художественного изображения несет в себе пафос некоего всеобщего искупления и очищения: читатель (зритель) получает возможность психологически-экзистенциального соучастия в судьбе героя, причем, по мысли Толстого, людей того же круга, что и герой-купец, это соучастие должно привести к реальному повторению его поступка: так символика превращается в девиз конкретного действия.

Канону миракля в немалой степени соответствует толстовская драматическая переработка легенды об Аггее, отчасти напоминающая сюжет «Петра Хлебника»: богатый герой внезапно меняет свой статус. В то же время здесь присутствуют элементы фарса (в средневековом смысле) и определенной случайности перемены, которая, на первый взгляд, происходит как бы вне субъективного решения героя, вообще помимо его внутренней жизни: потому-то пан так удивлен появившимся на нем рабским рубищем, удивлен тем, что его отказываются признавать слуги, и грозит им наказанием. Фарсовые элементы заключаются в нескольких резких, «карнавальных», почти сказочных переменах паном его социального статуса (сопровождающихся символическими переодеваниями). Сама тема обратимости статусов «хозяина» и «работника» — во многом ключевая для позднего Толстого («Посмертные записки старца Федора Кузьмича», «Хозяин и работник» и др.), она связана с евангельской топикой.

С другой стороны, финал этого небольшого, но весьма емкого произведения содержит указание на высокую телеологию событий: в предпоследней, восьмой картине нищие и пан поют стих о Лазаре, фигура которого является в христианстве одним из символов воскресения (ср., в частности, смысловое наполнение эпизода чтения евангельских страниц о Лазаре в «Преступлении и наказании»), звучит голос «Пана Ангела».

В девятой картине, согласно ремарке, пан сидит «в виде нищего, один обедает, и служит ему прислуга» — очередное переворачивание установившейся иерархии, намекающее на предстоящее итоговое, главное для пана (и для автора) «переворачивание». Вдруг после пессимистических сетований не понимающего, что с ним происходит, пана, согласно ремарке, «является свет и из света голос». Следует важный диалог, в котором «голос» по сути выступает как действующее лицо (один из способов толстовского — нематериального — представления Бога):

Голос

А знаешь ли ты, пан Фадей, пана сильнаго, богатаго и гордаго, как не поверил слову Евангельскому и сказал, что нельзя богатому обнищать? Узнал ли ты теперь, к чему богатство мира сего и как на него полагаться? Понял ли ты, что то было виденье и зачем тебе оно привиделось? Покаялся ли ты в гордости своей?

Пан

Покаялся и не буду жить по прежнему.

Голос

Так будь же опять пан и заслужи гордость свою.

(т. 26, с. 500)

Последняя написанная автором картина пьесы не содержит никаких диалогов, она включает только прислуживание пана и его жены нищим, пирующим за «большим столом великолепным» (т. 26, с. 500). И это отсутствие слов на фоне конкретного действия гораздо красноречивее любой проповеди: ведь искомый идеал осуществился, поэтому незавершенность произведения как бы мнимая. Налицо феномен искусства, которое словно бы пытается выйти за свои границы. Однако здесь оправдание художественности морализмом вовсе не снимает первой, а придает ей новое качество.

Отсутствие описания психологического состояния героев — в противоположность пьесам «Петр Хлебник» или «И свет во тьме светит» — делает драматическую обработку легенды об Аггее словно бы более «архаичной», более «ритуальной» по своей поэтике.

Евхаристическая топика в снято-пародийном виде проступает и в «Первом винокуре». Подпадая под чары чертенка, мужик переводит зерно на зелье: «Дед. Зло это, не добро. Хлеб тебе Бог зародил себя и людей кормить, а ты его на дьявольское питье перегнал. Не будет от этого добра» (т. 26, с. 53). Сама эта «евхаристия наоборот» напоминает сцену из народной драмы «Царь Максимилиан» (так называемый второй вариант текста, явление 53-е): переодетые в профанированную одежду священник и дьякон совершают непотребное подобие церковной службы:

Дьякон

Слава тебе, пиву бешеному,
Слава тебе, меду сыченому,
Слава тебе, горилка страдательная!
Пострадала еси от гонителя мучителя винокура,
Прошла еси огни и воды
И наскрось все медные трубы,
И вышла, аки Христос, чистая ⟨...⟩
И мы к тебе ныне с веселием прибегаем,

Стаканчики полные наливаем
И досуха их выпиваем.[29]

Налицо резко противоположное интенциональное наполнение этих сцен у Толстого и в народной драме. То, что в «Царе Максимилиане» было знаком некоего игрового и вольного «антиповедения», у Толстого предстает в сугубо негативном свете. «Антиевхаристия» в «Первом винокуре» выступает знаком распада человеческой личности (отсюда последовательная зооморфная символика уподоблений пьющих крестьян), тогда как в «Царе Максимилиане» она входит в общий карнавально-игровой контекст.

Ср. также перевернутый — и совсем неигровой, однозначно страшный — вариант «жертвоприношения», своего рода «черной мессы» во «Власти тьмы»: здесь убийство старика хозяина, а затем убийство ребенка, по мысли Матрены, должно послужить «основанием» благополучия ее сына. Эта «черная месса» отчасти напоминает мотив убийства в романе Достоевского «Бесы», которое призвано сыграть роль «скрепления» и упрочения нигилистического кружка Петра Верховенского.[30] Налицо «перекличка» двух видов нигилизма: крестьянского и зародившегося в недрах образованного общества.

Подлинно жертвенным, притом свободным и вольным в своем порыве, оказывается поступок прилюдного покаяния Никиты, который стоит интерпретировать как довольно редкий для Толстого пример решения глубокой, величественной темы «ухода» на крестьянском материале (т. е. на том материале, который как бы и не может ее предполагать).

По-настоящему жертвенным — также в отдаленной связи с евхаристической топикой — оказывается финальный поступок Протасова, который своим уходом пытается разрубить гордиев узел экзистенциально-семейных проблем. Причем этот уход оказывается уже не условным, как в первый раз, когда он обозначил бегство героя от светского общества, а подлинным, буквальным уходом из мира. Знаменательно, что, первоначально задумывая это произведение как комедию, впоследствии Толстой все же, как уже подчеркивалось выше, придал пьесе трагический пафос, пафос безысходного жизненного катастрофизма.

Отказывающийся подчиняться светским условностям, честный, искренний и порывистый (ср. важную роль в пьесе и в самом образе протагониста всей «цыганской» струи — это резко отличает Протасова от смиреннейшего князя Мышкина, одного из других «святых» русской литературы), Протасов как бы воплощает собою новый тип «святости», совершенно отличный от канонического, зато, в понимании Толстого, более «современный», «естественный» — здесь уже один шаг до героя повести французского экзистенциалиста Альбера Камю «Посторонний» Мерсо, отмеченного все тою же «стихийной» правотой в противоположность лживому и продажному обществу. Правота отдельного честного (в понимании авторов) человека перед неправотой целого мира — общая тема Толстого и Камю. Это индивидуалистический подход. И хотя также и Христом сказано: «Я победил мир» (Ин., 16: 33), в Евангелии эти слова имеют значение высокого морально-космического жертвоприношения, на которое Христос идет сознательно и в котором себе отказывает герой Камю.

[29] Народный театр. С. 203.

[30] Ср.: *Ветловская В. Е.* Мотив строительной жертвы в произведениях Достоевского // Миф — фольклор — литература. Л., 1978.

В самоубийстве Протасова — своеобразная диалектика «победы» мира над героем (сцепление неразрешимых жизненных противоречий) и вместе с тем «победы» героя над миром (итоговое снятие всех мучивших Федю «проклятых вопросов», открытие свободного пути Лизе и Каренину). Ср. в этой связи самоубийство Евгения в одном из вариантов финала повести «Дьявол», в котором, по мнению К. А. Нагиной, отразилась мысль Толстого об известном «оправдании» самоубийства, если это необходимо для сохранения личностной идентичности.[31] Погибающему Протасову открывается во всей своей глубине и масштабности — как никогда ранее — излюбленная толстовская идея мировой фальши, и это оплаченное собственной жизнью великое прозрение героя, по Толстому, само по себе чрезвычайно весомо и значимо.

На уровне исторической поэтики просматривается определенная связь между «Живым трупом» и киевским средневековым мираклем «Алексей, Божий человек», представляющим собой драматическое переложение агиографической легенды. Сюжет о святом Алексее давно стал на Руси «своим»,[32] и недаром толстовских героев уже сравнивали с этим персонажем.[33] «Житие Алексея человека Божия» включено в состав Четьих-Миней, которые входили в круг чтения писателя и оценивались им неизменно высоко.

Повинуясь воле родителей, Алексей должен вступить в брак. Однако он чувствует в себе призвание к духовной жизни, поэтому оставляет жену и отправляется в странствие, стяжав этим благодать и святость. С необходимой поправкой на присущую толстовскому герою «новую святость» и на изменившиеся условия жизни Протасов как бы объективно повторяет поступок и судьбу христианина Алексея — ср. лежащую в основе повести «Отец Сергий» агиографическую схему, которую Толстой также перекраивает по-своему.[34]

Символика, заложенная в заглавие пьесы о Протасове, весьма многозначна. Во-первых, «живой труп» — это вынужденно притворившийся погибшим Федор. Во-вторых, это метафора самой формы существования, экзистенции героя, не могущего найти своего места в жизни и как бы зависшего между бытием и небытием, на границе смысла и бессмыслицы. В-третьих, символика «живого трупа» объективно отсылает к христианской топике «живой смерти» и «мертвой жизни» (о ней писал еще Блаженный Августин в своей «Исповеди»)[35] как метафор посюстороннего бытия каждого человека, независимо от его жизненного успеха или неуспеха, от его мировоззрения и характера: «живой труп» — это «каждый» из людей. Приобщение к потустороннему миру как выход из «мертвой жизни» и «живой смерти» (выход, мыслившийся Августином и вообще в христианстве) Толстой подменяет мотивом в известном отношении самоценного обнаружения и обличения всей суетности здешнего, посюстороннего.

---

[31] *Нагина К. А.* Образно-смысловая оппозиция «жизнь» — «смерть» в произведениях Л. Н. Толстого 1880-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. С. 17.

[32] *Адрианова-Перетц В. П.* «Житие Алексея человека Божия» в древней русской литературе и народной словесности. Пгр., 1917; *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М., 1995. С. 16.

[33] *Кедров К.* Уход и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. М., 1978. С. 249.

[34] *Панченко А. М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 240—242; *Шульц С. А.* Миф и ритуал в творческом сознании Л. Н. Толстого // Русская литература. 1998. № 3. С. 39—40.

[35] *Августин Аврелий.* Исповедь. М., 1991. С. 56, 406. Ср. запись в толстовском дневнике от 24 мая (5 июня) 1884 года (т. е. за несколько лет до начала работы над «Живым трупом»): «Читал Августина. Есть хорошее» (т. 49, с. 97).

В то же время сам мотив парадоксальной «позитивности» смерти (в данном случае добровольной), столь излюбленный Толстым, делает второй «уход» Протасова словно бы «светлым» и наполненным смыслом. Бесповоротность ухода — залог разрешения неподлинного пограничного существования. «Искупление», принятие Протасовым на себя грехов целого мира заставляет вспомнить не просто об архетипике святого, но непосредственно об архетипике самого Христа (проявляющейся у Толстого через такое самоубийство, которое показано, скорее, в значении убийства героя лживо-равнодушным обществом). Таким образом, в основе пьесы проступает модель мистерии, причем она равно близка и народной версии мистерийного жанра, и версии «высокой», «книжной».

Откровенное символико-аллегорическое значение присуще обоим заглавиям драмы «Власть тьмы, или Коготок увяз — всей птичке пропасть», что усиливает в художественной реальности произведения момент условности и всеобщности. Если второе заглавие — «Коготок увяз — всей птичке пропасть» — несет явно простонародный, фольклорный, почти «лубочный» оттенок, то первому заглавию придан книжный и высокий характер; при этом мотив царящей в мире тьмы проецируется в более широкое символическое поле, образуемое по меньшей мере еще двумя заглавиями толстовских пьес — «Плоды просвещения» и «И свет во тьме светит».

Заглавие «Плоды просвещения» имеет прежде всего иронический характер, в комедии как бы не заложено (на первый взгляд) «высокого», идущего из XVIII века смысла понятия «просвещения», а подразумевается прежде всего грамотность, доступ к образованию, к атрибутам цивилизации и т. д. И вот эта сугубо внешняя цивилизованность — при отсутствии глубинной внутренней просветленности — Толстым высмеивается как реальное проявление «тьмы», невежества.

Так у Толстого «просвещение», понятое в разных значениях и в любом случае долженствующее по самой своей идее нести «свет», как это явствует уже из внутренней формы этого слова (сходной во всех европейских языках), тем не менее приводит к воцарению суеверия и духовной пустоты в дворянско-помещичьей среде. «Плоды просвещения» оказываются горькими и темными: недаром же самые сеансы спиритизма, занимающие в развитии сюжетной интриги и в сатирической направленности пьесы центральное место, проходят в темноте.

Другая из упомянутых толстовских пьес, а именно «И свет во тьме светит», озаглавленная в соответствии с евангельской реминисценцией (Ин., 1:5), содержит мотив выхода из мрака мировой ночи, воцарившейся в мире и в индивидуальной душе. Именно евангельский контекст, как неоднократно отмечалось всеми исследователями, способен глубже всего раскрыть наполнение толстовских образов света и тьмы. Напомним некоторые евангельские реминисценции, использованные Толстым. «Сейчас ваше время и власть тьмы» (Лк., 22:52—53; слова обращены Иисусом к арестовывающим его стражникам); «Опять говорил Иисус *к народу* и сказал им: Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин., 8:12); «Если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?» — в этих словах Иисуса (Мф., 6:23) обозначено разделение внутренней тьмы в личности и тьмы, внешней по отношению к ней, тьмы дьявольской, — у Толстого присутствуют оба этих значения; ср. также образ ада: «⟨...⟩ тьма внешняя ⟨...⟩, плач и скрежет зубов» (Мф., 8:12); «Нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, чего не узнали бы. Посему, что вы сказали в темноте, то

услышите во свете; и что говорили на ухо внутри дома, то будет провозглашено на кровлях» (Лк., 12:2—3) — здесь как бы предсказано будущее прилюдное покаяние Никиты и обнажение его греховности.

И «Власть тьмы», и «Плоды просвещения», и «И свет во тьме светит», содержащие главенствующий мотив победы индивидуальной духовности над миром зла и тьмы, справедливо могут быть определены в рамках канона мистерии,[36] только в случае «Плодов просвещения» необходимо уточнить, что собственно мистерийный элемент здесь (скрытая мифология земли и финальное торжество крестьян) сочетается со значительным фарсовым элементом (опять же в смысле средневекового жанрового канона фарса), связанным с показом «бытовой преисподней» повседневного дворянского существования. Неверно определение этой пьесы как «моралитэ» — ведь этот жанр предполагал наличие условных, абстрактных действующих лиц, символизирующих те или иные качества и понятия.[37]

Если первые две из названных выше пьес в большей степени открыты народной версии мистерийного канона (недаром «Власть тьмы» предназначалась для народного театра и шла в народных театрах за границей),[38] то «И свет во тьме светит», конечно же, традиции «высокой». И дело не только в типе главного героя, но и в самой структуре изображаемой духовности, чрезвычайно сложной, вбирающей в себя целый мир.

Выделяется особая группа средневековых драм, связанных с изображением всевозможных смешных проделок чертей. Поэтому ей дано соответствующее заглавие — дьяблерия. Дьяблерия могла как входить в состав мистерии (в качестве интермедии), так и существовать самостоятельно. Смысл дьяблерии — в приручении сферы инфернального, которое предстает в несколько сниженном, комичном, нестрашном виде; повышается внимание к бытовой стороне человеческого существования и социально-политическим вопросам, более откровенны фарсовые моменты. Бахтин находил элементы дьяблерии в творчестве такого предшественника Толстого, как Гоголь.[39]

Явственную близость канону дьяблерии обнаруживает толстовский «Первый винокур». Толстой идет на прямое воспроизведение «адского» колорита, показ обитателей преисподней, решающих, какую же новую пакость придумать для человека. Комичны попытки «работника» спрятать от крестьянских глаз свои рога и копыта. Зло, представленное в столь конкретном и наглядном, столь смешном и по-своему забавном виде, совершенно по-иному оценивается читателем (зрителем), который теперь как-никак знает его «в лицо».

Традициям дьяблерии в значительной степени близко драматизированное повествование Толстого «Разрушение ада и восстановление его». Основываясь на гротескно-апокрифической интерпретации событий Священной истории, Толстой показывает, как плодами победы Христа над миром воспользовались инфернальные силы, прибегнувшие к хитрости и сыгравшие на слабостях человеческой природы. В результате упраздненный было ад учреждается вновь, и Вельзевул торжествует. При этом автор дает предельную дифференциацию служителей сатаны: дьявол технических усовершенствований, дьявол разделения труда, дьявол путей сообще-

[36] Ср.: *Бахтин М. М.* Предисловие (драматические произведения Л. Толстого) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 96; *Полякова Е. И.* Символ и аллегория в реализме Толстого // В мире Толстого. М., 1978. С. 339.

[37] *Полякова Е. И.* Символ и аллегория в реализме Толстого. С. 339.

[38] История западноевропейского театра. М., 1970. Т. 5. С. 287, 551.

[39] *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 45, 376.

ния, дьявол книгопечатания, дьявол искусства, дьявол медицины, дьявол культуры и т. д. Таким образом, не остается ни одной сферы человеческой жизни, которая бы не была опутана сетями черта; за видимым комизмом текста проступают явная горечь и даже элементы апокалиптики и эсхатологизма.

Итак, развитие классической литературной традиции, причем не только драматической, но и отчасти романной и лирической, авторская установка на доступность произведения восприятию простых человеческих чувств в рамках фольклорного начала, открытого моралистически-рационалистической дидактике, и, наконец, всеобъемлющий религиозно-учительный пафос, подразумевающий имплицитное обнаружение ретроспективы литургийного истока драмы, — все эти факторы в их сложном переплетении придают продуктивную пограничность толстовской драматургии. В той или иной степени всегда ощущаемое читателем (зрителем) противоречивое, зачастую непоследовательное, подчас причудливое единство всех этих контекстов во многом определяет ее неповторимое лицо.[40]

[40] Предметом особого рассмотрения может стать тот аспект пограничности, который связан с принадлежностью драматургии двум видам искусства — словесности и театру.

© *А. В. ЗЛОЧЕВСКАЯ*

ПОЭТИКА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА: НОВАЦИИ И ТРАДИЦИИ

Для современного исследователя литературы русского зарубежья творчество В. Набокова представляет исключительный интерес как эстетический феномен, органично сплавивший элементы художественного мышления сюрреализма и нарождавшегося постмодерна[1] и возникший в процессе взаимодействия традиций отечественной классики с экспериментальными исканиями в западноевропейском искусстве XX века.

Критика русской эмиграции сразу заявила о «нерусскости» таланта Набокова (В. Сирина) и о том, что «все наши традиции в нем обрываются».[2] Однако самому Набокову вопрос о национальных характеристиках его творчества представлялся, по-видимому, не столь простым. «Национальность стоящего писателя, — сказал он в интервью А. Аппелю, — имеет значение второстепенное. Чем ярче выражены признаки насекомого, тем менее склонен таксономист разглядывать приколотые под расправленным образчиком этикетки с указанием места его поимки, дабы решить, к какой из расплывчато описанных рас следует насекомое отнести. Настоящий паспорт писателя — это его искусство. Писатель опознается сразу — по особому рисунку, по неповторимой раскраске».[3] Надо признать, что специфический рисунок и раскрас крылышек Набокова-художника обличает его русское происхождение.

Попытки связать творчество В. Сирина и даже англоязычного Набокова с русской литературной традицией предпринимались не раз, однако речь обычно шла о преемственности тем, сюжетных мотивов или образов героев, а не поэтики и творческих принципов.[4] Хотелось бы восполнить этот пробел.

В своем творчестве В. Набоков развил эстетический потенциал метода «фантастического реализма», основные принципы которого сформулировал еще Ф. М. Достоевский: «„Надо изображать действительность, как она есть", — говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального ⟨...⟩ Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность».[5] Автор «Братьев Кара-

---

[1] Ср.: *Поплавский Б. Ю.* О смерти и жалости в «Числах» // Новая газета. 1931. 1 апр.; *Ильин И.* Постмодернизм: от истоков до конца столетия. М., 1998. С. 158, 163.

[2] *Адамович Г.* Сирин // Последние новости. 1934. 4 янв.

[3] *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 588. Англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н1.

[4] См., например: *Струве Г.* Из книги «Русская литература в изгнании»; *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 283, 289; *Целкова Л. Н.* Традиции русского романа в «Подвиге» В. Набокова // Русская словесность. 1995. № 3. С. 79—86 и др.

[5] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. 21. С. 75—76. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

мазовых» пришел к уникально смелому для своего времени пониманию реализма: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного» (Д.; 29,1. 19). «Реалистом мистическим» назвал Достоевского Н. Бердяев.[6]

«Великая литература идет по краю иррационального» (Н1.; 1.503), — утверждал Набоков. Для него, как и для Достоевского, искусство не есть отображение реальности, а творческое ее пересоздание, цель которого — проникновение за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей. «В моем случае, — сказал однажды Набоков, — утверждение о существовании целостной, еще не написанной книги в каком-то ином, порою прозрачном, порою призрачном измерении является справедливым, и моя работа состоит в том, чтобы свести из нее на землю все, что я способен в ней различить, и сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам. Величайшее счастье я испытываю, сочинительствуя, когда ощущаю свою способность понять — или, вернее, ловлю себя на такой неспособности (без допущения об уже существующем творении), — как или почему меня посещает некий образ, или сюжетный ход, или точно построенная фраза» (Н1.; 3.596).

Генезис «художественного двоемирия» — модели, соединившей материальный и трансцендентный уровни бытия, восходит к романтическому «двоемирию», а ее отечественные истоки критики начала XX века (В. Розанов, Д. Мережковский, В. Брюсов, С. Шамбинаго и др.) находили у Н. В. Гоголя. В трансцендентно-иррациональном ключе интерпретировал творчество Гоголя и Набоков.[7]

Первичен и истинен в системе «художественного двоемирия», как ни парадоксально, уровень идеальный, наименее действителен — материальный (вспомним Достоевского: «...такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало»), а удел писателя — «угадывать и ⟨...⟩ ошибаться» (Д.; 13.455), проникая в сокровенный подтекст «жизни действительной». И если художнику посчастливится угадать, то сотворенная им «вторая реальность» может оказаться более «действительной», чем сама жизнь.

«Мой идеализм — реальнее ихнего ⟨реализма⟩» (Д.; 28,2. 329), — писал Достоевский. Набоков, словно вторя ему, сказал: «...реальность — вещь весьма субъективная. Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и специализацию ⟨...⟩ Можно, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и потому она неиссякаема и недостижима ⟨...⟩ Стало быть, мы живем в окружении более или менее призрачных предметов» (Н1.; 2.568). Набоков создал свою версию «фантастического реализма», соответствующую его, по преимуществу эстетизирующему отношению к окружающему миру. Для него «вторая реальность» не менее действительна, чем мир материальный, прежде всего потому, что и то и другое есть проявление творящей воли Художника — автора романа или книги Бытия. Все в этом мире, размышлял герой «Соглядатая», «зыбко, все от случая», а случай есть

---

[6] *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // Н. Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991. Ч. 1. С. 35.

[7] См.: *Злочевская А. В.* В. Набоков и Н. В. Гоголь // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1999. № 2. С. 30—46.

не что иное, как «очаровательный прием фантазии, управляющей жизнью».[8]

В. Набоков несравненно более остро, чем его предшественники в XIX веке, ощущал сотворенность нашего мира, и своей жизни в частности. Так, в автобиографическом романе «Другие берега», воспроизводя кадр за кадром киноленту своей жизни и всматриваясь в нее слегка остраненным взглядом мастера, он отчетливо видит в прекрасном произведении искусства, которое есть его жизнь, и замысел Создателя, и свою роль любимого героя. Впоследствии формула «мир — как текст» ляжет в основу поэтики постмодернизма.

Развернутая метафора *жизнь человеческая — художественное произведение* типична для Набокова. Характерна она, однако, и для русских писателей XIX века.

Что наша жизнь? Роман. — Кто автор? Аноним.
Читаем по складам, смеемся, плачем... спим, —

писал еще Н. М. Карамзин.[9] Вослед ему А. С. Пушкин так завершал своего «Онегина»:[10]

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним (...).[11]

А Достоевский, в развитие этой мысли, писал: «Жизнь — целое искусство, жить значит сделать художественное произведение из самого себя»; «жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» (Д.; 18.13; 13.256).

Для Набокова законы сотворения реальности художественной или материальной едины. «В этом смысле все произведения Набокова можно считать рациональными моделями его метафизического, иррационального универсума, где персонаж по отношению к авторскому сознанию занимает такое же положение, как человек вообще по отношению к „потусторонности"».[12]

Художественный метод «фантастического реализма», очевидно, предполагает *игровой* принцип организации произведения. Ведь если писатель, стремясь проникнуть в сокровенный подтекст «жизни действительной», обречен, по словам Достоевского, «угадывать и ошибаться», то, бессознательно или сознательно, он неизбежно переносит эту игровую модель в свое творение (ср.: Н.; 4.289—291; Н1.; 2.568—569). Набоков в подтексте собственной жизни видел те же игровые модели, по которым сам организовывал свои произведения: это *крестословицы*, шахматные задачи,

---

[8] *Набоков В. В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 310—311. Русскоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н.

[9] *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М., 1966. С. 236.

[10] Ср.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. А. С. Пушкин. СПб., 1997. С. 728—729.

[11] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 164. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[12] *Долинин А.* После Сирина // Набоков В. В. Романы. М., 1991. С. 13. Ср. также: *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7—180; *Пехал З.* Владимир Набоков — роман как защита // Rossica Olomucensia. XXXVI (za rok 1997). Olomouc, 1998. S. 141—146.

головоломки и, наконец, волшебная картинка, составленная из мелких кусочков (Н.; 4.302; Н1.; 2.333). Роскошное пиршество игровых моделей представляет Набоков своему читателю в «Аде»: разнообразные *коллажи* и мозаичные конструкции, изысканные игры Ады и не столь утонченные увлечения Вана, игры героев в анаграммы и «Скрэббл», их шифрованная переписка и т. п.

Игровой прием разгадывания, доминантный принцип организации художественного текста у Набокова, выполняет важные функции, главная из которых — обеспечить напряженные «сотворческие» отношения между читателем и автором в процессе «разгадывания» и одновременно созидания новой нравственно-философской и эстетической концепции мира.

Homo ludens — таков устойчивый литературный имидж писателя.

Однако не столь уж «серьезна» была и русская классическая литература. Во всяком случае, взаимоотношения между автором и героем, а соответственно и читателем, здесь складывались порой весьма прихотливо. Вот, например, классически правильный «Евгений Онегин». В первой главе Пушкин рекомендует нам героя романа как *своего приятеля*, отмечая сходство или подчеркивая различие. Поначалу Онегин и автор романа живут в одном мире, на одном структурном уровне. А затем начинают происходить довольно странные вещи. «Письмо Татьяны предо мною; // Его я свято берегу» (П.; 5.60). Интересно, кто бы мог дать его автору? Да еще и оставить на память. Неужели Евгений? Примерно с этого момента автор все чаще предстает скорее всезнающим повествователем, чем «приятелем» героя. Но и эта маска порой спадает, обнаруживая истинное лицо Демиурга (например, когда Пушкин проигрывает в своем творческом воображении возможное продолжение судьбы погибшего Ленского — сначала в стиле возвышенно-романтическом, а затем сугубо реалистическом). И наконец, в финале романа маска снята окончательно, герои вновь возвращены «в лоно» своего создателя:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

(П.; 5.163)

В романе «Пнин» Набоков обнажает этот игровой прием, используя его для создания сложных психологических и эстетических эффектов. Именно благодаря внезапному, хотя исподволь подготовленному заранее выходу автора на структурный уровень героя между ними возникают парадоксальные отношения притяжения-отталкивания. Если Набоков-творец относится к «милому Пнину» во многом как к своему alter ego — с огромной симпатией и сочувствием, то как только они оказываются в одном мире, где Набоков уже счастливый соперник своего героя в любви и карьере, его покровительственное сочувствие становится оскорбительным. Обнаруживается скрытая враждебность с одной стороны и обидчивость с другой. Зато, вновь став автором, Набоков вознаграждает любимого героя пророческими знаками, предсказывающими счастливое будущее: это и чудом не разбившаяся прекрасная ваза, и финал романа, когда, избегнув всех опасностей на своем Крошке-Седане, Пнин, «наконец-то свободный, рванул по сияющей дороге, сужавшейся в едва различимую

золотистую нить в мягком тумане, где холм за холмом творят прекрасную даль и где просто трудно сказать, какое чудо еще может случиться» (Н1.; 3.171).

В романе «Ада» обнажение *игровой* природы искусства достигает кульминации, и повествование, перебиваемое комментариями Ады, Люсетты, «издателя» и других, двоится, троится и множится, внезапно переключаясь с третьего лица на второе и первое, а затем обратно. Или вдруг «дробится» на структурные элементы, когда Ван Вин — герой-рассказчик и, очевидно, автор романа, назван инициалами В. В. и сквозь маску вымышленного героя-автора проступает лик истинного Демиурга — некоего высшего существа, которое в образе всевидящего *Ока Бога*, *Кантова ока* (Н1.; 4.359, 388, 431) наблюдает за происходящим. Парадоксальным образом видимое «умножение» рассказчиков рождает эффект *единого субъекта повествования* — Творца романа, который через взаимодействие многих повествовательных субъектов обеспечивает «единственность основной реальности» (Н1.; 4.595) художественного текста.

Сложная, порой запутанная и хитроумная игра масками автора, рассказчика и героя, как известно, один из излюбленных приемов Набокова. Но эта «игра» имеет серьезное философско-эстетическое обоснование. «Любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им» (Н1.; 1.191). Смысл творчества в том, чтобы «сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ — и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (Н1.; 1.191; ср.: Н.; 3.33; Н1.; 4.273). Процесс эстетического освоения изнутри «другой» личности воссоздан в романе «Дар» (неудавшийся роман об отце и состоявшийся — о Чернышевском), а принцип субъективного повествования лежит в основе многих произведений писателя. Творец живет в каждом из своих созданий, но при этом, предоставляя им видимую свободу и не показывая своего «лица», любовно и ненасильственно управляет их жизнью.

Такая модель взаимоотношений между автором и героем была создана Достоевским уже в первом его романе «Бедные люди». «Во всем, — писал он брату Михаилу, — они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» (Д.; 28, 1.117).

Скрытый парадокс романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» заключается, однако, в том, что Набоков воссоздал в нем процесс постижения не только другой души, но и самого себя (как роковая дама Нина Речная разыгрывала перед героем-рассказчиком якобы свою подругу): «Я — Себастьян или Себастьян — это я, или, может быть, оба мы — кто-то другой, кого ни один из нас не знает» (Н1.; 1.191). Этот первый англоязычный роман Набокова автобиографичен и является не чем иным, как его прощанием с самим собой — русским писателем.

Прием маскировки автора под «издателя» чужих «Записок» известен давно и пользовались им часто («Капитанская дочка» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Записки из подполья» Достоевского и др.). Приоритет и здесь, как видим, принадлежит не Набокову, а писателям XIX века.

К изощренным повествовательным схемам Набокова наиболее близка модель нерасчленимого, в высшей степени прихотливого, сплетения масок *автора — рассказчика — персонажа*, которую изобрел Н. Г. Чернышевский в одном из малоизвестных своих произведений — незавершенном романе «Повести в повести». Намеренно запутывая читателя, автор вы-

ступает здесь под несколькими псевдонимами — *Эфиоп*, *Н. Чернышевский*, *Л. Панкратьев*, называет себя и переписчиком, и неким лицом, которое с готовностью дает «маску своей подписи»[13] каждому из многочисленных рассказчиков этого в высшей степени оригинального произведения. И наконец, почти признается в своем авторстве: «Итак, покорнейше прошу считать меня автором „Рукописи женского почерка" и „Рассказа Л. Д. Верещагина", приписывать мне все, все до последнего слова ⟨...⟩» (Ч.; 12.145).

Насколько оправданно наше предположение о творческом следовании Набокова за писателем, столь активно нелюбимым и даже презираемым? Но у Набокова нелюбовь к собрату по перу отнюдь не исключала возможности активного использования его художественных приемов. Интенсивность использования может быть прямо пропорциональна нелюбви.[14]

Речь здесь, впрочем, не идет о простом заимствовании приема у Чернышевского. Виртуозная игра масками автора, рассказчика и персонажа — отличительная черта поэтики Набокова, сформировавшаяся в его творчестве независимо от и до знакомства с романом Чернышевского. Для нас важно другое: эстетические новации, которые принято связывать с открытиями искусства постмодерна, не только были применяемы русскими писателями XIX века на практике, но и теоретически осмыслены как принцип организации художественного текста.

Русскую литературу XIX века отличает исключительное разнообразие форм субъективированного повествования.[15] Условно можно выделить три основные разновидности, соответственно степени «остраненности» автора от сотворенной им «объективной» реальности художественного текста: повествование от лица персонажа автобиографического типа («Повести Белкина», рассказанные от имени путешествующего русского дворянина; герои-повествователи в «Записках из Мертвого дома», «Униженных и оскорбленных», а также в рассказе «Сон смешного человека» Достоевского; стилизованные рассказчики Н. С. Лескова и др.); перевоплощение в «чужое» сознание иного, чем у автора, психологического склада («Капитанская дочка», где Пугачевский бунт увиден глазами молодого дворянина Гринева, обязанного счастьем своей жизни и проникшегося сочувствием к тому ужасному человеку, которого сам Пушкин в «Истории Пугачева» называет не иначе, как *бунтовщик* или *злодей*; Макар Девушкин в «Бедных людях», Хроникер в романе «Бесы» и герой рассказа «Кроткая» Достоевского, Максим Максимыч в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, герой «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя и др.) и, наконец, повествование от лица персонажа, чье слово изначально неавторитетно и скомпрометировано («Записки из подполья», «Бобок» Достоевского, пародийно стилизованные рассказчики в «Дневнике провинциала в Петербурге» и «Современной идиллии» М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.).

У Набокова герои, в интеллектуальном, моральном и духовном плане типологически близкие автору (Годунов-Чердынцев, Цинциннат Ц., Адам Круг, Себастьян Найт, Пнин), обычно включены в кругозор объективного (и сочувствующего) повествования. Напротив, субъективированное повес-

---

[13] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 12. С. 114. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[14] Ср.: *Сараскина Л.* Набоков, который бранится... // Октябрь. 1993. № 1. С. 176—189.

[15] Ср.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1978. С. 210—311.

твование используется для исследования психологии личности с иным, чем у автора, типом сознания — Смуров («Соглядатай»), или маргинально-криминальным — Герман («Отчаяние»), Гумберт Г. («Лолита»). «Некоторые мои персонажи, — объяснял сей парадокс сам писатель, — без сомнения, люди прегадкие, но ⟨...⟩ они вне моего Я, как мрачные монстры на фасаде собора — демоны, помещенные там только чтобы показать, что изнутри их выставили» (Н1.; 2.577).

Следующий шаг субъективированного повествования — сотворение «мозаичного» целого, составленного из отдельных рассказов. Принцип организации подобной поэтической модели сформулировал Чернышевский в романе «Повести в повести». Каждый из многочисленных рассказчиков, объясняет писатель, «беспрестанно противоречит всем остальным, еще больше и усерднее заботится разрушать на следующей странице то, что сам написал на предыдущей, так, чтобы выходил бессвязный ряд отрывков, которых, по-видимому, невозможно слить в одно целое ⟨...⟩ Но только по-видимому: авторы „Перла создания" или сговорились между собою, или, не сговорившись, очень хорошо понимают мысли друг друга и пишут совершенно заодно, так что ⟨...⟩ создается „История белого пеньюара" — связная, ⟨...⟩ из этих клочков, которые имеют между собой внутреннее единство; этому помогают и сами авторы „Перла создания", но у каждого из них выходит своя особая история ⟨...⟩: в мыслях каждого „Перл создания" пересоздается по характеру внутренней жизни пересоздающего лица» (Ч.; 12.131).

Однако не Чернышевский был изобретателем «мозаичного» принципа организации художественного целого: он лишь теоретически осмыслил и развил то, что открыл М. Ю. Лермонтов в уникальном по своей экспериментаторской смелости романе «Герой нашего времени». Еще В. Г. Белинский обратил внимание на оригинальность сюжетно-композиционной модели романа.[16] Набоков назвал ее *спиральной* и увязал с принципом повествования от лица нескольких рассказчиков: «...фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых» (Н1.; 1.526).

«Фокус» многомерной повествовательной модели «Героя нашего времени», однако, заключается не в одном лишь «оптическом» приближении к нам героя: благодаря взаимоналожению и пересечению различных точек зрения здесь возникают весьма сложные нравственно-психологические эффекты.

Назвать и исследовать *болезнь* молодого поколения — вот главная задача романа, обозначенная уже в «Предисловии».[17] Впервые (в повести «Бэла») читатель видит Печорина глазами Максима Максимыча — человека простого и в *болезни* несведущего. В Печорине он замечает лишь множество необъяснимых «странностей». А вот автор на дилетантские вопросы и недоумения Максима Максимыча отвечает с профессиональным знанием дела, и читателю ясно, что он специалист и явно разбирается в *болезни* гораздо лучше своего собеседника. В «Максиме Максимыче» встречаются все три рассказчика, а *больной* показан с двух позиций одновременно: дилетанта Максима Максимыча, который обижен холод-

[16] *Белинский В. Г.* Герой нашего времени // Белинский В. Г. Статьи и рецензии. М., 1971. С. 104.

[17] *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 4. С. 197. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ностью Печорина, и автора, который наблюдает за Печориным с большим профессиональным интересом и поведением его ничуть не удивлен, ибо понимает, что перед ним смертельно больной человек. А затем следует «Журнал» Печорина, предваряемый известием о его смерти. Это история болезни, написанная самим больным, его «посмертные записки».

Каково же название *болезни*? Ответ на этот вопрос дан в рассказе «Фаталист».[18] Действие происходит там же и тогда же, что и действие первой новеллы «Бэла». Все три точки зрения здесь пересекутся. Скрытая сюжетно-композиционная пружина, «сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной» новелле (Н1.; 1.526). Эксперимент с судьбой, поставленный Вуличем, а затем Печориным, увиден здесь с трех позиций. Для Печорина, который не столько испытывает судьбу, сколько вступает с ней в смертельную схватку, эксперимент доказал, что роковое предопределение если и существует, то над ним во всяком случае не властно. Но читателю, который, в отличие от Печорина, знает о его смерти и который соотнесет «печать смерти», увиденную Печориным на лице Вулича, с увиденной автором на лице героя, — ясно, что Печорин не погиб в схватке с казаком (как и Вулич, когда стрелял себе в висок) лишь потому, что ему суждено было умереть (как и Вуличу) позднее — по дороге из Персии. Напряжение снимает третья точка зрения — доброго Максима Максимыча, который остался в стороне от «метафизических прений», зато пожалел «беднягу» Вулича.

Субъективно герой оказывается победителем: он доказал, что абсолютно свободен и ничто над ним не властно. Однако это пиррова победа, ибо в этом случае и его бытие становится бессмысленным и ненужным даже ему самому. Болезнь называется *безверием* и она смертельна — таков итог романа.

Интересно обратить внимание и на разное эмоциональное отношение автора и Максима Максимыча к главному герою. Последний относится к Печорину с полным непониманием («славный был малый ⟨...⟩ только ⟨...⟩ с большими был странностями», — Л.; 4.203), зато с огромной симпатией, даже любовью. Автор, напротив, прекрасно понимая Печорина, интересуется им лишь как одним из любопытных «случаев» данного заболевания и подчеркнуто бесстрастен, даже враждебен. «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. *Это известие меня очень обрадовало*: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением» (Л.; 4.241, курсив мой. — *А. З.*). Подобная холодность, несомненно, знак профессионального равнодушия к безнадежно больному. Кроется за этим, однако, и другое: стремление во что бы то ни стало дистанцироваться от своего «портрета». «Автор, — писал Набоков, — постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключается в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина, точно так же как сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель вдруг поймет, что сон поэта сбылся» (Н1.; 1.537).

Набоков в своих произведениях также творит системы зеркальных отражений личности героя во множестве «чужих» сознаний, отражений, которые затем фокусируются в целостный его образ, — и на волшебном

[18] Ср.: *Левин И. В.* «Фаталист». Эпилог или приложение? // Искусство слова. М., 1973. С. 161—170.

экране проступает истинный лик героя, увиденный сквозь призму любовного, понимающего отношения автора (см., например, «Соглядатай» и «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»).

Набоков унаследовал от русских писателей XIX века (прежде всего от Лермонтова) прием повествования от лица множества рассказчиков как наиболее продуктивный способ написания «истории души человеческой» и сотворения многомерного целостного образа человека.

Другая важная особенность «игровой» поэтики Набокова — исключительная реминисцентная насыщенность его произведений, художественная ткань которых буквально пронизана сетью изысканных и прихотливых аллюзий, цитат, перифраз из мировой литературы. Отношение самого Набокова к этому очевидному факту, однако, противоречиво и может показаться странным. «Я ⟨...⟩ никогда не мог понять, — писал он, — почему от каждой моей книги критики неизменно начинают метаться в поисках более или менее известных имен на предмет пылких сопоставлений. За минувшие три десятилетия в меня швырялись (ограничусь лишь немногими примерами этих артиллерийских игрушек) Гоголем, Толстоевским, Джойсом, Вольтером, Садом, Стендалем, Бальзаком, Байроном, Бирбомом, Прустом, Клейстом, Макаром Маринским, Мари Маккарти, Мэридитом (!), Сервантесом, Чарли Чаплином, баронессой Мурасаки, Пушкиным, Рускиным и даже Себастьяном Найтом».[19] А между тем *пародию*, свободные вариации на чужие темы, Набоков называл неизменным спутником истинного искусства (Н.; 3.13).

Ключ к разрешению этого видимого противоречия — в различении реминисценции как следствия «заимствования» (от таких «сопоставлений» яростно отбивался Набоков) и *реминисцентной организации текста как нового способа художественного освоения реальности.*

Замечательно, что именно этот путь — от «подражательности» до реминисцентной организации текста как эстетического приема — прошла русская литература в течение XVIII—XIX веков. Наша изящная словесность родилась в XVIII веке как литература переводная, заимствованная и подражательная, и приблизительно вплоть до 2-й половины XIX века не существовало даже понятия о плагиате как о чем-то постыдном. «Заимствования» лишь доказывали высокий уровень культуры автора и считались достоинством. На протяжении нескольких десятилетий «русифицированные» переложения из произведений западноевропейской литературы были почвой для оригинального творчества русских поэтов и драматургов.

Так, сочинения И. А. Крылова состоят по преимуществу из переложений басен Эзопа и Лафонтена, которые под пером русского баснописца обрели новое национальное и эстетическое качество. Показательна история создания В. А. Жуковским знаменитой «Светланы»: первая русская романтическая баллада родилась как этико-философская антитеза «Людмиле» — русифицированному переводу баллады немецкого поэта Г. А. Бюргера «Ленора».

Отнюдь не чужда «подражательности» даже великая комедия А. С. Грибоедова, хотя автор ее принадлежал к «романтикам-архаистам» — пуристам в области языка, боровшимся за абсолютную национальную самобытность русской словесности. Пьеса тесно связана с западноевропейской драматургией XVII—XVIII веков, в частности с комедиями Ж.-Б. Моль-

[19] *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 47.

ера «Мизантроп», Р. Шеридана «Школа злословия» и др. Даже знаменитая реплика Фамусова: «Ах, боже мой, Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?» — не что иное, как русифицированный вариант «Что скажет миссис Грандис?» из комедии Т. Мортона «Подталкивай плуг» (1798).

Генетико-типологические связи с «Мизантропом» ясно видны в образах Чацкого и Софьи, а также в общем психологическом рисунке любовной интриги. *Трагикомичен*, как и Чацкий,[20] главный герой Альцест: это бескомпромиссно честный правдолюб, обличающий пороки и лицемерие светского общества; он мог бы сделать блестящую карьеру при дворе, но отказывается, так как главное для него — свобода и он не желает подчиниться царящим здесь законам лжи и притворства; порой он смешон, хотя чаще вызывает сочувствие. В финале, оскорбленный и оклеветанный своей возлюбленной, он навсегда покидает свет:

А я, измученный, поруганный жестоко,
Уйду от пропасти царящего порока
И буду уголок искать вдали от всех,
Где мог бы человек быть честным без помех![21]

Возлюбленная Альцеста, Селимена, как и Софья Фамусова, не лишена добрых качеств, однако это насмешница, лживая светская кокетка, за что в финале и разоблачена, покинута всеми поклонниками и наказана по заслугам.

Объединяет пьесы Мольера, Шеридана и Грибоедова центральный сюжетообразующий мотив *клеветы* и тема абсолютной незащищенности порядочного человека, его личной чести от тирании общественного мнения.

Типологически близки в комедиях Шеридана и Грибоедова сцены, когда героинь, леди Тизл и Софью, застают в момент любовного свидания, и обе они, еще недавно рьяно принимавшие участие в светском *злословии*, сами оказываются объектом его безжалостного яда. В гротесково-карикатурном виде предстает логика развития *клеветы*: каждый из гостей, соревнуясь с остальными, доходит до очевидных нелепостей. Сходны или даже повторены сюжеты светских сплетен (злословят, например, о полной даме, каждый день совершающей прогулки верхом, и о романе светской дамы с лакеем и др.).

Один из образованнейших людей своего времени, Грибоедов свободно и очень активно использовал при написании «Горя от ума» темы, сюжеты и образы современного ему европейского театра. Но русский писатель подчинил их своим, совершенно оригинальным творческим задачам и создал «вершинное» произведение национальной драматургии, настолько самобытное, что инонациональные его истоки едва различимы.

Сама история зарождения и становления русской светской литературы, а также исключительная способность нашей культуры усваивать инонациональные влияния и, трансформируя, делать «чужое» своим («всемирная отзывчивость» русского духа, о которой говорил Ф. М. Достоевский в Речи о Пушкине) — все это предполагало возникновение *особого типа художественного мышления, отличительной чертой которого следует признать повышенную реминисцентную насыщенность текста.*

---

[20] См.: *Зорин А. Л.* «Горе от ума» и русская комедиография 10—20-х годов XIX века // Филология. Изд-во МГУ, 1977. Вып. 5. С. 68—81.

[21] *Мольер Ж.-Б.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 266.

Вольные переводы, иногда достаточно близкие к оригиналу, а порой серьезно переработанные, долгое время играли очень важную роль в русской поэзии: это и «Странник» (Дж. Беньян), «Воевода» (Мицкевич), «Песни западных славян», «Пир во время чумы» (близкое к тексту переложение пьесы Вильсона «The City of the Plague») у А. С. Пушкина, и «Еврейская мелодия (Из Байрона)», «На Севере диком стоит одиноко...» (Гейне), «Они любили друг друга...» (Гейне), «Из Гете», «Воздушный корабль» (Цедлиц) у М. Ю. Лермонтова и др.

Однако в какой-то момент возникает стремление к *суверенизации*, желание *дистанцироваться* от своих великих предшественников, и прежде всего от властителя дум эпохи романтизма — от Байрона.

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой, —

(Л., 1.237)

гордо заявлял юный Лермонтов. А несколькими годами раньше, в 1825 году, уже зрелый Пушкин писал А. А. Бестужеву: «Никто более меня не уважает „Дон-Жуана" ⟨...⟩, но в нем ничего нет общего с „Онегиным"» (П.; 10.104).

Замечательно, но именно в «Евгении Онегине» влияние Байрона обрело качественно иной характер: байроническая поэзия уже не объект подражания, а культурологический знак — символ романтического типа культуры.[22] Так возникает совершенно новый художественный прием культурологического «подсвечивания» образа: знаки байронизма неизменно сопутствуют герою Пушкина, но не роман «Евгений Онегин» — подражание «Дон Жуану», а его герой — «пародия» (П.; 5.129, 130) на байронического разочарованного скитальца.

Прием реминисцентного «подсвечивания» литературного персонажа или всего произведения (в форме скрытой или явной цитации, аллюзии, прямой и полемической реминисценции, сюжетной и структурной парафразы) оказался весьма продуктивным для русской литературы.

Свободные вариации на «чужие» темы характерны для Пушкина (например, оригинальное решение «фаустовской темы» в «Сцене из Фауста» и в форме скрытой парафразы — в «Медном всаднике»[23]). Очевидная вариация шекспировского «Отелло» — драма «Маскарад». Оригинальные парафразы на темы чужих произведений Лермонтовым вообще чрезвычайно любимы.[24] Вполне сознательно ориентирует Лермонтов героя своего романа на пушкинский «оригинал», когда дает ему фамилию, которая должна вызвать ассоциации с Онегиным.

Подобные *пародии* чаще всего строятся по принципу следования-отталкивания, когда ориентация на «оригинал» одновременно включает в себя и элементы полемики. Так, образ Обломова, вариация Манилова, возникнув в русле программного для писателей натуральной школы гоголевского влияния, не только значительно расширил национально-историческое и

[22] Об этом см.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957; *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978.

[23] См.: *Эпштейн М.* Фауст и Петр на берегу моря // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 41—64.

[24] См.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 165—167, 207.

философское содержание этого характера, но во многом и полемически переосмыслил его.

Полемическая ориентация характерна для прозы Н. С. Лескова и Н. Г. Помяловского.[25] А насмешливое пародирование известных литературных сюжетов — один из излюбленных приемов А. П. Чехова. Например, второй план повести «Попрыгунья» — известная басня Крылова — придает повествованию ироническую окраску (другая, трагическая литературная параллель: Дымов — Базаров, менее очевидна). Но более всего склонен писатель к пародийному *снятию* целой литературной традиции. Так, ранний рассказ «Смерть чиновника» — саркастическая перелицовка гоголевской «Шинели» и всей гуманистической линии о «маленьком человеке», а повесть «Дуэль» — трагикомическая версия одного из романтических сюжетных мотивов русской литературы.

Прием реминисцентного «подсвечивания» — неотъемлемый элемент творческого метода Достоевского: почти все его герои существуют внутри сложной системы историко-культурных и литературных ориентаций.[26] Прямой ввод в произведение литературных персонажей (Молчалин, Глумов, Лаврецкий и другие) — характерная черта поэтики Салтыкова-Щедрина.[27]

Примеры сознательных парафраз в истории русской литературы многочисленны, их ряд может быть продолжен. Одна из функций пародии в эволюционном процессе — «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы».[28] Однако не менее, если не более важна роль неполемической реминисцентной ориентации образов, сюжетов и ситуаций: она углубляет историко-культурный и философский подтекст произведения, усложняет его смысловую структуру.

Множественность подтекстовых связей следует признать отличительной чертой русской литературы XIX века, а это позволяет говорить о том, что *интертекстуальная стратегия* постмодерна зарождалась в недрах нашего классического искусства. «Каждый текст является интертекстом, — писал Р. Барт, — другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более и менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек».[29]

---

[25] *Kostřica V.* Studie z ruské klasické literatury. Praha, 1986. О содержании этой работы см.: *Злочевская А. В.* Изучение русской классической литературы в Чехии и Словакии (1980-е годы) // Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов. Изд-во МГУ, 1994. С. 61—63.

[26] См.: комментарии к романам Достоевского в Полном собрании сочинений; *Эпштейн М.* Князь Мышкин и Акакий Башмачкин // Эпштейн М. Н. Указ. соч. С. 65—80; *Злочевская А. В.* Гуманистический идеал Просвещения и образ князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Филологические науки. 1989. № 2. С. 18—25 и др.

[27] См., например: *Чернец Л. В.* «Как слово наше отзовется...». М., 1995. С. 161—177.

[28] *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 310.

[29] Цит. по: *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 226 (*Barthes R.* Texte // Encyclopaedia universalis. P., 1973. Vol. 15. P. 78).

Набоков активно использовал все возможные варианты реминисцентной ориентации художественного текста. Этот прием он назвал *пародией*: «...когда ⟨...⟩ Федор в „Даре" упоминает о „духе пародии", радугой играющей над струей подлинной „серьезной" поэзии, он говорит о пародии как о легкомысленной, тонкой, пересмешливой игре, такой, как пушкинская пародия на Державина в „Exegi monumentum"» (Н1.; 3.604).

Неудивительно, что такое понимание *пародии* родилось у писателя в процессе работы над романом о Чернышевском. Ведь «дух пародии» царил на страницах «Повестей в повести», а принцип реминисцентной организации текста был теоретически осмыслен как *игровой* прием. «Вообразите, — пишет Чернышевский, — что авторы „Перла создания" — подражатели: один — Гоголя, другой — Жорж Занда, третий — Диккенса, четвертый — Гете ⟨...⟩ Ну что, например, если вдруг окажется, что вся история „Белого пеньюара" — перевод одного из величайших созданий новой европейской поэзии?» (Ч.; 12.138, 139).

Чернышевский-беллетрист — явление в русской литературе уникальное. Гениальный, пророчески оригинальный теоретик, предвосхитивший ультрамодернистские эстетические новации в искусстве XX века, — и писатель, в своей творческой практике более чем посредственный. Набоков испытал влияние Чернышевского на глубинном уровне усвоения художественных принципов. Вместе с тем эта параллель наглядно показывает, чем отличается «эксперимент ради эксперимента» в поэтике, лишь наскоро сметанный с содержательной структурой произведения, от *игры* как единственно возможной формы воплощения этико-философской концепции автора.

Варианты *пародии* в творчестве Набокова бесконечно многообразны. Это может быть *реминисцентный код* произведения, ориентирующий его на творчество другого писателя. Символично, что реминисцентный ключ к первому произведению В. Сирина, роману «Машенька», — пушкинские мотивы и образы.[30] Ведь «кровь Пушкина, — как сказал сам Набоков, — струится в жилах современной русской литературы, и с этим ничего не поделаешь — так же как с кровью Шекспира в жилах литературы английской» (Н1.; 3.590). Часто роль реминисцентного ключа к произведению выполняет *имя* персонажа. Так, именами героев задана ориентация на Достоевского в «Соглядатае» и «Приглашении на казнь», а в «Даре» имя главного героя, *Годунов*-Чердынцев, зачинает пушкинскую музыкальную тему, которая затем уходит в подводное течение романа. В «Камере обскура» реминисцентная ориентация на произведения Л. Н. Толстого о супружеской измене («Анна Каренина», «Крейцерова соната», «Дьявол») задана женскими именами.[31]

Совершенно новый принцип сотворения образа героя применил Набоков в повести «Отчаяние»: автор окружает своего персонажа системой *реминисцентных зеркал*, каждое из которых высвечивает то, что созвучно творческому миросозерцанию трех великих писателей XIX века — Пушкина, Гоголя и Достоевского. Сам Набоков выступает в роли дирижера, управляющего полифонической симфонией реминисцентных отражений, складывающихся наконец в целостный образ *героя своего времени* — пошлого среднеевропейского обывателя, обуреваемого манией величия и жаждой публичной славы.[32]

---

[30] См. комментарий О. Дарка — Н.; 1.411—413; *Левин Ю.* Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. С. 364—374.

[31] См., например, комментарий В. Л. Шохиной к «Камере обскура»: *Набоков В. В.* Романы. М., 1990. С. 535—536 и др.

[32] См.: *Злочевская А. В.* Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки. 1997. № 5. С. 3—12.

В романе «Ада» *полигенетичность*[33] текста, помимо очевидной функции *гротескового пародирования* и снятия литературной традиции классического романа, обрела и принципиально новое качество.

Реальность для Набокова «всегда была и навеки останется формой памяти, даже в самый миг восприятия» (Н1.; 4.213). Отсюда принцип нерасчленимого триединства *реальности — воображения — памяти* в акте творчества (Н1.; 4.42, 108, 111—112, 126, 182, 195, 210, 243, 244, 245, 259). «Воображение — это форма памяти, — сказал писатель. — ⟨...⟩ Воображение зависит от ассоциативной силы, а ассоциации питаются и подсказываются памятью. Когда мы говорим о живом личном воспоминании, мы отпускаем комплимент не нашей способности запомнить что-либо, но загадочной предусмотрительности Мнемозины, запасшей для нас впрок тот или иной элемент, который может понадобиться творческому воображению, чтобы скомбинировать его с позднейшими воспоминаниями и выдумками» (Н1.; 3.605—606). Начиная с романа «Другие берега» «страстная энергия памяти» (Н.; 4.171) обрела статус творческой доминанты, а в «Аде» симбиоз *реальности — воображения — памяти* сформировал всеобъемлющую метафору *организованного сна* (Н1.; 4.45, 80, 97, 113, 120, 122, 203, 345—351, 432).

Концепция *организованного сна*, полемически ориентированная на учение З. Фрейда (см. Н1.; 4.594), возникла у Набокова под влиянием «онирической» сюрреалистической прозы[34] и других физико-психологических теорий XX века (см. комментарий С. Ильина и А. Люксембурга — Н1.; 4.650). Имеет она, однако, генетические связи и с русской литературой XIX века. Так, в своей лекции «Что есть сон? ⟨...⟩» (Н1.; 4.345—351) Ван Вин разрабатывает, дополняя ее категорией *памяти*, концепцию *художественного сна*, высказанную Достоевским в известном размышлении (Д.; 6.45—46), где *сновидец* приравнивался к великим *художникам*, а вся картина, увиденная во сне, — к произведению искусства.

Ориентация на Достоевского, построенная по принципу следования-отталкивания, задана мелькнувшей на страницах романа почти дословной цитатой из «Дневника писателя»: «факту ни за что не сравняться с фантазией» (Н1.; 4.127). Эта «сигнальная» аллюзия с эстетикой Достоевского (ср.: Д.; 21.82; 22.91; 23.144; 25.125) полемична и подчеркнуто саркастична, ибо для Набокова *реальность художественного произведения*, сотворенная воображением и памятью писателя, — высшая форма бытия.

В этом смысле Набокову, бесспорно, ближе пушкинская концепция *творческого сна*:

> И забываю мир — и в сладкой тишине
> Я сладко усыплен моим воображеньем,
> И пробуждается поэзия во мне:
> Душа стесняется лирическим волненьем,
> Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
> Излиться наконец свободным проявленьем —
> И тут ко мне идет незримый рой гостей,
> Знакомцы давние, плоды мечты моей!
>
> (П.; 3.248)

---

[33] Ср.: *Тамми П.* Заметки о полигенетичности // В. В. Набоков: pro et contra. С. 514—528.

[34] Ср., например: «Сон» Джорджио де Кирико; «Манифест, написанный ясным языком» и «Письмо главным врачам лечебницы для душевнобольных» А. Арто; «Видения полусна» М. Эрнста в кн.: Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 135—136, 140—141, 151—152, 182—183 и др.

В «Аде» *сочинительство* осмыслено как единственный способ преодоления экзистенциального трагизма человеческой жизни (Н1.; 4.212), а *высшая реальность* сотворенной действительности окончательно заступила место *реальности в кавычках*, «бывших ей вместо когтей» (Н1.; 4.212), которыми она вынуждена «цепляться за вещественность» (Н1.; 4.212), чтобы продолжить свое существование. Отнюдь не *жизнь действительная*, а *высшая реальность* бытия индивидуального сознания предоставляет художнику материал для творчества.[35] Единственно достойный предмет искусства — жизнь воображения, понимаемого как форма памяти, вобравшей в себя весь культурный опыт человека, а значит, не только его личные воспоминания, но и память о том необъяснимом мире художественного вымысла, который предоставляет ему искусство.

Единственно истинна в «Аде» реальность художественного текста, пронизанного *реминисценциями* («воспоминаниями») из мировой литературы: даже виноград здесь пушкинский (Н1.; 4.243), а Люсетта пользуется платком, искомканным «в столь многих старинных романах» (Н1.; 4.355).

«Слава Логу» (Н1.; 4.42, 50), — эта ключевая фраза ориентирует роман на известный евангельский текст: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» (Ин.1.1—4). Набоков творит свой эстетический аналог христианской концепции Логоса. А усеченная форма (*Лог* вместо *Логос*) подчеркивает не только нераздельность Бога и Слова, но, что для автора романа гораздо важнее, — суверенную самодостаточность его Лога по отношению к Логосу религиозному.

Стихия художественного, а не христианского Слова царит в мире Набокова. Отсюда и кощунственно пародийные вариации на библейские темы (*Ардис* — Эдем, *Ван* и *Ада* — Адам и Ева, *Неопалимый Овин* — Неопалимая Купина и др.).

Создатель романа — Бог этого мира, «абсолютный диктатор» и «безраздельный монист» (Н1.; 3.596, 614), — наделен волшебной способностью «творить жизнь из ничего» (Н1.; 1.498). Точнее, из самой плоти языка: «Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей» (Н1.; 1.459). А читателю дарована исключительная привилегия присутствовать при самом акте зачатия (Н1.; 4.14, 60, 67, 77, 83—85).

Поэтику «Ады» организует принцип, намеченный еще в «Лолите», когда метафоры *оживают*: «постепенно и плавно ⟨...⟩ образуют рассказ ⟨...⟩ затем ⟨...⟩ вновь лишаются красок» (Н1.; 4.593).[36] Метаморфозы здесь возможны весьма изощренные. Так, эквилибристические упражнения Вана, с которыми он выступает перед домашней публикой Ардиса, а затем гастролирует по фантастическим меж-(вне) национальным территориям, — не что иное, как «живая картина», представляющая метафору «поставить ⟨...⟩ с ног на голову» (Н1.; 4.180). А та реализует себя и в состоящей из двух «половинок» глобальной модели мироздания Терра — Антитерра, где фантастическая Терра — *кривое зеркало нашей корявой земли* (Н1.; 4.28), и в столь любимом Набоковым и его героем искусстве *словесного цирка*, где *артистами* выступают «слова-акробаты» и «фокусы-покусы» (Н1.; 4.213). И когда повествователь говорит, что «на сцене

[35] Ср.: Декларация 27 января 1925 года // Антология французского сюрреализма. С. 137, 138; *Boyd B.* Nabokov's Ada: The Place of Consciousness. Michigan: Ann Arbor, 1985.

[36] Ср.: *Лейрис М.* Метафора // Антология французского сюрреализма. С. 343.

Ван производил фигурально то, что в позднейший период жизни производили фигуры его речи, — акробатические чудеса, никем не жданные и пугающие малых детей» (Н1.; 4.180—181), это, конечно же, не столько о Ван Вине, сколько о самом *В. В.* (на этой странице Ван Вин и назван инициалами).

Следующая фаза сотворения художественного мира — когда цепочки слов, прихотливо сплетаясь с литературными реминисценциями, дают импульс зарождению сюжетов. Из фонетических ассоциаций возникла и история *инцеста*: «Инцест меня ни с какого боку не интересует. Мне просто нравится звук „бл" в словах близнецы, блаженство, обладание, блуд» (Н1.; 4.594). Сказано не без доли эстетского кокетства, разумеется.

Однако цепочка слов: insect — scient — nicest — incest (*насекомое — ученый — милейший — инцест*), родившись из игры в английские анаграммы (Н1.; 4.88, 258, 381), — и в самом деле оказалась сюжетообразующей. Экспозиция: *милейшая* героиня романа — юный *ученый*-натуралист, поглощена своими *насекомыми*, а в Ардисе ожидается ежегодное нашествие особых, билингвистических «кровососов» — *камаргинского комара* — Moustiques moskovites (Н1.; 4.76). Затем лексический ряд *insect*'а вплетается в тему *incest*'а: одно из первых острых эротических переживаний Вана — от близости с девочкой, склонившейся над диковинным рисунком, в котором *цветок* «Венерино зеркало» неуловимым образом преображается в *бабочку*, а затем *скарабея* (этот образный ряд вновь воскреснет — как знак нового витка эротического напряжения, уже между Ваном и Люсеттой). Кульминация наступает спустя несколько дней после игры в анаграммы, когда реализует себя ключевая пара слов insect — incest: «...в последних числах июля в этих местах с дьявольским постоянством появлялись самки шатобриановых комаров» (Н1.; 4.105). И наконец в «Ночь Неопалимого Овина» свершился *инцест*. Так аллюзия с романами Шатобриана — одна из доминантных в «Аде», включается в образно-лексический комплекс *инцеста*.

Анаграмма insect — incest вызывает и другой ряд литературных ассоциаций — с Достоевским. «Ударные слова»[37] *безобразие — сладострастие — насекомое* (*таракан, клоп, тарантул, фаланга*) организуют центральный образно-семантический комплекс романа «Братья Карамазовы». А мотив о самке насекомого, поедающей своего самца (Н1.; 4.133—134), восходит к эссе Достоевского о царице Клеопатре: «...в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки. Все это похоже на *отвратительный сон*» (Д.; 19.136; курсив мой. — *А. З.*). Однако то, что для Достоевского было *сном отвратительным*, в «Аде» оказывается своего рода *сном-оборотнем*, попеременно фосфоресцирующим то дьявольским, то ангельским светом. Образ набоковской героини по отношению к Достоевскому полемичен, ибо осуждение порока в духе христианской морали Набокову чуждо.

Ему ближе понимание *страсти*, воплощенное в романе «Братья Карамазовы», где герои живут в фокусе сверхвысокого напряжения магнитных силовых линий, возникающего между полюсами мирового Добра и Зла: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут» (Д.; 14.100). Но главная и самая страшная в своей изначальной амбивалентности тайна — *красота*, ибо в сердце человека *идеал содомский* с *идеалом Мадонны* нераз-

[37] См.: *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. М., 1965. С. 179.

дельны. «Красота — это страшная и ужасная вещь! ⟨...⟩ Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей» (Д.; 14.100).

Набоков, по существу, наследует это понимание *красоты* и *чувственной любви*: образ Ады, подсвечиваемый попеременно то демоническим, то ангельским светом, существует в точке сопряжения *идеала содомского* и *идеала Мадонны*, а ее *опаляющая красота* — «красота сама по себе, воспринимаемая здесь и сейчас» (Н1.; 4.75). Свою концепцию *красоты* и *страсти* Набоков воплотил в композиционной модели, построенной на сплетении образно-ассоциативных линий: *Ада — scient — insect — incest* (Н1.; 4.88), *ada — ardor* (Н1.; 4.47), *ada — ardors — arbors* (Н1.; 4.77), *ardor — Ардис — Парадиз* (*Ардис* — это не только «стрекало стрелы» (Н1.; 4.217), но и неточная анаграмма *Парадиза*), *ада — «из ада»* (Н1.; 4.39). Имя героини — в точке пересечения доминантных образно-лингвистических линий романа и в центре оси, соединяющей полюса мироздания — *Ад* и *Рай*. Фантасмагорический мир «за пределом счастья» (Н1.; 2.206), где *блаженство* неотделимо от *ужаса*, а *рай* от *ада* (Н1.; 2.77—78, 167, 209), — мир *нимфолепсии*, уже был изображен в «Лолите», с которой «Ада» генетически связана.

На новый виток спирали поднялась в «Аде» концепция творчества. «Существует некая точка духа, — писал А. Бретон, — в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку».[38] В «Аде» такой *точкой* стала «новая нагая реальность», которая открывается героям через «язвящие наслаждения, огонь, агонию» страсти (Н1.; 4.212) и поднимает «животный акт на уровень даже высший, нежели уровень точнейшего из искусств или неистовейшего из безумств чистой науки» (Н1.; 4.212), — питается соками художественной реальности, но и требует запечатления в ней, ибо сама по себе хотя и «допускала воспроизведение», но «существовала лишь миг» (Н1.; 4.212). И если раньше в мире Набокова высшее наслаждение давало вдохновение *сборного, музыкально-математически-поэтического типа* (Н.; 4.289), то теперь к этому триединству подключилась стихия чувственности.

Сексуальное и творческое начала слились в одно нераздельное целое. Не случайно и любимые занятия героев, наряду с любовными (но и они не лишены филологического привкуса), — лингвистические игры и чтение. Или, что лучше, *жизнь в произведении*, когда герои словно проживают изнутри различные ситуации из мировой литературы, — скажем, столь частые у «русских романистов» сюжетные мотивы *игры* и *дуэли* (Н1.; 4.168—174, 294—302). Сама история любви Ады и Вана, прокомментированная многочисленными научными трудами по энтомологии и энциклопедическими словарями и «подсвеченная» роскошным эстетическим фоном (Н1.; 4.135, 138—139), не просто варьирует один из древнейших эротических сюжетов мирового искусства, а буквально *рождается из художественных текстов* (Библия, «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Езда в остров любви» В. Тредиаковского, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Рене» и «Атала» Шатобриана, «Манон Леско» Прево, «Сильна как

[38] *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. С. 290.

смерть» Мопассана и многие другие). «Библиотека предоставила декорации для незабываемой сцены Неопалимого Овина; она распахнула перед детьми свои застекленные двери; она сулила им долгую идиллию книгопоклонства; она могла бы составить главу в одном из хранящихся на ее полках старых романов; оттенок пародии сообщил этой теме присущую жизни комедийную легкость» (Н1.; 4.136). Но движение художественной реальности на этом не прервалось: история любви Ады и Вана проросла в памяти людей и сама стала легендой (Н1.; 4.395—396).

Поэтика «Ады» реализует главный тезис эстетики Набокова: «всякая великая литература — это феномен языка, а не идей» (Н1.; 1.511). И *главная героиня* романа, как отмечают современные комментаторы, — «триединая русско-английская-французская культурная традиция, какой мы, конечно же, не обнаружим в нашей земной реальности, но какая сложилась в трехъязычном внутреннем мире Набокова, ощущавшего себя ее выразителем и носителем» (Н1.; 4.615).

Творчество Набокова всегда было обращено к читателю-полиглоту, что принято считать экстравагантной, на грани эпатажа чертой его текстов. С годами набоковский «языковой коктейль» становился все насыщеннее, обретя наконец в «Аде» качество одной из доминантных характеристик поэтики. Собственно, Ардис — это и есть Парадиз полилингвистического мышления.

Однако полилогизм художественного мышления, как и множественность реминисцентных ориентаций, отнюдь не исключительная прерогатива эстетики Набокова — генезис его восходит к русской классической литературе. Произведения русских писателей пестрят иностранными словечками и фразами. Даже герой «Очарованного странника» Н. С. Лескова — простой русский человек Флягин, называл себя конэсером (connaisseur (франц.) — знаток). Не редкость в наших романах XIX века и целые фрагменты иностранного текста, чаще всего французского, как в «Войне и мире» (отсюда, наверное, франкоязычные афоризмы из произведений Л. Толстого на страницах «Ады» — Н1.; 4.165, 223).

Стихия многоязычия царила на страницах пушкинского «Онегина». Но варваризмы здесь не объект осмеяния (как, скажем, в «Бригадире» Д. И. Фонвизина или «Горе от ума» А. С. Грибоедова) — в «Онегине» свершилось осознание того, что тип культуры русского дворянства представляет собой не монокультуру и не механическое «смешение» различных инонациональных влияний, а нерасчленимый симбиоз поликультуры.[39] Полилогизм — отличительная черта русского просвещенного сознания, и именно в многоязычии — специфика *русского* типа культуры. И вот парадоксальнейшее тому подтверждение: Татьяна, «русская душою» (П.; 5.87) и «апофеоза русской женщины» (Д.; 26.140), была воспитана исключительно на французских и английских романах. Более того: «Она по-русски плохо знала ⟨...⟩ И выражалася с трудом на языке своем родном» (П.; 5.58).

На страницах «Евгения Онегина» впервые возникли полилогические каламбуры и реминисценции — совершенно в духе игровой поэтики Набокова. Так, эпиграф ко 2-й главе — строчка из Горация: «O rus!» (по-латыни — *деревня*), которая переведена как «О Русь!» (П.; 5.31). Но перед нами не просто каламбур — за ним и пушкинская ирония (Россия — большая деревня), и серьезная мысль культуролога: духовные истоки русского человека — в деревне.

---

[39] См.: *Гуковский Г. А.* Указ. соч.

На обыгрывании ассоциативного каламбура «умы в тумане» — «туманный Альбион» построено одно из самых глубоких, пожалуй, определений генезиса *романтизма* и его нравственно-эстетической природы:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен, и в романе,
И там уж торжествует он.
Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы ⟨...⟩
Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм!

(П.; 5.52—53)

Полилогическое художественное мышление Набокова реализовало лингво-эстетический потенциал русской культуры.

Но Набокову пришлось пройти (так распорядилась судьба) труднейший путь восхождения к художественному полилогизму, — путь, который на каждом этапе мог обернуться трагедией творца, но завершился его высшим торжеством. Сначала характерное для русского дворянина многоязычное воспитание, а затем уникальный, по существу не имеющий аналога в истории мировой литературы переход художника с русского языка на английский. «Личная моя трагедия, — сказал Набоков в одном интервью, — ⟨...⟩ это то, что мне пришлось отказаться от родного языка, от природной речи, от моего богатого, бесконечно богатого и послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка» (Н1.; 2.572). Но автора и переводчика «Лолиты» ожидало разочарование еще более глубокое. «Увы, тот „дивный русский язык", который, сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку» (Н1.; 2.386).

Это разочарование, однако, уже заключало в себе начало восхождения к высшему синтезу многоязычного Парадиза Ардиса в «Аде». «Телодвижения, ужимки, — продолжал писатель, — ландшафты, томление деревьев, запахи, дожди, тающие и переливчатые оттенки природы, все нежно-человеческое ⟨...⟩, а также все мужицкое, грубое, сочно-похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная перекличка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов — все это, а также все относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям — становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма. Эта неувязка отражает основную разницу в историческом плане между зеленым русским литературным языком и зрелым, как лопающаяся по швам смоква, языком английским: между гениальным, но еще недостаточно образованным, а иногда довольно безвкусным юношей и маститым гением, соединяющим в себе запасы пестрого знания с полной свободой духа» (Н1.; 2.386—387). Прочувствовав изнутри в процессе перехода с одного языка на другой сильные и слабые стороны, возможности каждого из них, сделав их своими и, очевидно, уже иным, не отчужденным взглядом иностранца осматриваясь в иноязычных мирах, —

Набоков приступает к сотворению новой, полилогической модели мира, где он «снимает сливки» с многоязычной палитры мирового искусства. Пиршество многоязычия в «Аде» — богоборческая в своей сути попытка Творца романа вернуть человечеству изначально единое Слово, которым оно обладало до библейского «разделения языков».

Полилогизм художественного мышления сформировал специфический хронотоп набоковских книг. Подзаголовок «Ады», *семейная хроника*, ориентирует текст на жанровую модель романа-хроники. Действие романа и в самом деле сосредоточено на ограниченном *пространстве* поместья Ардис, куда герои неизменно возвращаются, *время* строго хронометрировано, а в Ардисе имеет тенденцию к замедлению.[40] Однако сходство это чисто внешнее (отсюда иронично-пародийное «оживление» Аксакова и его героя, Багрова-внука, и «сигнальное» упоминание *лета Господня* И. Шмелева — Н1.; 4.147—149, 387). Перед нами образчик столь любимых Набоковым «„иллюзорных решений", — всяких обманчиво-сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт» (Н.; 4.290). На самом деле и Ардис — *место* не «ограниченное», а *соборно-мифологическое*, и *время* здесь не замедлено — оно представляет собой нерасчленимый симбиоз *прошлого — настоящего — будущего*, а хронометраж его, всегда подчеркнуто саркастичный (Н1.; 4.120), — не более чем иллюзия.

Тема *времени* — одна из центральных в романе. Исследования Вана интерпретируют, в стиле популярных в XX веке научно-фантастических романов, современные концепции в физике (ср.: Н1.; 1.506—507; 4.325), теорию «текущего времени» А. Бергсона (ср.: Н1.; 4.362—363) и др. На самом же деле, однако, «научность» трактатов героя не более как видимость, к созданию которой стремился автор. Выстраивая от лица *своего героя* новую физико-математическую философскую концепцию *времени*, претендующую на «научное» объяснение «реального мира», Набоков тайно указывает читателю на *условность художественного времени в сотворенной им реальности*: «Я отсек сиамское Пространство вместе с поддельным будущим и дал Времени новую жизнь. Я хотел написать подобие повести в форме трактата о Ткани Времени, исследование его вуалевидного вещества, с иллюстративными метафорами, которые исподволь растут, неуловимо выстраиваются в осмысленную, движущуюся из прошлого в настоящее любовную историю, расцветают в этой реальной истории и, столь же неприметно обращая аналогии, вновь распадаются, оставляя одну пустую абстракцию» (Н1.; 4.540—541). Категории *времени* и *пространства* здесь не характеристики «реального» мира, а *образы*, на равных взаимодействующие с образами персонажей, с метафорами, сюжетными мотивами и др. и органично вплетенные в словесную ткань романа.[41]

Литературный хронотоп «Ады» *мифолого-фантастический*, вне-(меж) национальный и вневременный, а *время* неотделимо от *пространства* (см. Н1.; 4.74, 75, 151, 152, 155). Достижение той высшей *точки*, где свершается тотальное *освобождение духа*, о котором мечтали сюрреалис-

---

[40] Ср.: *Pospíšil I.* 1) Ruská romanová kronika (Příspěvek k historii a teorii žánru). Brno, 1983; 2) Labyrint kroniky. Brno, 1986. Подробнее об этом см.: *Злочевская А. В.* Изучение поэтики русской литературы XIX в. в Чехо-Словакии (80-е годы) // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1992. № 4. С. 56—59.

[41] Ср.: *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 121—122.

ты, свершается *здесь* и *сейчас* (Н1.; 4.75) — в момент *соития Вана Вина и Ады Вин* «где-то в Северной Америке, в девятнадцатом веке, — будучи наблюдаемым в звездном свете вечности» (Н1.; 4.213). Да и сама их любовь существует вне пространственно-временного измерения: «Я никогда никого в моей жизни не полюблю так, как тебя, никогда и нигде, ни в вечности, ни в бренности, ни в небесах, ни в Ладоре, ни на Терре, куда, говорят, отправляются наши души» (Н1.; 4.155).

Шутовской прообраз такого *мифологического* хронотопа — в романе «Униженные и оскорбленные». Вне-(меж) национальная система координат — «без мест, без городов, без лиц» (Д.; 3.335), в которой рассказана одним из персонажей история князя Валковского, подобна фантастическому одеялу из разноплеменных «лоскутов» — вымышленных городов, имен и перебивки временных отрезков. Набоковская *мозаика* «из пространства и времени» (Н1.; 2.587) также не лишена ёрничества, но природа ее принципиально иная.

О том, что национально-пространственные *декорации* и *макеты* его книг — все эти русские, английские, немецкие, французские «площади и балконы» — всегда были весьма условны и исключительно субъективны, Набоков говорил не однажды (ср.: Н1.; 2.378—379, 382—383). Но топография «Ады» по своей пестроте уникальна. Причем фантастическая разноплеменная сценическая площадка возникает чаще всего по принципу ассоциативно-фонетическому (ср., например, «газеты Ладоры, Ладоги, Лагуны, Лугано и Луги» — Н1.; 4.178).

Образно-метафизическая матрица сего эстетического феномена дана на первых страницах «Ады»: «Бабка Вана по матери, Дарья («Долли») Дурманова, приходилась дочерью князю Петру Земскову, губернатору Бра-д'Ора, американской провинции на северо-востоке нашей великой и пестрой отчизны, в 1824-м женившемуся на Мэри О'Рейли, светской даме ирландской крови» (Н1.; 4.13). Иноязычные метаморфозы русских имен (Дарья — Долли), для русских дворянских семей и русских романов (вспомним толстовских Пьера, Кити, Долли и др.) типичные, в сочетании со столь же типичным смешением кровей «постепенно и плавно» мутируют, преображаясь в топографические гибриды. Затем эти возникшие путем «перекрестного скрещивания» (Н1.; 4.69), или «инбридинга» (Н1.; 4.131), топографо-культурологические мутанты, вроде *госпожи Тапировой, француженки, говорившей, впрочем, по-английски с русским акцентом*; *русского зеленого доллара*; *мягкого ладорского французского*; *чусской клиники П. О. Темкина*; *дройни*; *языков креолизированного и канадийского* и др., — заселят пространственно-временную площадку романа.

Мысль нарисовать в романе «межнациональную» обстановку, в которой бы не было «ничего русского, это общеевропейская (и североамериканская) обстановка» (Ч.; 12.127), — возникла еще у Чернышевского. А знаком такой «общечеловеческой» сценической площадки должна стать, как то было у Пушкина (П.; 5.13) и как то будет у Набокова (Н1.; 4.53, 82, 152, 241—253), межнациональная «русская» кухня (Ч.; 12.127).

Пестрая топография «Ады», пространственная и культурологическая, зародилась в недрах ее *мультиязычной игровой стихии* из мозаики многоязычной лексической ткани, в которой реализовал себя полилогизм культурного и художественного мышления русского образованного человека XIX века. Ключевой термин романа *инцест — инбридинг* (Н1.; 4.131)[42] реализует себя на всех уровнях его формально-содержательной

[42] Ср.: *Джонсон Д. Б.* Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. С. 395—428.

структуры: лексическом, стилистическом, образно-метафорическом, сюжетном, философском и т. д.

Принцип *инбридинга* во многом формирует и *художественное время* романа: все события свершаются здесь в фокусе *двойной экспозиции, двойного наплыва* (Н1.; 4.198) *прошлого — будущего* или *настоящего — будущего.*

Как ни покажется невероятной эта параллель, но поэтическая модель романа «Ада» имеет в русской литературе XIX века типологически близкий аналог — в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ключ к пониманию эстетического феномена «исторической хроники» Салтыкова — в осознании сюрреалистической природы этого текста. «История одного города» — гротесковая картина, воссоздающая прежде всего образ мышления русского народа. И если «Ада» — роман о бытии *индивидуального сознания*, то история Глупова повествует о бытии рабского *коллективного сознания*, как впоследствии и романы Набокова «Приглашение на казнь» и «Bend Sinister». «История одного города» — это «организованный сон» об истории государства Российского: *изгибы* пространственно-временной ткани произведения и его образной системы чудовищны и фантасмагоричны, но в то же время возникшая картина воссоздает образ реальной истории в его интуитивно-подсознательном преломлении и постижении.[43]

Один из самых ярких выразителей экспериментальных устремлений искусства XX века, Набоков вместе с тем принадлежал к художникам «классической» ориентации (Г. Гессе, М. Булгаков, Б. Пастернак и др.). Свое понимание диалектики взаимодействия культурных ценностей прошлого и новаций современности писатель высказал, хотя и с несколько преувеличенным романтическим пафосом, в романе «Подвиг»: XX век отнюдь не «черная» дыра в истории развития человеческого духа, напротив, «такого блеска, такой отваги, таких замыслов не было ни у одной эпохи. Все то, что искрилось в прежних веках, ⟨...⟩ все это проявилось теперь с небывалой силой» (Н.; 2.241).

И если «каждое новое поколение вырабатывает свой тип отношения к конкретным культурным ценностям, делая акцент, в соответствии с задачами и требованиями времени, на те составляющие, которые представляются наиболее важными ⟨...⟩ для современности»,[44] — то В. Набоков в своем восприятии классики сделал акцент на том, что было созвучно миросозерцанию художника XX века, его эстетическим исканиям, и, уже на следующем витке «цветной спирали» литературного процесса, творчески освоил новаторские тенденции русской литературы XIX века.

В художественном методе Набокова своеобразно проросли, обретя новое качество, наиболее оригинальные и продуктивные эстетические эксперименты русской классической литературы.

Но Набоков не только наследовал традицию — он совершил переворот в читательском восприятии художественного текста. Литература XIX века редко поднимала покров над тайной искусства: на «видимом» уровне своих творений авторы давали читателям «уроки» нравственности, «объясняли» жизнь в ее социальных, духовных или мистических проявлениях, а эстетические эксперименты скрывали в глубинных, подтекстовых слоях произведения, оставляя утонченное наслаждение от «угадывания» ориги-

---

[43] *Злочевская А. В.* В. Набоков и М. Е. Салтыков-Щедрин // Филологические науки. 1999. № 5. С. 3—12.

[44] *Kostřica V.* Gogol a naše doba // N. V. Gogol a naše doba. Olomouc, 1984. S. 8.

нальных художественных решений читателю «посвященному». В классических текстах поэтические средства воздействуют на *подсознание* читателя, заставляя его плакать, негодовать или восторгаться, наивно переживать перипетии сюжета и сопереживать героям.

Набоков, напротив, намеренно обнажая *игровое начало* в поэтике и подчеркивая «сделанность» своих книг, требует от читателя *сознательных* усилий, интуитивных и интеллектуальных, для проникновения за поверхностный поэтический слой — в этический и философский смысл произведения. Если понимание поэтических приемов обогащает восприятие классического произведения, позволяет проникать в его «тайные» смыслы, то чтение набоковских текстов вообще невозможно без осмысления всех тонкостей и хитростей их поэтической структуры. Читатель, воспитанный на классической литературе, перед книгами Набокова останавливается в недоумении: он видит лишь нагромождение художественных приемов и не видит смысла.

Искусство Набокова, как справедливо заметила еще Н. Берберова, адресовано новому читателю,[45] способному к активному и сознательному игровому сотворчеству. Сам писатель мечтал встретить «хорошего» читателя, «счастливого и запыхавшегося», который «прочтет книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником» и с которым они кинутся «друг другу в объятия, чтобы уже навек не разлучаться — если вовеки пребудет книга».[46]

Самый оригинальный из набоковских парадоксов заключается, однако, в том, что «лучшая его публика — это человек, которого он видит каждое утро в зеркале, пока бреется ⟨...⟩ публика, которую воображает художник, ⟨...⟩ — это комната, полная людей, носящих его маску» (Н1.; 2.575). Поэтика Набокова всегда была рассчитана на «догадливого» читателя, т. е. читателя — alter ego автора, который увлеченно и самозабвенно играет с сочинителем в предлагаемые игры на предлагаемых условиях, позволяя тем самым автору превратить процесс написания книги в «составление красивой задачи — составление и одновременно решение, потому что одно — зеркальное отражение другого, все зависит от того, с какой стороны смотреть» (Н1.; 3.562).

Приоритет изобретения такой модели взаимоотношений между читателем и творцом принадлежит Набокову всецело, русская изящная словесность XIX века ее не знала.

---

[45] *Берберова Н.* Курсив мой // Вопросы литературы. 1988. № 1. С. 235.

[46] *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 29, 25.

© *Л. М. БОРИСОВА*

ТРАГЕДИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА В ОТНОШЕНИИ К СИМВОЛИСТСКОЙ ТЕОРИИ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА

Скудная исследовательская история трагедий Вячеслава Иванова в отечественном литературоведении объясняется не только особенностями восприятия символизма в советскую эпоху, но и объективной сложностью этих литературно-философских построений. «Поэзия Вячеслава Иванова — не только поэзия „символизма"... но и также поэзия действительно символическая...»,[1] — пишет С. С. Аверинцев, характеризуя как «соблазн» попытку следовать за теоретическими декларациями Иванова в истолковании его темной, стихийной и одновременно в высшей степени «культурной» символики. Ее содержания, конечно, не исчерпать декларациями, но в случае с трагедиями «соблазна» не избежать, поскольку в них должна была непосредственно реализоваться теория.

В театре видели прообраз мистерии, теургии. Иванов развивал эти идеи в статьях «Новые маски», «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия», «О существе трагедии», «Эстетическая норма театра» и др. Он верил, что идея искусства—культа может получить всенародный характер, и иногда выступал в роли «популяризатора» собственных трагедий. В начале 1900-х годов одновременно с замыслом драматической трилогии у него появились и наброски предисловия к ней.[2] Трилогия не была написана, но свою трагедию «Прометей» Иванов позже сопроводил поясняющей статьей «О действии и действе».

Мистерию представляли триумфом коллективизма, но при этом подразумевался коллективизм особого рода. «Соборный индивидуализм» — так определял суть новой философии жизни один из ее адептов М. Гофман.[3] В символистской теории жизнетворчества сопрягались два противоположных начала — учения Соловьева и Ницше. «Собственно, русская концепция сверхчеловека строилась не на ницшевском образе... а раскрывала, варьировала то семантическое значение, которое заложено в самой форме русского слова... в сознании русского читателя путь к „сверхчеловеку" существовал как путь к „возвышению", „улучшению" человеческого типа...»[4] Влияние Ницше поначалу сопровождалось у Иванова полным отрицанием соловьевства, о чем он и поставил в известность Соловьева при первой их встрече. Однако, уже осенью 1899 года, отправляясь к философу в Пустыньку, Иванов, как свидетельствует его биограф О. Дешарт, готов был признать: «Да, Соловьев прав: проблема сверхчеловечест-

---

[1] *Аверинцев С. С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст 1989. М., 1989. С. 42.

[2] Один из вариантов опубликован Ю. К. Герасимовым (см.: Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова «Ниобея» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Л., 1984. С.185—186).

[3] *Гофман М.* Соборный индивидуализм. СПб., 1907.

[4] *Коренева М. Ю.* Д. С. Мережковский и немецкая культура: (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 65.

ва есть проблема грядущего богочеловечества».[5] В начале XX века индивидуализм показал свою ограниченность, человек перерос себя; «сверхчеловеческое», писал Иванов в статье «Кризис индивидуализма», означает уже не «индивидуальное», но «вселенское и даже религиозное». Со сверхчеловечеством у него связано представление о коллективной, общей победе над смертью.[6]

В трагедиях, однако, Иванов запечатлел не столько экстаз единения, сколько муки индивидуализма, свою и единомышленников внутреннюю драму. Так же, как Анненский в «Меланиппе-философе», Блок в «Розе и Кресте», он насыщал древние сюжеты «общечеловеческим и вневременным»,[7] а точнее, современным содержанием. Для того чтобы обличить индивидуализм, объект был выбран как нельзя более удачно: в Тантале, сыне Обилия, кажется, осуществился идеал самодостаточной личности. «Один в себе, несу я мир божественно», — заявляет герой, и объективный хор подтверждает: «Ты полн, владыка!» В «Двух стихиях в современном символизме» с таким типом личности связана характеристика декадентства, эстетического течения в символизме. Созданию первой трагедии у Иванова предшествовал период тяжелой борьбы с собственным декадентством. По словам О. Дешарт, сознание замкнутости порой приобретало у него болезненные формы, и «Тантал» в прямом смысле исцелил своего творца (I, 81).

От декадентства к символизму эволюционировал не только Иванов, Р. В. Иванов-Разумник точно так же определял направление творческого пути Блока.[8] Декадентство и «мистический реализм» — две стадии символизма в целом. Герой ивановской трагедии застигнут в момент перехода от одной к другой. «Из себя — себя творить, / обогащать и умножать себя, воззвать из недр своих себя иного — волю я», — возвещает он свое кредо. Наряду с самообожествлением здесь уже заявлена и склонность к жизнетворчеству, но Тантал убежден, что боги все сказали, и уклоняется от их даров. Брать и давать — для Иванова «в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствуют восхождение и нисхождение» (II, 633). Под «восхождением» понимался подъем духа в область сверхчувственного, под «нисхождением» — возвращение в «дол» с откровением и собственно художественное творчество. В таком контексте нежелание брать означает остановку в восхождении и отношение к миру как к результату. Для теурга, каким герой предстает в финале, творчество — процесс: «Нет в бессмертной чаше дна!»

Действие в отрыве от высшей творческой силы, по Иванову, «сводится или к разрушению и убийству, или к хищению» (II, 158). Бротеас, которого Тантал побуждает: «Дерзай!», в ответ может только метнуть копье в отца, а потом сидеть в темной пещере без огня, лепить из глины кумиров и наставлять: «Вы мой век переживите!»

В теургии человек выступает сотворцом «космического художника», в ней всегда присутствует элемент богоборчества: «Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец».[9] С точки зрения поэта-мистагога, дерзание — добродетель, а самообуздание — глубокий изъян творческой

---

[5] *Иванов В.* Собр. соч. Брюссель, 1971—1987. Т. I. С. 39. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[6] *Grabar M.* Vjačeslav Ivanov et Vladimir Solov'ev // Cahiers du Monde russe. 1994. Vol. 35. № 1—2. P. 394.

[7] Неоконченная трагедия... С. 185.

[8] *Иванов-Разумник.* А. Блок, А. Белый. Пг., 1919. С. 27.

[9] *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 152.

личности. На завет Адрастеи: «Учись не мнить чрезмерной человека мощь» — Тантал в пьесе отвечает: «Не лжив завет, но неизбежен сердца рок. Не волен дух остановить свой бег». По этой же причине и хор, главный выразитель «несказанного» у Иванова, принимает участие в весьма сомнительном обряде. Принесение в жертву богам Пелопса — богоборческий жест героя: «Дар неба — небу!..»

Но, бросив вызов Зевсу, Тантал остался верен иному, в мифологии Иванова еще более могущественному богу: «В глубине глубин, в сущности сущностей есть Зевс абсолютный, извечный Отец единородного Сына» (II, 165). Меняются личины Отца, но неизменно «сердце Сущего», Сын — Дионис. В самом злоумышлении героя хор безошибочно распознает буйство, насылаемое Дионисом, богом дерзновений. Приглашая к вечере Бротеаса, Тантал ставит его перед выбором: «Дерзай или смиряйся», а понаблюдав, советует: «Смирись». В 1910-е годы, когда увлечение Ницше, Дионисом, «духом музыки» в символистской среде пошло на спад, Иванов объяснял это тем, что современность не обладает «достаточно крепкими и вместительными легкими, чтобы дышать Дионисом. Поэтому лучше ей служить одному Аполлону, который милостив к смиренным и только гордым противится».[10] Занятия лепкой, конечно, определены Бротеасу автором не случайно — ваятелям покровительствует Аполлон.

Иванов различал в драме два начала: действо — чистое творчество, «откровение и нисхождение», и действие — «двигательный почин». Активность Тантала двойственна, в ней есть и приобщение Дионисовым дарам, и момент внешней борьбы, «правое» безумие заключено здесь в оболочку «неправого» — «Бога объявший, с богом он борется». Внешним образом Тантал зовет Бротеаса стать соучастником в краже, по-настоящему же пытается привлечь к участию в таинстве. Его «Смирись» — оценка Бротеаса с точки зрения пригодности к мистериальному действу.

Согласно дионисийской теории, истинное творчество зарождается стихийно: «И наречь бессилен дух, / чего, незрячий, волит в несказанной тьме». Оно и дальше развивается в «Тантале» нормально, естественно, по символистским представлениям, в нем четко выражены восхождение и нисхождение. Расточению органически присуще движение вниз: «С горы сходит Тантал, высоко подняв рукой плоскую чашу» (II, 57). Одно из описаний в статье «Символика эстетических начал» позволяет без особого труда догадаться, кто в данном случае выступает у Иванова под маской Тантала: «Прекрасен восходящий с высоты дароносец небесной влаги: таким, среди античных мраморов предстоит нам бородатый Дионис, в широкой столе возносящий рукой плоскую чашу — влажный бог, одождяющий и животворящий землю амброзийным хмелем, веселящий вином сердца людей...» (I, 828). Еще раньше героя сравнивает с Дионисом хор:

> Был бы ты страшный Пан
> на скал сокровенном престоле, —
> вечной была б мне даров с тобой
> неувядающих, — вечной светлая мена!
>
> (II, 32)

Соответственно двум типам индивидуализма, старому и новому, Иванов различает два типа трагического — «трагизм голода», замкнутого в себе «я» (Макбет, Гамлет, Каин) и «трагизм избытка», «я» соборного, открытого (Лир, Дон-Кихот, Заратустра). Контуры этой схемы просматриваются

[10] *Иванов В.* Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4—5. С. 39.

в «сверхиндивидуалистах» самого Иванова. Прометей отчасти склонен к «узурпаторскому самоутверждению», но Тантал стремится только к «растворению» и саморасточению. Насколько по сравнению с классической трагедией в «современной мистерии» ослаблено героическое начало, видно хотя бы из того, что Лир (тоже расточитель) в ответ на свою щедрость ждет от долины «благодарных алтарей», Тантал же — ничего, кроме «слияния». «Я нисхожу, о люди! Пейте все мой дар!» — возвещает новый Дионис о вступлении человечества в высшую фазу творчества, и история с отвержением даров повторяется. Никто не отозвался на его призыв. Тем, кто в долине, не под силу подъем.

И восхождение, и нисхождение по-настоящему легко даются в пьесе лишь Пелопсу — сыну Звезды, чья верность Танталу выражалась в постоянстве восходов и нисхождений. И во сне, поднимаясь за облака, а потом опускаясь в морскую пучину, и наяву, вознесенный отцом на гору и свергнутый оттуда богами в смертный дол, он оказывается дальше всех в подъеме и нисхождении.

Тантал же обречен творить «из себя». Художником на пиру остается он один. Сизиф и Иксион готовы продолжить только начатое им хищение, их не берет дионисийский хмель:

Сизиф

Я трезв, как ветер пьяный. Все стоит.

Иксион

Я трезв,
как полдень раскаленной мглы, недвижной...

(II, 63)

Тантал сначала вообще отклоняет чашу, напоминающую ему о его преступлении:

Дар небес не нужен мне.
Иным вином я упоен божественно...

А выпив, предоставляет друзьям царить, делить мир, сам же пускается в пляс, после чего до конца сцены погружается в глубокую дрему. Такая последовательность действия, зародившегося в темном хаосе, с исключительной определенностью указывает на то, что Танталу в его деянии одинаково соучаствуют Дионис и Аполлон. Дионисийский экстаз, как и положено по символистской теории, разрешается аполлинийским видением. Во сне Тантал слышит свирель Диониса и лиру Аполлона, и кружится в хороводе светил того же, что и он, солнечного состава. Но действо только на первый взгляд достигает цели. «Выход из граней» ознаменован здесь не «слиянием», а обществом двойников.

Поскольку в деянии Тантала борются два противоположных начала, индивидуалистическое самоутверждение и теургическое саморасточение, то Бротеас, явившись на пир, прежде всего пытается определить свою роль в событии: «Что ты свершить пришел, Бротеас?» О. Дешарт характеризует этого героя как темное, низшее «я» Тантала, и ее мнение разделяют другие исследователи.[11] «Бротеас берет чашу. Но что ему с ней

[11] *Hetzer A.* Vjačeslav Ivanovs Tragödie «Tantal»: Eine literarhistorische Interpretation. München, 1972. S. 147—154; *Stephan V.* Studien zum Drama des russischen Symbolismus. Frankfurt/Main, 1980. S. 92—94; *Топоров В. Н.* Миф о Тантале. (Об одной поздней версии — трагедия Вяч. Иванова) // Палеобалканистика и античность. М., 1989. С. 108.

делать? Он сам знает: „Бессмертным стать. О, это будет возлюбить". Бротеас любить неспособен; он — завистник: обида и зависть по существу своему не онтологичны. Лишь прикоснулся Бротеас к чаше — свершился суд, вскрылась его сущность — смертного ничтожного насильника. Он разбивает чашу и умирает, пронзенный молнией» (I, 83). В пьесе, однако, образ завистника и кумиротворца много сложнее, он в конце концов причащается из той же невидимой чаши, что и отец.

Как и О. Дешарт, А. Хетцер видит в Пелопсе высшее, лучшее «я» Тантала и рассматривает принесение в жертву младшего сына как акт самопожертвования героя. В подтверждение своей мысли исследователь указывает на несоответствующее образу ребенка признание: «Тонким огнем пьянею».[12] Не отрицая подобных проекций, следует заметить, что эта фраза свидетельствует также о начале единения в «духе музыки». Чуть позже и Бротеас заметит: «Ты пьян, Бротеас». В метаморфозе, которую претерпевает это низшее «я» Тантала, ярче всего проявляется очистительное воздействие обряда. Примечательно, что Е. Герцык в свое время в качестве худшего «я» героя указывала на трех персонажей — Бротеаса, Сизифа, Иксиона,[13] а такой тонкий эксперт ивановского учения, как Белый, только на двух последних.[14]

Бротеас явился на зов отца в тот момент, когда хоровод, созданный фантазией героя, начал распадаться и дети, светлые солнца, стали стремительно обтекать своего творца. Хотя и не сразу, «кумиротворец» услышал в словах Тантала их тайный, истинный смысл: «Внял тебе твой темный сын», понял свое задание — «щедрить». Вопреки утверждению О. Дешарт, он именно не хочет осквернить святыню:

> Прости, святая чаша! Осужденный раб,
> нечистыми устами я припал к тебе
> с лобзаньем мира.
>
> (II, 70)

Бротеас только завершает литургию, выпускает из граней содержимое чаши, в культе Диониса приносит жертву все тому же долу. Не титанического бессмертия добивается он при этом, но смерти и воскресения вместе с матерью-землей. Формально Бротеас погибает в пьесе от Зевсовых стрел, фактически же его сражает Дионисов огонь. В глазах теурга это достойная гибель; в поэтическом восприятии Белого так погиб Ницше.[15]

А. Хетцер трактует поведение Бротеаса как отказ от восхождения. Но восхождение, пишет Иванов в «Символике эстетических начал», статье, на которую чаще всего ссылается немецкий исследователь, — прежде всего отрешение «от своего я и от себя ради дотоле чуждого и ради себя иного» (I, 324). Это и обнаруживает в определенный момент Бротеас:

> Простри лишь руку, — и не будешь ты,
> что был; и будешь ты... — что будешь...
>
> (II, 68)

Представления Иванова о восхождении и нисхождении не оставались неизменными. В «Символике эстетических начал», т. е. в пору создания

[12] *Hetzer A.* Op. cit. S. 154—155.

[13] *Герцык Е.* О «Тантале» Вячеслава Иванова // Вопросы жизни. 1905. № 12. С. 167—168, 172.

[14] *Белый А.* Поэзия слова. О смысле познания. Пг., 1922. С. 30.

[15] *Белый А.* Арабески. С. 283.

«Тантала», ему казалось, что в восхождении есть некоторое высокомерие и жестокость, и наоборот, в нисхождении, принципе красоты и добра, нет гордости. Но в самой трагедии Иванов уже приближается к такому толкованию этих ключевых для него понятий, которое позже будет дано в статье «О границах искусства», итоговой для всего символизма: восхождение нормально, человечно, оно предполагает сознание собственного несовершенства и смирение, тогда как на пути нисхождения легко соскользнуть в «неправое» дерзновение, в учительство. Сомнительность Танталовой жертвы в том и состоит, что она представляет собой не дар богам, а отвержение их дара. Герой подменяет восхождение нисхождением, начинает свое действо с отдачи даров, что соответствует второй стадии творчества. Настрой истинного восхождения иной, это благоговение Бротеаса перед чашей.

С Бротеасом у Иванова связана тема Прометея. Герой сам устанавливает эту преемственность: «Как Прометей без пламени, леплю ваянья...» Бротеас — один из многих «сынов Прометея», вовлеченных в мистерию, кому, по словам Иванова, на роду написано оставаться в границах «относительного» творчества. Для символистов смысл человеческой жизни в теургии, Бротеас же — тот непокорный, которого судьба не ведет, но влечет за собой силой.

Иванов сделал все для того, чтобы противопоставить Танталу Прометея. И прежде всего полностью исключил из действия мотив кражи. В его версии мифа Зевс простил Титану похищенный огонь. Вся трагическая вина героя заключается теперь в том, что, создав человека, он нарушил единство первородной стихии. Об этом постоянно напоминает ему хор: «Ненавидим оковы / Светлозданного строя... Колеблем основы / Мирового покоя...»; «Древний Хаос в темнице — святей»; «...мы в гранях еще не родились...» О древнем единстве с матерью-землей не перестают сожалеть сами люди: «О зачем слепая воля / Нас отторгла от тебя».

Нищий Дионисом, Прометей, по Иванову, исполнен Эроса к Дионису. Эрос — сын Скудости. Следовательно, в ряду индивидуалистов огненосец должен занять место рядом с Каином и Макбетом. (В «Кризисе индивидуализма» Гамлет был причислен к «узурпаторам» явно по ошибке, в послесловии к «Прометею» Иванов эту ошибку исправил: «...дионисийский человек являет сходство с Гамлетом: оба заглянули в истинную суть вещей, оба познали, и с тех пор им претит действовать...» (II, 156)). «Сыны Прометея» для Иванова и есть «потомки Каиновы» (хор, которым открывается третье действие драмы, в «Кормчих звездах» был опубликован под названием «Песнь потомков Каиновых»). Но «скудость» не мешает герою трагедии подняться на высоту Дионисовой жертвы. Как и Тантал, он приносит подложную жертву Зевсу, а сам в это время творит тризну по Дионису. Главное, что «промыслил» для людей Прометей, не плуг, серп и мечи, но «огненное действо»:

> Я жду: каких сподвижников мне даст
> Полнощных игрищ пламенное действо?
>
> (II, 119)

Дионисийский аспект ивановской маски Прометея подробно рассмотрен Д. Г. Муредду.[16]

---

[16] *Mureddu D. G.* The Tragedy Prometheus by Vjačeslav Ivanov // Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter — europäischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. S. 143—144, 149—150, 157.

Однако у этой маски есть и другой, аполлоновский аспект. Т. Венцлова пишет, что в Тантале и Прометее воплощается не только Дионис, но и анти-Дионис.[17] В ивановской философской системе анти-Дионис — это Аполлон. Разделяя божественное огнедышащее вещество на части, объективируя свой замысел в глиняных фигурах, Прометей копирует себя, своего женского двойника Пандору. Аполлоновский характер этого творчества особенно заметен в сравнении с фантастическими образами сыновей-светил «одержимого Дионисом» Тантала.

Как и в «Тантале», в «Прометее», впервые опубликованном в 1915 году, совместились представления, соответствующие разным этапам развития символизма. Упрек хора: «Себя в подобьи смертном вы творили», — относится к тому времени, когда, критикуя эстетический позитивизм, теурги утверждали поэтику намека. Но в период кризиса символизма уже избыток иносказания рассматривался ими как эстетизм, несовместимый с религиозной сверхзадачей искусства. А с этой точки зрения, уже Тантал оказывается в плену аполлинийского творчества. Прометей вооружен у Иванова аргументами позднего символизма, для которого «высший завет художника» — «не налагать свою волю на поверхность вещей», но прозревать в них «сокровенную волю сущностей» (II, 538, 539).

Сама в перстах моих слагалась глина
В обличья стройные моих детей.

(II, 112)

Прометей связан с Аполлоном и другим глубинным свойством своей натуры. По Иванову, драматическое искусство основано на диаде, принципе внутренней множественности. Чем последовательнее он выдержан, тем глубже трагедия. Ее энергия возрастает, «если диада раскрывается в самом трагическом характере, — и ослабевает, если раскрытие диады переносится... из глубин душевной жизни в положение лиц (ситуацию)» (II, 201). Цельность Прометея в этом случае оказывается неполнотой и односторонностью. По просьбе героя мать-Фемида извлекла из него «все женское душевного состава». Так появилась на свет Пандора. Изведение Пандоры — действие противодионисийское, монада — сущность Аполлона. Само желание Прометея стать «всецело мужем» не может вдохновляться никем, кроме Аполлона. В глазах Иванова это мужское божество, в отличие от Диониса, божества женского.

Иванов, как известно, был переводчиком Эсхила. По мнению специалистов, этот перевод — «своего рода „диалог" „отца трагедии"... со сроднившимся с ним переводчиком Вячеславом Ивановым, у которого в сердце, в мыслях, в художественном восприятии многие стихи откликаются как свои».[18] Но, наверное, нигде голос Иванова так не сливается с голосом Эсхила, как в «Эвменидах», когда устами хора он обличает покровительствующего Оресту (убийце матери) Аполлона:

Ты в оном преступленье не сообщник лишь, —
Единый ты — преступник; весь тот грех — твой грех.[19]

---

[17] *Venclova T.* On Russian Mythological Tragedy: Vjačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva // Myth in Literature. New York University Slavic Papers, 1985. P. 92.

[18] *Балашов Н. И.* Эсхил Вячеслава Иванова — двойной памятник культуры // Эсхил. Трагедии. В переводе Вячеслава Иванова. М., 1989. С. 456.

[19] *Эсхил.* Трагедии. В переводе Вячеслава Иванова. С. 167.

Классическая трагедия требует конфликта, борьбы, монада раскрывается в действии. В действе (способ раскрытия диады) действие прекращается.[20] Для «современной мистерии» Иванову нужен не драматизм (он хотел бы вовсе обойтись без борьбы), а диалогизм, хоровое начало. Действие — «это решения и поступки характера зачинательного и воленалагательного» (II, 156). Ему присущи план, цель, результат, оргия все это исключает.[21]

По словам автора, «Прометей» — «трагедия действия как такового» (II, 157). Ищущий конфликта герой повторяет: «Не мир мне надобен, но семя распри». Действо, даже такое буйное, как Дионисово, не посягает сокрушить миропорядок: «Не враждует Дионис с Олимпом отчим».[22] Но наряду с цепной реакцией действий—противодействий в трагедии происходит нечто, не вполне укладывающееся в предложенную автором схему, — монада-Прометей пылает непримиримой ненавистью к монаде: «Я дал огонь им — в цепи заковать / Цепей надмирных ковача, Кронида». Так раскалывается монада и образуется необходимая для действа двоица.

То, что условным антагонистом в «Прометее» является Зевс (никакой борьбы, а значит, и настоящего антагониста здесь нет), не может ввести в заблуждение никого из тех, кто хоть сколько-нибудь знаком с ивановской теорией. Отличительной чертой этого Зевса является исходящая от него сковывающая сила. В трагедиях Иванова объект борения всегда один — «Тантал отвращается от цельности и гармонии и тем самым бросает вызов богам, прежде всего Аполлону».[23]

Своим именем могучий противник мог быть назван в незаконченной трагедии «Ниобея». Согласно мифу, ему предстояло здесь дважды отпраздновать победу, сначала поразить детей Ниобеи, а потом обратить ее, жрицу Диониса, в камень. Но неизвестно, какое развитие получил бы у Иванова этот сюжет. В сохранившихся отрывках дионисийский хор не дает героине окаменеть в горе:

Ты блесни, полосни
Зубом молнийным мой камень, Дионис!
Млатом звучным источи
Из груди моей застылой слез ликующих ключи![24]

В мире Иванова все тяготеет к полноте и цельности, и если даже под влиянием «двигательного почина» какая-то часть откалывается от целого, она немедленно воссоединяется с родственным началом. Задолго до конца действия Фемида чувствует удар тех семи копий, которые в финале пронзают грудь Пандоры.

---

[20] Представляется ошибочным утверждение М. Цимборской-Лебоцы об ивановской трактовке трагедии как искусства диады и мистерии как искусства монады (*Цимборска-Лебода М.* О природе драматических жанров в творчестве русских символистов // Z polskich studiow slawistycznych. Seria VII. Warszawa, 1988. С. 56). Иванов противопоставляет не трагедию и мистерию, а истинную, дионисийскую форму трагедии — ложной, как он считал, классической ее форме. В диаде заключается начало «слияния»: силы, которые она представляет, «мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии» (II, 193). Диада у него — принцип, унаследованный дионисийской трагедией от мистерии. Монада — принцип классической трагедии.

[21] О различиях между театром—зрелищем—действием и ритуалом—мистерией—действом см.: *Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма // Slavia. 1984. № 3—4. С. 362—363.

[22] Неоконченная трагедия... С. 201.

[23] История русской драматургии: вторая половина XIX — начало XX века: до 1917 года. Л., 1987. С. 565.

[24] Неоконченная трагедия... С. 196.

«То, что религиозная мысль называет первородным раем, есть нормальное отношение макрокосма и микрокосма, — ноуменальное всечувствование вещей, как равно и тождественно сущих вместе внутри и вне человека, сына Божия; и только грехопадение, только титаническое растерзание единого сыновнего Лика положило непроходимую для сознания границу между ноуменально непостигаемым макрокосмом и внутренне распавшимся в себе микрокосмом...» (III, 268). Христианство Иванов рассматривает как переходный период от доисторического к грядущему «всеединству»: «Чаем христианства полноты. Живем и движемся в христианстве голода, алчущем и жаждущем правды...» (IV, 179). Прометей в трагедии поставлен в аналогичные условия. С одной стороны, он продолжает дело Титанов, а с другой, против новоявленного Зевса в нем бунтует извечная стихийная сила:

> Не раболепствовать, но приобщиться
> Старейшим в небесах, а в них Тому,
> Кто Сам в богах и Сам в тебе, свободном...
>
> (II, 128)

На этот бунт его толкает сама Фемида, она же Мать-Земля, она же Ананке-Судьбы, та «Единая богиня, которая склонила древнейшего человека под иго первого ужаса» (III, 107).

Статья «Древний ужас» многое проясняет в ивановском мифе о Прометее. Например, позволяет понять, почему в трагедии идентифицируются Фемида и Пандора и каким образом появляются два лика Зевса в одном. И то и другое связано с обожествлением Хаоса. О нем забыли, когда хоровод мойр повел Мусагет. Именно тогда ужас перед бесформенностью сменился трепетом перед одним бессмертным ликом. Своим воцарением Зевс, по Иванову, обязан Аполлону: маска вседержителя — произведение искусства. Но второй, подлинный лик Зевса по-прежнему обращен к клубящемуся Хаосу, силам Судьбы. Иванов нигде прямо не сравнивает Ананке с Хаосом, но из его рассуждений можно сделать вывод об их единстве. «Необходимость Ананке, — значило ли: причинная связь явлений? Об этом не думали. Знали только абсолютное в существе безликой, и знали, что она едина» (III, 102). В этой связи представляется особенно знаменательным выстраиваемый Ивановым ряд: Ананке — Фемида — Гея-Земля, — его венчает Душа Мира, уже не «темного Хаоса Светлая Дочь», но, судя по тому, как Иванов откорректировал Соловьева, сама носительница Хаоса: «Матерь-Ночь, Слепого связня Хаоса глухонемая дочь» (II, 366). Белому иногда казалось, что из ивановской теории можно сделать немало двусмысленных выводов, в том числе поставить знак равенства между Вл. Соловьевым и Розановым,[25] которого теурги считали первым врагом соловьевства именно потому, что «Соловьев служит „светлой дочери темного хаоса", Розанов — самому хаосу».[26] Иванов со своей стороны тоже характеризовал отношение Розанова к соловьевской проблематике как «неправое»: «Не пол и брак защищает он, а неправое утверждение пола в дурном мире и космическое прелюбодеяние Земли-Жены».[27]

---

[25] *Белый А.* Собр. соч.: Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 77.

[26] *Соловьев С.* Ответ Г. Чулкову по поводу его статьи «Поэзия Владимира Соловьева» // Вопросы жизни. 1905. № 8. С. 235.

[27] *Иванов Вяч.* Доклад «Евангельский смысл слова „Земля"»: Письма: Автобиография (1926) / Публ., вступ. ст. и коммент. Г. В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 152. Там же об отношении Иванова к Розанову (С. 143, 146—147, 152).

Душа Мира — это одновременно и душа человека. В статье «Ты еси», написанной двумя годами раньше «Древнего ужаса», Иванов создал образ Психеи, блуждающей по периферии сознания, и назвал ее «душой Земли в нас». У него не душа противостоит плоти, а одухотворенная плоть — разуму. «То, что человек повседневно называет своим я, господствует над этой его Землею. Но тот, кого она почитает своим мужем и господином, не муж ей. Как Душа Мира ищет своего Жениха в макрокосме, так и в микрокосме земля человека ищет своего иного я и чает приближения Сына» (III, 108). Это положение символистской философии жизни проиллюстрировано в стихах «Прометея»:

Раскована Пандора. Жениху
Объятья простирает... Но жених —
Не ты, не ты!.. Растет младенец, древле
Замученный... Стал юношей... Его
Она желает... Он ее возьмет,
Когда тебя освободит... А ты —
Ее отверг. Зане она — ты сам.

(II, 133)

Мотив освобождения Психеи — Мировой Души разворачивается далее в аллегорию: «Фемида, показываясь до половины из-под земли, берет в свои объятия бездыханное тело Пандоры и с ним скрывается в земные недра» (II, 155). В смерти душа Прометея воссоединяется с Дионисом-Женихом. Но до коллективного «слияния», всечувствия еще далеко. Люди только учатся священнодействовать, на что и указывает ремарка: «Некоторые из мужчин и женщин заводят между собой робкие хороводы» (II, 127).

Уже в классической трагедии Иванов находил признаки того, что драматурги тяготятся чистым действием, пытаются перевести его в действо. На подобные мысли его, в частности, наводил такой малохудожественный прием, как «бог из машины». У самого Иванова атмосфера мистерии распространяется незаметно. Присутствие сына Семелы среди людей угадывается по некоторым особенностям интонации Пандоры — свою сказку она рассказывает тихим, «свирельным» голосом; по едва уловимым изменениям в настроении хора: «В сердце зыбкие свирели / Чаровательно запели»; по тому, как сбывается предсказание героини: Дионис сменит огненосца «на троне человеческом» — в финале скованного Прометея уводят с собой Кратос и Бия, а Дионисов огонь свободно бушует между двух литых колонн.

Замена действия действом приводит к усилению лирического начала в ивановских трагедиях. О том, насколько подвижна здесь граница между лирикой и драмой, говорит тот факт, что некоторые фрагменты «Тантала» и «Прометея» («Песнь потомков Каиновых», «Ночь в пустыне», «Ганимед») фигурируют у Иванова и в качестве самостоятельных произведений.

Лирическое вообще доминирует в символистской драматургии, но если, к примеру, у Блока в действие нередко вторгается чистая лирика (стихи Поэта в «Незнакомке», песня про Радость-Страданье в «Розе и Кресте»), то у Иванова лирика имеет особый, игровой характер, она не вытесняет драму, но взаимодействует с ней. Хотя к этому стремились все теурги, у большинства из них «современная мистерия» оставалась более или менее эклектическим художественным соединением. Иванов добивался синтеза, ориентируясь на древнюю жанровую традицию. В параллель трагедии он пытался возродить в XX веке дифирамб. Не случайно весь третий акт «Прометея» идет под непрерывный аккомпанемент флейт, а сохранившийся отрывок из «Ниобеи» — под звуки свирелей.

Игра и сама по себе противостоит действию. Она символизирует принцип мироздания («И сладостно играл вселенной сын, / И в той игре звучало стройно небо»), служит синонимом обряда («полнощных игрищ пламенное действо») и жизни («Мы умрем? — Давно пора!» — «Не изведана игра»). Феномен игры выражает саму суть жизнетворчества.

Драма родилась из обряда, но ложно развилась в зрелище, считал Иванов. Реконструируя истинную ее форму, он особенно подчеркивал основополагающую роль хора. В некоторых случаях хор в ивановских трагедиях едва ли не заменяет собой протагониста, начинает вещать за него:

Где я? где я?..
Влаги, влаги, влажный бог!
Я скалой застыла острогрудой...[28]

Эта «прозрачность» героя — признак взаимопроникновения, начало «всеединства»:

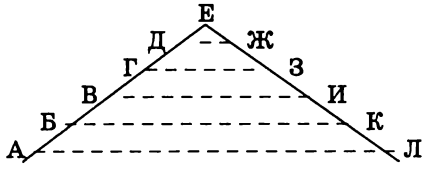
Предводительница хора

Могучею, о чужестранка, Дионис
Дохнул мне в грудь свободой, и чужою мне
Тобой стою я, и с твоею скорбь моя
Смесилась.[29]

В «современной мистерии» предусматривались два хора: малый, непосредственно связанный с действием, и большой, появляющийся на сцене в моменты его наивысшего напряжения и символизирующий собой общину. Все переговоры с героем в «Тантале» и с героиней в «Ниобее» ведет Предводительница хора, а моменты бездействия героев (по Иванову, чистого действа) заполняет своими песнопениями хор. Он же совершает обряд (жертвоприношения и вызывания дождя в «Тантале», сеятельный в «Прометее», наконец, собственно дионисийский в «Ниобее»), который, время от времени вторгаясь в действие, поднимает его до уровня действа.

Особенно выразительно взаимодействие хоров в «Прометее», где на смену океанидам и нереидам (малые хоры) приходят мужчины и женщины (два больших хора), они соединяются, сдваиваются Пандорой на четы, а дальше у Иванова уже действует просто толпа. В подобном увеличении хора нельзя усмотреть ничего иного, кроме начала «слияния».

В «трагедии действия» Иванов, таким образом, обнаруживает особое пристрастие к принципу действа. Никто из исследователей не показал обрядовую основу «Прометея» так убедительно, как это сделал сам автор в статье «О действии и действе», раскрыв секрет «непреднамеренной» композиции «Прометея». Третье действие здесь «повторяет ход первого в обратном (нисходящем) порядке» (II, 169). Иванов продемонстрировал это на схеме:



[28] Неоконченная трагедия... С. 196.
[29] Там же.

Первое действие, хоровое

(Огонь и Вода)

А. Ковач кует.

Б. Явление морского бога.

В. Покушение Автодика.

Г. Огненное действо и освящение жертвенника. Учение Прометея и клятва огненосцев.

Д. Тризна. Учреждение мореходства.

Второе действие, замкнутое

(Недра)

Е. Истощение Прометея.

Третье действие, хоровое

(Земля и Воздух)

Ж. Обряд сеятельный.

З. Празднество роз и раздача даров. Учение Пандоры и народное голосование.

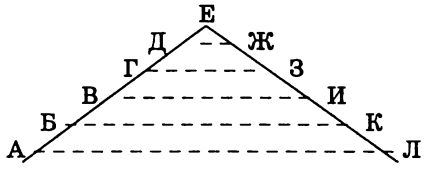
И. Убиение Пандоры.

К. Явление подземной богини.

Л. Ковач закован.

Обряд, пишет Иванов, любит симметрию. «Прометей» в этом отношении — эталон обряда, но композиция «Тантала», действительно, может показаться непреднамеренной. Трагедия состоит из двух неравных частей: долгий подъем (его утяжеляют обстоятельные диалоги героя с хором) сменяется стремительным спуском (Тантал у Иванова должен «плясать, скитаясь долу»). Притом, если подойти к «Танталу» с меркой обряда, то окажется, что в его второй части содержатся сразу два действия — «истощение героя» и собственно «нисхождение». Картины как бы набегают одна на другую, и забывшегося аполлинийским сном Титана время от времени заслоняют Сизиф, Иксион, Бротеас. Но в этом сдвоенном действии все же просматриваются ритуально-замкнутое второе действие («истощение героя») и открытое третье. Хоровое начало в «Тантале» осложняется тем, что реальному малому хору первого действия соответствует здесь призрак большого хора во втором—третьем.

Т. Венцлова считает, что действие «Тантала» полностью укладывается в «прометеевскую» схему, которая в этом случае расшифровывается им так:



Первое действие: Титан и хор

(Воздух и Земля)

А. Тантал на троне. Обращение к солнцу. Дары дарителю.

Б. Хвала Танталу. Предсказание его судьбы.

В. Появление Гермеса. Тантал обещает одарить богов. История Сизифа и Иксиона.

Г. Покушение Бротеаса. Бротеас ослеплен радугой.
Д. Принесение в жертву Пелопса.

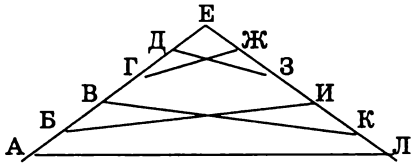
Второе действие: хор

(Вершина)
Е. Гимн священной жертве и ливню.

Третье действие: Титан

(Вода и Огонь)
Ж. Похищение божественного напитка.
З. Второе покушение Бротеаса. Бротеас сражен молнией.
И. Второе появление Гермеса. Боги карают Тантала. Падение Сизифа и Иксиона.
К. Проклятие Тантала. Предсказание сбывается.
Л. Тантал в аду. Обращение к черному солнцу. Голод. Ускользает все, что он пытается взять.[30]

Но при общей тенденции к симметрии, композиция «Тантала» не так гармонична, «рифмовка» сцен здесь сложнее, чем в «Прометее». В «Тантале» все «рифмы», за исключением одной, связывающей начало и конец трагедии, перекрестные. Кроме того, в трагедиях по-разному проявляется неизбежная, по Иванову, неполнота действа. Бротеас, погибая, постигает динамику бессмертия, смерти-воскресения. Прометей разоблачает неподвижность — бессмертие, даримое Зевсом, внушает смертному сыну: «Я стал и совершился, ты же — будешь», а о своем бессмертии говорит, как о проклятии: «Тяготеет надо мной бессмертье». Этого знания лишен у Иванова Тантал: «Не знаю смерти я; и что бессмертие, — не знаю...» Логика обряда требует, чтобы далекий от первородной стихии Прометей прошел через огонь, воду, воздух, земные недра, а причастник стихий Тантал — преодолел границы времени и пространства. Все эти обстоятельства на схеме будут выглядеть следующим образом:



[Первое действие, хоровое]

[(Восход — склон горы)]
А. Предсказание Адрастеи.
Б. Метаморфоза хора («Вы — голубицы белые меж туч моих»).
В. Явление Гермеса.
Г. Вестники от Сизифа и Иксиона.
Д. Покушение Бротеаса.

[Второе действие, закрытое]

[(Полдень — долина)]

[Третье действие, визионерски-хоровое]

[Закат — Тартар, преисподняя]

[30] *Venclova T.* Op. cit. P. 99.

Е. Жертва и истощение Тантала.
Ж. Сизиф и Иксион на пиру.
З. Бротеас на пиру.
И. Стая голубиц собирает рассыпавшуюся жемчугом амброзию и поднимается в небо.
К. Явление Гермеса.
Л. Исполнение предсказания.

Исследователями неоднократно отмечалась свойственная символистам тенденция к циклизации. Она ярко проявляется и в их драматургии (кроме ивановского замысла трилогии, «лирические драмы» и идея второй драматической трилогии у Блока). Это явление не чисто художественное и меньше всего случайное. Циклизация — следствие жизнетворческих установок соловьевцев и одновременно показатель дистанции, отделяющей символистскую поэзию от мифа.

Ни у кого из теургов циклическое так не сближается с мифологическим, как у Иванова. Упомянутая дистанция максимально сокращается в его драмах. «Трагедия действия» и «трагедия избытка», в теории относящиеся к разным типам трагического, отмечены рядом существенных художественных аналогий. Обряд стирает индивидуальные различия, на вершине восхождения Прометей ничем не отличается от Тантала. Оба тоскуют о «всеединстве» и стремятся к «слиянию»:

Прометей

во сне
Пандора, милая! О чем ты плачешь?
Душа души моей, сбрось эти цепи!
Приди ко мне!..

(II, 132)

Тантал

во сне
Ночь безликая! Встань узреть
наших сынов, о Адрастея!..

(II, 68)

Объяснение Прометея с Автодиком, Бротеаса с Танталом — также немаловажный момент «современной мистерии». В этих сценах особенно ярко проявляется воля человека к действию и ограниченность его способностей к Дионисову действу, чистому творчеству. В отличие от действия, действо, по Иванову, никогда не бывает совершенным и полным.

Это противоречие отразилось и в форме его трагедий. Борясь с традицией, он одновременно был вынужден с ней считаться. «Сомневаюсь, в конце концов, в абсолютной несценичности долгого вступительного диалога между Танталом и Хором»,[31] — делился Иванов своими опасениями с Брюсовым. Ни у кого из символистов, писал позже Белый, хор не играл той роли, которая предписывалась ему теорией.[32] Не заменил он собой героя и у Иванова. Главный теоретик дионисийства считал принцип «индивидуации» признаком аполлинийского искусства, но совсем не следовать ему все-таки не мог. Вопреки утверждению Белого о том, что в «Тантале» диалог развоплощается «в вихрь восклицаний, в морок мета-

[31] Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 466.
[32] *Белый А.* Арабески. С. 26—27.

фор»,[33] в трагедиях Иванова сохраняется даже что-то вроде единства характера. Гордого своей самодостаточностью Тантала не спутать с угрюмым ремесленником Прометеем, хотя оба они, по ивановской теории, только разные ипостаси одного бога оргий (II, 94), сыновья «Всематери»-Геи.

Чтобы «опрозрачнить» маску, Иванов прибегает к излюбленному средству классической трагедии, монологу, и тем самым оправдывает характеристику Л. Шестова, находившего в его поэтике черты творческого родства с Шиллером.[34] Монолог у Иванова выполняет свою традиционную функцию — развернутой психологической мотивировки, поэтому любая перемена в поведении героя оказывается хорошо подготовленной, «логичной». Единственное исключение из этого правила — резкий перелом в настроении Пандоры, когда, издав торжествующий крик, она, к изумлению толпы, обрушивается на Прометея со словами ненависти, — объясняется тем, что менадам и раньше случалось, обезумев, нападать на близких.

Но маска не до конца «опрозрачнена» в ивановских трагедиях. «„Мне недосуг страдать", — презрительно бросает он (Прометей. — *Л. Б.*) своей мучительнице, Эриннии; и все же страдает непрестанно» (II, 158). Как видно из этого авторского комментария, лирический монолог не исчерпывает всего содержания действия. Эстет-индивидуалист, каким он выступает вначале, Тантал намерен «дарить и щедрить», но для этого ему надо преодолеть сопротивление среды:

> Мужайся, Тантал! Ты — один. И дол презреть,
> благий, не мысли! Низойди в глубокий дол —
> и нищим проповедай, и глухим кричи!..
>
> (II, 58)

Так намечается что-то вроде традиционной эволюции драматического героя. И так же, как в «Прометее», совмещаются взгляд на происходящее со стороны и «из глубины», отчего в мистерии временами появляется как бы отдаленное подобие подтекста новой драмы. Иванов иногда и сам указывал на нарушение принципа действа в своих трагедиях. К недостаткам «Тантала» относил, например, сцену с Бротеасом, «выдержанную психологически», тогда как «все остальные выдержаны классически (в масках)».[35]

Оглядываясь на тех, кто до них пытался срастить искусство с жизнью, теурги неизменно находили у предшественников компромиссы с традицией. О Вагнере, к примеру, писали: «...не приводит в землю обетованную: бросает в пустыне эстетического эклектизма»;[36] «В живой „круговой пляске искусства" еще нет места самой Пляске (т. е. собственно мистерии, обряду. — *Л. Б.*)» (II, 85). Но то «культурно-историческое трение», которое Иванов отмечал у автора «Парсифаля», сам он в трагедиях тоже не смог преодолеть.

---

[33] *Белый А.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. М., 1916. Т. III. Кн. 8. С. 135.

[34] *Шестов Л.* Вячеслав Великолепный // Шестов Л. Власть ключей. Берлин, 1923. С. 223—224.

[35] *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 27—28.

[36] *Белый А.* Арабески. С. 55.

© *Н. К. ТЕЛЕТОВА*

ТРАГЕДИЯ «ФАУСТ» ГЕТЕ И ПОЭМА «МО́ЛОДЕЦ» ЦВЕТАЕВОЙ

Серебряный век русской поэзии испытывал значительное притяжение к немецкому искусству, немецкой литературе.

Художники «Мира искусства» говорили о двух доминантах своего творчества — Достоевский и Вагнер.

Александр Блок был близок не только к немецкому неоромантизму (предсимволизму), но и к немецкой поэзии вообще.

Михаил Кузмин в стихах декларировал любовь к Германии, хотя немецкое влияние в его поэзии мало ощутимо.[1]

Участники постройки храма мира и дружбы в Швейцарии — Гетеанума — Андрей Белый и Максимилиан Волошин стояли под знаком пантеистического влияния Гете.

Поэт следующего поколения Марина Цветаева была связана с немецкой поэзией разных ее этапов — Песни о нибелунгах; любимых ею Гете, Клейста, Гейне, Рильке. Но Гете был превыше всех. «Когда меня спрашивают: кто Ваш любимый поэт, я сразу захлебываюсь, потом сразу выбрасываю десяток германских имен ⟨...⟩. Гейне ревнует меня к Платену, Платен к Гёльдерлину, Гёльдерлин к Гете, только Гете ни к кому не ревнует: Бог!»[2] В очерке «Нездешний вечер» (1936) она пишет: «Гете, мой Гете с шестнадцати лет, Гете — старый! Тайный — тот, о ком говорю, судя́ современность: перед лицом Гете» (Проза, с. 284).

Цветаева называет Гете тайным в двух смыслах. Прямой поверхностный смысл — тайный советник в княжестве Веймарском. Второй, ей важный, — Гете в старости, зашифровавший многое в своем «Фаусте», скрывшийся и поэтому тайный.

Поэзия умыслов (Проза, с. 164) — называет Цветаева герметизм (или полугерметизм), шифровку того типа, что есть в финале «Фауста». Chorus mysticus (мистический хор) произносит четыре фразы этого финала, отделенные точкой с запятой одна от другой, но тем не менее соединенные в одном предложении.

Цветаева слово «хор» раскрывает как «хоры»: «Гете на жизнь смотрел не „со стороны", а — с высоты. Со стороны — только одну сторону и

---

[1] Стихотворение «Поручение» Кузмина (1922):

Если будешь, странник, в Берлине,
У дорогих моему сердцу немцев,
Где были Гофман, Моцарт и Ходовецкий
(И Гете, Гете конечно), —
Кланяйся домам и прохожим,
И старым, чопорным липкам,
И окрестным плоским равнинам.

[2] *Цветаева М.* Проза. Нью-Йорк, 1953. С. 128. Далее в тексте сокращенно: Проза.

увидишь... Взгляд с хор — взгляд божеский: если на плоскости и действенны те или иные перегородки... сверху — они все равны».[3]

Вот этот финал:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Ziecht uns hinan.

(Всё преходящее есть лишь иносказание; невоплотимое здесь достигается; несказанное здесь свершено; вечно-женственное влечет нас ввысь).

Цветаева останавливается на первой — из четырех — фразе, на многозначном слове Gleichnis. Она переводит его как доводы, подобия моей жизни — жизни вне меня.

Поэт «другое знает. Зная незримое, не знает видимого, а видимое ему неустанно нужно для символов... Нужно это Vergängliche ⟨преходящее⟩ знать, иначе мое подобие будет ложным. Видимое — цемент, ноги, на которых вещь стоит» (Избр. проза, I, с. 230).

Поэт открывает себя лишь подлинным читателям — «что есть чтение, как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределами слов... Чтение — прежде всего — сотворчество. Если читатель лишен воображения, ни одна книга не устоит» (Избр. проза, I, с. 237). И — «пример того же Фауста, непонятого современниками и разгадываемого вот уже сто лет» (Избр. проза, I, с. 234).

Четыре фразы мистического хора завершают четыре темы «Фауста».

1. «Всё преходящее есть лишь иносказание». Иносказателен спор Господа Бога с дьяволом младшего служения (Junker Voland — как представляется Мефистофель дьявольской черни во время Вальпургиевой ночи). Спор этот умозрителен и аллегоричен, ибо верный слуга божий Фауст не может быть всерьез обречен аду, да и Мефистофель не любитель водиться с покойниками (о чем он заявляет в «Небесном прологе»).

2. «Невоплотимое здесь достигается». В трагедии Гете случалось так, что старец Фауст превращался в молодого мужчину усилием Мефистофеля и его слуг. Однако эта молодость через некоторое время как бы сползала с его облика, и к концу трагедии он возвращался к еще более глубокой старости, сопровождаемой слепотой.

3. «Несказанное здесь свершено». Союз Фауста с Еленой и рождение ею сына не от Ахилла (как в одной из легенд античности[4]), а от Фауста оказываются доступными воображению веймарского классика Гете, понимающего, впрочем, эфемерность своей мечты о союзе современности с красотой и гармонией античного мира.

---

[3] *Цветаева М.* Избр. проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. I. С. 164. Далее в тексте сокращенно: Избр. проза, I или II.

[4] Цветаева знала эту легенду:

Елена. Ахиллес.
Звук назови созвучней.
Да, хаосу вразрез
Построен на созвучьях
Мир...

(*Цветаева М.* Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 258).

4. «Вечно-женственное влечет нас ввысь». Эта четвертая и завершающая фраза осуществляется в драме буквально. Но глубинное назначение ее столь многообразно, что к нему влечется творческая фантазия Цветаевой в большей мере, чем к какой бы то ни было иной фразе трагедии.

Прямой смысл завершающих трагедию двух строк Гете: Mater gloriosa, Матерь преславная, спустившаяся в нижнее небо и окруженная свитой, видимо постоянно пребывающей в этом нижнем небе, должна встретить помилованных для небесного бытия. Душа Гретхен принадлежит более высоким сферам, она здесь, чтобы проводить Фауста далее, вверх.

Цветаева, вослед русским апокрифическим сказаниям о семи звездах на семи небесах,[5] рассматривает нижнее небо Гете как первое от земли. Это «низкое первое небо: стихий, страстей» (Проза, с. 391).

Здесь у Гете, действительно, и Мария Магдалина, и Мария Египетская — прощенные блудницы. Здесь мир стихий «Второго Фауста», ибо несомненно «многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог *входит* в сонм его (поэта. — *Н. Т.*) богов», ибо «обратная (стихиям. — *Н. Т.*) крайность природы есть Христос», а «поэт — отродясь раздорожный» и «гибель поэта — отрешение от стихий». «Поэта, не принимающего какой бы то ни было стихии — следовательно и бунта, — нет» (Проза, с. 395, 379, 400).

Второй смысл двух последних строк трагедии не вовсе раскрыт Гете. Это тема Маргарита — Фауст, спасительного женского начала, увлекающего в небеса, ввысь — в духовный мир.

На эту как бы лишь названную тему ссылается Цветаева: «Где Гете ставит точку — там только и начинается».

«Совершенство не есть завершенность. Где-то в герцогстве несравненно просторнейшем Веймарского — *совершается третья часть* (Фауста. — *Н. Т.*)» (Проза, с. 206).

И в другом месте замечание поэтессы: «Не знай Гете над собой и своим делом высшего, он никогда бы не написал последних строк последнего Фауста» (Проза, с. 391).

Лишь отчасти у Гете эти «последние строки последнего Фауста» раскрыты сюжетно — вечно женственная сущность Гретхен только здесь обнаруживает свою деятельную и благостную природу.

Ангелы несут душу Фауста. Х. А. Корф, вослед однажды сказанному Гете, применяет аристотелевский термин, называя душу в это мгновение — энтелехией. Это не вспомнившая еще себя и не очнувшаяся заготовка нового воплощения, суть человеческого «я», не утратившая былого обличия. Причем древние полагали, что в Элизиуме энтелехия обретает акме — форму, т. е. внешность человека 33 лет — возраст совершенства личности.

Именно узнанность того прекрасного, как бы сияющего Фауста заставляет Гретхен обращаться к Богоматери с просьбой позволить ей для новоприбывшего в их кругу быть путеводительницей, т. е. слиться с функцией (одной из функций) самой Mater gloriosa — стать Одигитрией. Душа Фауста очнется уже близ Гретхен, уже в полете к более высоким сферам из нижнего неба, где привратная, пограничная часть высших уровней небес.

---

[5] См. Памятники старинной русской литературы, издаваемые гр. Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 3. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862. С. 156. В апокрифе порядок небес (и звезд) следующий: Луна, Ермий (Гермес), Афродита, Солнце, Арис (Арей), Зевс, Крон. Выше седьмой звезды (и седьмого неба) — другие звезды.

Х. А. Корф характеризует финал «Фауста» словами — «христианская тема этих нехристианских небес».[6]

Итак, в трагедии все завершается прославлением «путеводной» Маргариты.

Вот с этой мысли конца трагедии Гете начинается замысел и его воплощение в поэме Цветаевой «Мóлодец». Это идея творчества, творящего женского Эроса.

Основой поэмы Цветаева называет русскую сказку из собрания Афанасьева «Упырь». Из неназванных источников сошлемся и на «Аленький цветочек» Аксакова, и на фольклорно-апокрифические стилизации А. Ремизова, почитаемого поэтессой. У Ремизова особое внимание обращено на сюжеты, связанные с апокалиптикой, ангелами — благовестником, мстителем, погибельным и стражем муки. Несомненно, идея его рассказа «Древняя злоба» была также учтена Цветаевой.[7]

Знала Цветаева и Бюргерову «Ленору» в переводе Жуковского, его «Людмилу» и «Светлану», знала «Песни западных славян» Пушкина и «Вия» Гоголя.

Но ни в одном из этих источников не возникало необходимости перешагнуть барьер традиционных христианских антиномий: Христос, Добро, Рай — Антихрист, Зло, Ад.

Лермонтов в «Демоне» делал попытку очеловечить властительного духа, передать трагизм его одиночества, который кроется более в единственности его могущества, чем в отверженности ангела тьмы. Но Тамара в поэме лишь страдательна. Судьбы Демона и ее, смертной, не могут пересечься, разве в одной точке — его поцелуя и ее смерти.

Спасаясь от соблазнительных шепотов, Тамара укрылась в монастыре. В Демоне любовь пробудила надежду на искупление своей вины. Заметим, что он не Сатана, а зло вторичное, производное, ибо было время, «когда в жилище света / Блистал он, чистый херувим».[8] Тамара возродила в нем чувство прекрасного, а стало быть, притяжение к свету.

Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом.[9]

Но высший суд ведает, что раскаянье его минутно. Херувим, каким сам Демон был до бунта и падения, отверг его надежды и навеки отделил смутившуюся и чистую душу Тамары от его холодом, пустотой и злом ставшего естества падшего ангела. Антиномии христианской религии в конечном счете здесь торжествуют.

Но Цветаевой 20-х годов XX века тесно в этих антиномиях. «Демон» Лермонтова ближе всего (в русской литературной традиции) к ее поэме, но безблагодатность высших сил, неумолимость их и замкнутость зла в неподвижности мира поэтессе не были близки. Фольклорная же дьяволиада в русской сказке Афанасьева и несложное ее разрешение — это

[6] *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. B. 4. Leipzig, 1958. S. 698.

[7] Сборник А. Ремизова «Весеннее порошье» (Пгр., 1915). В рассказе «Древняя злоба» святой старец хочет замолить грехи самого дьявола, прикинувшегося того достойным. Только ангел позволяет увидеть злобу и лицемерие носителя тьмы, оставившего, наконец, в покое добрейшего молитвенника.

[8] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Л., 1941. Т. 2. С. 465.

[9] Там же. С. 485.

поверхностное «укрывище» поэмы «Мóлодец»; сказка — лишь «орнамент» смысла, образный, языковой, сюжетный.

Огненные стихии, природные начала господствуют в поэме. Прикасаясь к христианским догматам, естество проходит сквозь них в иное измерение. «О „Молодце" только один отзыв — живой огонь!» — определяет поэтесса свое творение.[10]

В христианском, даже в фольклорном мире сказки не находила места страстная любовь, преобразующая самое материю. Цветаева созидает иной мир, ибо религия не оставила человеку права на любовь. Либо бесстрастная и бесполая жалость, участие, каритативность (caritas (*лат.*) — милосердие, материнская, сестринская забота), либо страстная и, стало быть, грешная, адская, которой и названия не дано. Это — Ερωζ (*греч.*), Amor (*лат.*). Ибо все крупное, яркое, жизнелюбивое истребляется, не дозволяется каноном церкви. Цветаева пишет об этом в статье «Живое о живом», называя Ахматову «гостьей из страны Любви, которая в России... экзотика» (Проза, с. 190).

Поэма насыщена бунтующими энергиями, дохристианским мироощущением, это — русская поэма, это — гимн стихиям, которые затаптывались, искоренялись, которые именовались «демонами природы» и над которыми стояла анафема.

Маруся, возлюбленная Мóлодца, — сказочная красавица. Это — русская душа, едва пережившая (одной кровинкой выжившая) преследования естества, живых стихий официальной церковью.

О себе Цветаева писала: «...я человек вне-церковный, даже физически: если стою — всегда у *входа*, т. е. у *выхода*, чтобы идти дальше».[11]

Русский космизм начала века, связанный во многом как с открытием культуры Древней Руси, так и с обретением забытых текстов античности,[12] нашел в Цветаевой своего самобытного певца.

Помимо идей начала века и некоторых русских произведений, родственных поэме, следует обернуться и к творчеству мятежников XIX века в Европе. Здесь темы титанизма и богоборчества, радикального отторжения традиций — воспринятых писателями как обывательские, буржуазные, — укоренились со времени сентиментализма и романтизма. Они чрезвычайно созвучны Цветаевой.

Литературным фоном поэмы, с большей или меньшей степенью приближения, явятся «Влюбленный дьявол» Казотта, «Кристабель» Колриджа, рассказ Винцента о женщинах-упырях в «Серапионовых братьях» Гофмана. Но это только фон.

Уже ближе, уже роднее — мистерии Байрона «Небо и земля», «Каин».

В романтическом «Каине» произведен дерзкий переворот. Библейский сюжет о братоубийце, злом Каине, и смиренном богобоязненном Авеле перевернут. Плюсы стали минусами, минусы — плюсами.

Каин пытлив, умен, искренен и полон достоинства, Авель — трусоват, подхалимен и «нищ духом». Убийство происходит нечаянно — горячий Каин еще не знает, что есть смерть. Автор не осуждает, а защищает Каина, как и его трагического собеседника Люцифера. Такого еще не знала Европа. Семнадцатилетний Лермонтов ставит эпиграфом к одному

---

[10] *Цветаева М.* Письмо к Ю. Иваску 11 октября 1935 года // Русский литературный архив. Нью-Йорк, 1956.

[11] *Цветаева М.* Письма к А. Тесковой. Прага, 1969. С. 104.

[12] Следует назвать стоящими под знаком этих настроений «Весну священную» Стравинского — Рериха, многое у Скрябина, Врубеля, художников «Мира искусства», поэтов-символистов и особенно важного здесь Вячеслава Иванова.

из черновиков «Демона» строки из этой мистерии Байрона, а Гете увековечивает создателя «Каина» своим Эвфорионом, сыном Фауста и Елены Прекрасной, и говорит Эккерману: «...свободный ум Байрона, постигший всю несостоятельность церковных догм, с помощью этой пьесы силится сбросить с себя путы навязанного ему вероучения. Англиканское духовенство, уж конечно, не поблагодарит его за это».[13]

Имя Гете и великая его дилогия о Фаусте — быть может, самое нужное для полноты понимания «Мóлодца» Цветаевой.

Как Байрон свершает переворот в отношении Каина, так Гете — в отношении Фауста. Миф переосмысляется обратно тому, что несла традиция.

Мировая литература знает несколько мифов-оборотней. Нам необходим для анализа поэмы Цветаевой миф о Фаусте — до Гете и у Гете. Но нужен и еще один миф-перевертыш, значительно более древнего происхождения, восходящий к дохристианской религии нормано-германских народов — о Зигфриде (Сигурде) и Брунгильде (Брюнхильд). Он хорошо известен Цветаевой.

Гневный отец, бог Вотан (Óдин) усыпляет деву-воительницу Брунгильду. Пробудить ее сможет тот единственный, кто ей в рост. Им является Зигфрид, защищенный ею во чреве несчастной, обреченной богами Зиглинды. Он выпестован Брунгильдой, и только он ей —

...один
.....
равносилен,
.....
равномощен,
.....
равносущ.[14]

Вотан обрек любимую дочь за мятеж — спасение Зиглинды — смертному уделу. Утратив божественность, она должна была обрести единственный ее отголосок, ведомый краткой земной жизни, — любовь. Любовь к Зигфриду — герою, победившему дракона, ставшему владельцем золота Рейна, неуязвимому властителю стихийных сил.

Но колдовская тьма королевны Кримгильды (Гудруны) и ее матушки обеспамятила обрученного с Брунгильдой Зигфрида (Сигурда). И он, утратив прошлое в сознании своем, передает свою суженую брату жены Гунтеру (Гуннару). Священная месть Брунгильды губит его. Свершив месть, она погибает в огне того же костра, на котором сжигают тело ее избранника.

Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились в мире сем.
Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой,
Брачное дело решив мечом, —

скажет об этом сюжете Цветаева. Это древняя языческая версия. В христианском мифе, где все и всегда наоборот, Брунгильда — королева дальней страны, богатырша, которая станет женой того, кто победит ее в рыцарском состязании. Осилить ее может только Зигфрид, что он и делает, беспамятно передавая ее затем Гунтеру.

[13] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М., 1981. С. 104.
[14] *Цветаева М.* Избр. произв. С. 259—260.

Непонятной остается в этом позднем варианте «Песни о нибелунгах» сила ее ненависти к Зигфриду, сраженному ее повелением рукой Гагена. Была видимая, но не главная вина. Мстила она не по вине сильно. Дочь Вотана, дева-воительница, дева — мудрость отца (северная параллель греко-римской Афине-Минерве) должна была быть оклеветана в христианском варианте, а Кримгильда выбелена. Именно это и произошло в тексте. Божественная Брунгильда стала угрюмой злодейкой. Хитрыми происками достигающая своего Кримгильда — верной, хотя и незадачливой супругой героя. Плюсы пошли в минусы. Минусы — в плюсы. Лишь скандинавский архетип открыл правду Де Ламотт Фуке («Герои севера», 1810), Вагнеру (тетралогия «Кольцо Нибелунга» с текстом самого композитора), Геббелю (трилогия «Нибелунги»), Ибсену («Воители в Хельголанде»).

Как видно из приведенных выше стихов Цветаевой, языческие Брунгильда — Зигфрид виделись ей важными, близкими ее миросозерцанию. В письме Ю. Иваску она пишет: «Я о золоте *много* и *враждебно* писала. Разве что — золото Рейна! (*Меня*, вообще, ищите — *там*)... Я никогда не была в русле культуры, ищите меня *дальше и раньше*».[15] Она ставит в ряд Пентезилею, Брунгильду и Марью Моревну, трех дев-воительниц «сказочных царств». Первая — конечно, клейстовская, последняя — русской сказки (Проза, с. 237).

Второй образец переосмысления сложившегося сюжета, о котором уже говорилось, — немецкий же миф о Фаусте. Он возник в XVI веке. Народная книга тогда и многие версии после неукоснительно следовали обывательской мудрой запасливости: не следовало Фаусту менять будущее (рай) на настоящее. Неосмотрительно подписав некий документец, он лишился в положенный срок блаженства, душа его шла в ад. Торг свершался честь по чести, черт вовремя получал по векселю свое имущество — душу грешного Фауста.

Но явился великий Гете. Начинавший в 70-е годы XVIII века как штюрмер, он взбунтовался против торга и договора. Он первый дозволил Фаусту, невзирая на дьявольскую грамотку, подняться в эфирные просторы, где встречают души прощенных.

Почему? — Потому что Фауст шел, стремился и не останавливался в самодовольном покое:

Я не ищу покоя столбняка,
Способность потрясаться — высока.

(ч. II, д. 1. Пер. Б. Пастернака)

И только предположительная фраза Фауста: «если бы, то я мог бы...», услышанная Мефистофелем, привела его к смерти:

Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht Äonen untergehn —
Im Vorgefühl von solchen hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О, как прекрасно ты, повремени!

[15] *Цветаева М.* Письмо к Ю. Иваску 4 апреля 1933 года // Русский литературный архив. Нью-Йорк, 1956.

Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они».
И, это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.

(ч. II, д. 5. Пер. Б. Пастернака)

Гете, оправдав Фауста, свершил переворот традиционного сюжета перед лицом канонического христианства. Образ смиренного покоя, воспеваемого церковью, у Гете стал службой Дьяволу, а не Богу; тьме, а не свету. Свет есть созидание, творчество. Бунтарь, искатель Фауст и есть Божий слуга. Гете защищает дерзание, интеллект ученого, который и во второй, на душу в обмен полученной жизни сохраняет свою любознательность к миру — будет ли это мир первопричин (Матерей) или прелесть юной Гретхен. Гете самолично отвоевывает Фауста у тьмы — минусы переставляет на плюсы. В течение шестидесяти лет тайный советник и придворный, он изготовляет этот взрыв общепринятого своим Фаустом. Его драма стоит особняком во всей мировой литературе XIX века. Фауст, победитель тьмы, душа которого вознеслась к сияющему престолу Богоматери, — это правда живой жизни, поправшей мертвечину традиций. Творение Гете возвышалось перед Цветаевой, созидавшей своего «Мóлодца».

«Фауст» Гете — двухчастная драма, в которой вторая часть состоит из пяти действий.

«Мóлодец» Цветаевой — поэма, весьма близкая по построению к драме. В поэме две части, по пяти действий-глав в каждой.

Параллелирование начинается здесь. Как в великой драме, так и в поэме бунт против канона, смирения. «Вечно женственное» спасает бунтаря от кары. Маргарита уберегает возлюбленного от адских мук, сопровождающих разрушение плоти, от утраты облика. Образ не должен обратиться в безóбразное. Этот смысл подсказывает Цветаева своей поэмой.

Маруся, как и Маргарита Фауста, спасает Мóлодца от развоплощения, уничтожения его прекрасной неповторимости, ибо в любимом все единственно. Бесплотное, безликое не может быть любимо, оно лишь мысль, память, абстракция.

А теперь по порядку.

Начнем с первого шифра Цветаевой. Поэма начинается и кончается словом «синь». Синь — просторных снегов, дали — стоящего на отшибе дома Маруси, на краю села. И — синь небесная и вечная, в которую устремится в конце поэмы преображенная Маруся.

Прием кольца связывает, окружает, обобщает всю поэму. Синий вихрь поглощает все, скручивает, примиряет и соединяет всеобтекающей эфирностью: Эфир — aether (*лат.*) — не тождествен воздуху. Лукреций Кар пишет:

...текучий и легкий,
Сплоченным телом наш мир окружая, во свод изогнулся
И, распростершись везде, растекаясь по всем направленьям,
Всё остальное в своих заключил он объятиях жадных.[16]

Устойчив характер синевы и в иконописи, в деисусном чине, где «Спас в силах» заковал своей мощью четыре стихии — землю, воду, воздух,

[16] *Лукреций Тит Кар.* О природе вещей: В 2 т. / Пер. Ф. Петровского. М.; Л., 1945. Т. 1. С. 309.

огонь. Христос изображается на фоне четырех платов-стихий, выступающих один над другим. Третий из них — синий, четвертый — алый. Заметим, что земля рождает воду; вода — воздух; воздух — огонь. Все объято пятым — эфиром. Это почти воздух, но он обладает большей энергией. Он небесно-лазоревый, но легко возгорающийся и преобразующийся в алый пламень.

Через скважины пористой почвы
Вырвался первым эфир огненосный, —

пишет там же Лукреций Кар.

Эфир окружает, «окольцовывает» в своих объятиях землю.

В деисусном чине «Спас в силах» стоит на месте этой пятой всеобнимающей стихии — эфира, подменяя стихию Богочеловеком. Происходит персонификация этого природного начала, сохраняющего, однако, значение вседержавности — Спас в силах; в ином изображении — Пантократор, т. е. Вседержитель. Все покоится в объятиях Спаса; все спасается в них, как прежде окружено, объято было эфиром.

Эфирной синевой замкнуто естество всей поэмы Цветаевой. Кольцо образовано цветом.

Но есть и другие приметы в поэме, удваивающие и усиливающие образ кольца, круговое поворотное начало. Обратим внимание на слово, стоящее за пределами поэмы. Это дата ее завершения с припиской: «Сочельник». Скорее всего, это некий знак.

Дело в том, что Сочельник — древний праздник *поворота* солнца на лето в конце декабря. Само слово произошло от названия «сочень». Это круг теста, покрываемый другим кругом и проложенный начинкой (отсюда — сочный, сочащийся влагой — соком). Круг — знак приветствия солнца. Структура этого сакрального хлебного кушанья связана с призыванием плодородия. Это праздник начавшегося союза Солнца и Земли, сочащихся многообразной жизнью, праздник Бога Велеса. Круговорот старого года кончился, круговорот нового года начался. Праздник выражался различными обрядами кругового движения, танцем хороводным (у южных славян он именуется «коло»).

У Цветаевой и внутрь поэмы проникает круговое, хороводное. На вечерницах, где девицы и молодцы, где должны быть явные пары, пляшут почему-то

кругом, кругом, кругом.[17]

Все смыкается в бесконечности большого кольца композиции, первого и последнего слова поэмы —

синь — синь.

Используется прием кольца. Кольцо, означающее бесконечность, не случайно. Этот символ свойствен и «Фаусту» Гете, но там — большое кольцо композиции всей трагедии, при более подробном ее рассмотрении, содержит в себе, по сути, два сомкнувшихся малых кольца — две части «Фауста». Эти два соединенных кольца есть знак бесконечности в математике, известный Гете. Удвоение знака, дающее начало цепи, двойственным образом представляет бескрайность, бесконечность. Кольцо —

[17] *Цветаева М.* Мóлодец / Публ. Н. К. Телетовой // Звезда. 1988. № 6. С. 82. Далее ссылки на это первое российское издание поэмы приводятся в тексте.

знак совершенства завершенности, которая, в своей завершенности, открыта бесконечности.

В «Фаусте» нет слова-повтора в начале и конце. Но есть другое.

Действие трагедии начинается явлением трех ангелов — это Рафаил, Гавриил и Михаил, предваряющие встречу Господа и Мефистофеля и их пари о сути человеческой.

В самом конце I части Маргарита молит Бога и ангелов окружить ее своим сонмом. И тогда сверху голос (или голоса): «Спасена», а затем последние слова I части трагедии. Это опять голос (или голоса) из глубины, затихающий, ибо уносящие энтелехию Маргариты удаляются: «Генрих! Генрих!». Причем вовсе не голос Маргариты, имя которой подставлено почему-то в русских переводах драмы.

Его, Фауста, зовут, его помнят. Первое кольцо (I часть) замкнулось. Оно началось и кончилось голосами ангелов.

II часть начинается снова голосом, пением духа стихий — Ариэля, стремящегося дать утешение тому, кто несет духовное величие. Эта песнь Ариэля *смыкается* с зовом голоса (голосов), обнадеживающим, не отвергающим Генриха Фауста.

Песнь Ариэля, в свою очередь, смыкается с условно христианскими голосами Mater gloriosa и венка вокруг нее прощенных за любовь грешниц, а также духов — душ умерших младенцев — конца II части трагедии.

Таким образом, весь «Фауст» *окольцован*. Одно большое или, правильнее, два сомкнувшихся малых кольца — знак бесконечности — представляют композиционное решение трагедии.

Высшее обнимает собой жизнь земную, открывая достойным иные миры, иные смыслы, иные просторы.

Мистериальное есть жизнь человека, есть действо, как показано в средневековом моралите «Каждый». Это высшее оказывается во власти Господа Бога и Мефистофеля-Воланда. Сатаны у Гете нет. Нет веры в серьезность зла. Есть лишь испытание, а в целом — иносказание (Gleichnis Гете).

Цветаева комментирует значение «Фауста»: «...что же Фауст, как не повод к Гете? Что же Гете, как не повод к божеству? Совершается здесь, вершится там» (Проза, с. 206). Эти слова ее — ключ к пониманию основы поэмы «Мóлодец».

Что за божество — это «там» Цветаевой? Это «amor fati» (любовь к судьбе, как у Ницше), тот пантеизм, о котором Гейне скажет, что поэт не может не быть пантеистом, а Маркс, определяя пантеизм, напишет, что в нем «материя улыбается своим поэтическим чувственным блеском всему человеку».[18]

Говоря об одном русском поэте, Цветаева пишет: «Глубочайший, рожденнейший его пантеизм был явно германским — прагерманским и гетеанским. Всебожественность, всебожие, всюдубожие, шедшие от него лучами» (Проза, с. 194).

Вернемся к поэме Цветаевой.

Узнав, что Мóлодец ее — нечистая сила, увидев его ремесло заполночь, Маруся, «охнув и грохнув», пала с лесенки — над запертой калиткой входа.

«Лесенка» — название второй главы I части поэмы. И это — «лествица» на небо, известная христианству, но Маруся «грохнулась» на

[18] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Изд. 2-е. Т. 2. С. 143.

землю, об землю — для земляной духоты и ужаса, назначенных Мóлодцу. Ступени лесенки сменяются в следующих главах вереями ворот, рубежей ее пути — туда, в незнаемое, в иной мир.

Главы после «Лесенки» называются: 3-я — «В воротах», 4-я — «Вторые ворота». Марусе нет пути назад. И в мыслях ее нет этого пути. Любою ценою — за любимого. 5-я глава — это уже не третьи ворота. Для нее уже нет ворот, а лишь — «Под порогом». Вне общих измерений, там, где должен быть ее суженый. Маруся, ее тело, из избы ход имеет лишь «земляным» путем. Ямина, вырытая ниже порога, не охвачена смертоносной силой.

Глава «Лесенка» завершается диалогом с матушкой, когда, вернувшись из мнимой деревни своего жениха домой, она, бледная и тихая, замыкается в себе, решившись на невиданное — выкуп у великих темных сил своего любимого, где-то когда-то что-то свершившего и теперь обреченного на ему неподвластное:

До сердцевины,
Сердь моя, болен!
Знай, что невинен,
Знай, что неволен!

(86)

Неназываемые и неведомые силы насыдают Мóлодца пытать Марусю: чего стоит ее краса? Сколь глубока она, вся ли она — краса? Ил́и снаружи лишь?

Вспомним легенду, опять немецкую, о Летучем Голландце. Только верностью и верой Сента может выкупить корабль и его капитана у «жизни после смерти» (как называет это «состояние» Колридж в своей «Поэме о старом моряке», переведенной Н. С. Гумилевым). Сента верила, но и соблазны ее не были велики.

Маруся и на третий, и на четвертый вечер идет в избу, где веселятся ее подружки, где неизменно является Мóлодец. Мóлодец угрожает, Мóлодец свершает, испытывая ее избранничество, ее крепость, ее подлинность.

Соблазны ее — жизнь сначала брата, а потом матери. Тут сердцевина испытания ее любви, творящей в неведомых мирах выкупленную жизнь Мóлодца. В Малом «Фаусте» (Маргарита — Фауст I части и финал драмы) происходило то же, что в 3-й и 4-й главах I части поэмы.

Заметим видимое родство имен: Ма-ргарита — Ма-руся. Суггестивность (слово-внушение) на этом не кончается. За видимым стоит «вшифровка» поэтессой себя — Ма-рина. И продолжая: ма-гия (смысла-слова), а над всем интегрирующее Ма — индоевропейское матриархатное божество, всерождающее начало, названное Гете во II части «Фауста» Матерями. Это всеохватывающее могучее начало всякого творения, творчества вколдовывается как бы само в поэму Цветаевой. Ведь имя Маруся она взяла из сказки, а путь Маруси *через* землю, по воле поэтессы, вживляет ее в это исконное Ма — в русское «мать-сыра-земля».

«Не поэма, а наваждение», — скажет чуть позже Цветаева.

Итак, Маргарита — Маруся. Маргарита, подученная Фаустом, дает своей матушке снотворное. Та не проснулась. Но Маргарите не до того, она захвачена любовью. Затем под окном ее горницы падает смертельно раненный брат ее Валентин. Он сражен рукою Генриха Фауста. А Маргарита? — Ей горько, но и теперь ей не до того. И ребенка она топит,

и впадает в безумие. Но это безумие пришло раньше, до поступка — от брошенности любимым.

Забегая вперед, скажем, что ребенок Маруси от Барина (II часть), ребенок Маргариты — это излишество в их судьбе, в их существе, полностью отданном служению Эросу. Творимая любовь вбирает все и равна лишь смерти — по силе и иррациональности.

Об этом позже Цветаева скажет: «„У любящих нет детей". Да, но они умирают. Все. ⟨...⟩ Зигфрид и Брунхильда (эти всемогущие любовники, эти разъединенно-соединенные пары, чья любовная разлука выше, чем самый прекрасный союз...) И другие... другие... Из всех песен, всех времен, всех земель... У них нет времени для будущего, которое — ребенок, у них нет ребенка, ибо нет будущего, у них одно настоящее — их любовь и всегда стоящая рядом смерть. ⟨...⟩ Любовь сама по себе детство. Любящие — дети. У детей никогда не бывает детей».[19]

Таким образом, до «Мóлодца» в иной «аранжировке» Маргарита приносила у Гете все три жертвы, предстоявшие Марусе, захваченной любовью. Но Цветаева меняет их порядок: не мать и брат, как было у Гете, а брат и мать — в усиливающемся, почти невыносимом испытании духа Маруси. Отталкиваясь от Гете, словно позабыв свой текст, в статье «Поэт о критике» (1926) Цветаева восстанавливает порядок жертв по «Фаусту»: Маруся «не называла и теряла, раз за разом, мать — брата — жизнь. Страсть и преступление, страсть и жертва».[20]

Об этом особом состоянии задолго до поэмы М. Ю. Лермонтов скажет: «Кто близ небес, тот не сражен земным».[21]

При сравнении с русской сказкой, где у Маруси погибают отец и мать, видно, что Цветаева «закодировала» Маргариту, невольно приносящую в жертву тех же близких, что и героиня ее поэмы.

В сказке смерти имеют одну причину — злая сила творит зло, убивает новую жизнь, потому что эта сила — не-жить. Сказочная Маруся сначала растерялась было, но, все поняв, честь по чести уничтожила, рассыпала в прах эту не-жить.

У Цветаевой страшная правда о Мóлодце, открывшаяся Марусе, влечет не борьбу с ним, а борьбу за него.

Заколдована ли Маруся? — Конечно, нет. Напротив, расколдовать, вызволить своего любимого — ее вольная воля. И отсюда начинается гениальное переосмысление сказки, новая жизнь мифа о девице и женихе-покойнике. Оборотничество мифа. Минусы пошли в плюсы, и наоборот. *Отвергнутое — призвано.* Безвинное, обезволенное высшими темными силами (заметим, что Мóлодец «преобразуется» в полночь), должно быть спасено, освобождено. Тут и революция, которой назвала поэму, ее смысл, Цветаева: «не о революции, а *она*: ее шаг».[22]

Маруся оказывается девой-воительницей, Брунгильдой — в инобытии поэмы-мистерии. Если там, в мифе, путь лежал от бессмертия в смертность, то у Маруси — от смертности в бессмертие, полученное ею, ибо «пуще жизни... пуще смерти» ее единство с Мóлодцем.

Как человекобог она должна уберечь от распада облик Мóлодца, ибо Любовь — это убережение и выкуп, это — творчество.

---

[19] *Цветаева М.* Письмо к Амазонке / Пер. с франц. К. М. Азадовского // Звезда. 1990. № 2. С. 184—185.

[20] *Цветаева М.* Поэт о критике // Октябрь. 1987. № 7. С. 196.

[21] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 112.

[22] *Цветаева М.* Поэт и время // Юность. 1987. № 8. С. 55.

«Жена да прилепится к своему мужу», — гласит церковная мудрость, претендующая вмешиваться в любые интимные области.

Но Маруся не «лепится». Она созидает, она лепит готовое сгинуть, распасться в тлен.

Пути воссоздания живой жизни в творчестве таинственны. Маруся, подобно божеству, удерживает жизнь Мóлодца, который всячески втолковывает ей, что нужно «как у всех»:

Сердце, клянусь:
Прахом рассыплюсь,
Ввек не вернусь!
.....
Сам тебе в ручки,
Сердце, даюсь!
.....
И разорвется весь наш союз.
Ветром в воротцы —
Ввек не вернусь!

(86)

Ей нужно лишь назвать его занятие (заполночь), его принадлежность страшному роду — и наступит его разрушение, наступит очищение. Но она молчит — из последних сил:

Рученьки сжаты,
Ноженьки ноют.

(86)

Очищение ценою погубления любви — на это Маруся не идет. Она длит страдание — испытание себя.

Для Цветаевой Маруся и есть Вечно-Женственное, молчаливо-упорное, все силы сосредоточившее на творении — своей любовью, своей волей.

Здесь, в 3-й и 4-й главах I части, начинается таинственное преображение Мóлодца, чтобы явить образ воскресения его в конце поэмы. Но залог воскресения — в гибели брата и матери Маруси. Мрачны 3-я и 4-я главы, но они особенно заставляют думать о смыслах поэмы.

Ключ к этим смыслам — выявление мистериального, условного характера во II части гостей и нищих, а в I — и брата, и матери, и девиц на вечерницах.

Эти персонажи — философемы, за которыми стоят фаустовские глубины. Но кажущуюся жизненность им придает русская сельская сказочно-традиционная стихия.

Полуявь-полусон всего, что окружает Марусю с момента выбора ею пути, разрешается одной неотступной мыслью: доверившийся, давшийся в ее руки предан быть не может. Здесь нет выкупа любимого жизнью менее дорогих. Это выкуп *всего всем*. И собою — третьим лицом этого фольклорного трехчленного ряда.

Жертвы ритуальны, они — условие погружения в инобытие.

Именно полнота Служения проверяется в этой поэме. Высшие силы учреждают каких-то подложных родных для Маруси. Заметим, что матушка, как бы приневоленная неведомой причиной, толкает дочь к Мóлодцу, понимая это позже:

Доч-ка! Доч-ка!
Прощай! Мною сгублена!

(87)

Маруся проходит все ступени ей назначенного. Мóлодец ждет (не ждет!) быть названным и сгубленным, но она упорна в своем — лишь

глаза вски-ды-вает...
(А из глаз — тоска
В три ручья да сплошь!)
(88)

Мóлодец искушает предать его, но она твердит:

Оттого — что ад
Мне кромешный — рай:
С молодцем! С молодцем!
Ты мне князь! Ты мне храм!
(88)

И оборачивается эта верность прощенностью ее, в том особом раю, где чтится Эрос.

Любимый Цветаевой Лермонтов, предваряя ее слова, сказал о Тамаре:

Она страдала и любила —
И рай открылся для любви![23]

Одной кровинкой (из трехсот) сохранилась, аленьким цветочком обернулась Маруся, но

В царстве небесном
Овцы — все целы!
(89)

Прощена она, как прощена Тамара у Лермонтова и старшая сестра Маруси — Маргарита у Гете.

В последних строках I части поэмы говорится о том, что подружки снесут как бы умершую — после брата и матери — «Марусю — во просторы. / В те простор-ны-и» (90). В ту русскую зиму и русскую лесную и полевую бесконечность придорожья, о которой мечтала Цветаева как о воле и освобождении.

II часть поэмы. Здесь завеса фольклорная еще плотнее. Мóлодец появится лишь в 5-й главе, к концу ее — на пятый год. Его глухой сон — перед новым рождением во чреве матери-земли. Марусино творящее, материнское Ма отзовется через годы. А пока — стихия быта, как бы тепла семьи — последнего испытания Маруси, ставшей Цветком-оборотнем, а затем девицей — змеистой, беспамятной и лю́бой для Барина, снявшего со снегов цветок с корнем, дивовавшегося его ночному преображению в необоримо притягательную для него девицу.

В начавшейся полумертвой, бытовой их жизни вдвоем появляется повторяющийся слог На- (как прежде «играл» другой — Ма).

Это и в «договоре» Барина с девицей, и в главе, где рефреном возглас гостей — «На-ли» (вероятно, «наливай»). Но это поверхность смысла. Основа же — на-вья чара, сила потусторонняя, которая, в полслова, овладевает семейством в «мрамора́х», как именуются покои Барина.

[23] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 499.

Сама эта скучная, закрещенная жизнь — чтоб девица не обернулась цветком, ее удерживают поднесенным крестом — призрачна. Барин тихий, неотступный и неузнаваемый. Икон нет, но, как положено, жена «глаза тупит».

— У меня ль жена скромна, —
С такой не раскутишься!
Год живут — сон без смут,
Пятый стук — сына ждут.

(95)

Сын рожден на пятом году супружества, когда срок испытания жизни-нежизни на исходе.

О Марусе — две строки:

Снега — крепко сотканы,
Душа — краем держится.

(95)

Тут и снег, на котором «взошла» вторая ее жизнь. Тут и бледность, омертвелость этой второй жизни.

В 4-й главе II части совершается поворот действия, забравшего далеко от начальной точки, начальной «сини». Поворот — по кругу. Но не возврат. Линия изгибается, чтобы в 5-й главе сомкнуться с изначальной точкой, составив кольцо-бесконечность, соединив разорвавшееся, т. е. судьбы двух.

Пятый год испытания — супружества подходит к концу, когда появляются таинственные бесчисленные гости и все, валом, дразнят Барина некрещеной женой. Он отступает от слова, данного жене ранее, — «Завтра же в храм Господень об руку входим!» (100).

Последняя, 5-я глава II части поэмы вобрала в себя материал, достаточно четко распадающийся на четыре последовательных сюжета: утро; путь в церковь; обедня; финал.

Но Цветаева вынуждена была соединить этот материал в одной главе — соответствие пятиактной II части «Фауста» стояло в ее замысле.

Название 5-й главы — «Херувимская» — ликующее, очищающее. Оно не покрывает бóльшую часть главы, но финал отбрасывает сияние свое назад, на все происходящее в этот последний день действия — с «рассветных цвелей» и почти до конца обедни — таинства посвященных, когда исполняется херувимская песнь, т. е. примерно до полудня. Заметим, что полночь преображала Мóлодца в страшное существо. Появляется обратного смысла временна́я веха — полдень, совпадающий с херувимской и финалом поэмы.

Кажущаяся случайность полудня позже в статьях Цветаевой найдет себе объяснение: «Полдень изо всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней и телами, спящими без снов, а если их и видящими — то сплошной сон земли. И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифо-мистический, как полночь. Час Великого Пана, Démon de Midi, и нашего скромного русского полудённого. Магия, мифика и мистика самой земли, самого земного состава» (Проза, с. 136).

Действию дает смысл время. В другом месте Цветаева это время — полдень — сопрягает со смыслом через цвет, вернее, два цвета: «...в дикий полдневный, синий дочерна час, от которого у меня и сейчас в глазах синё и черно» (Проза, с. 303).

Тут уже присутствуют сочная чернота земли и ее густая синяя тень. Синева в закрытых глазах от полдневного жара, от легкой дурноты, вызванной алым солнечным горением, переходящим в синие огни обугленности.

Час Великого Пана, хтонического доолимпийского божества стихий, решает все. Пять дней не дождался Барин до полной утраты Барыней связи с Молодцем. Это не дурь Барина, как говорит ему слуга. Он не мог и не должен был дожидаться, ибо он сам лишь игралище судьбы, высших сил.

В церковь Барин везет Барыню и сына спозаранку. Гости-перевертыши тревожат теперь подорожными встречами. Блазнит — что-то «крючится / вровень с полозом» (101), затем нечто липнет к их саням: «Должно, пташечку подморозило» (102), — успокаивает Барин жену. Сам же он знает, что покумился и побратался с гостями в дому своем, и внятные ему голоса — «Эй, барская спесь, / Родства не забудь» (102) — только ему доступны и слышны.

Зримые Барыней намеки пришли на смену слуховым — того утра, когда звоном-шепотом некто отговаривал ее ради спасения души от поездки.

Начинается пробуждение памяти Маруси. Не определен источник слов, не связан с волею Мóлодца. Они стоят приговором над Марусей:

Вставай прахом, вставай пылью,
Вставай памятью со лба!
Уж ты крест — разъезд —развилье —
Раздорожьице — судьба!

(102)

С удивлением вопрошает мужа Барыня о мелькающем и поблескивающем. Он тревожен, он пытается ее успокоить.

Здесь Цветаева как бы переигрывает балладу Гете «Лесной царь». Там — отец и сын на его руках. Здесь — муж и в младенческое беспамятство, непонятливость впавшая жена.

Спустя годы Цветаева захочет обнажить бездны этой «унявшейся» в переводе Жуковского баллады Гете. Заметим, что она «забыла» расшифровать название стихотворения — Erlkönig — о царе неведомых дебрей, где «зверь не пройдет и птица не пролетит», где творится *иной* мир. Слово Erlkönig восходит к Ellerkönig, которое, в свою очередь, в основании имеет имя Альбериха — короля эльфов.

О балладе скажет она — «несказка», где все — «жизнь или целиком сон, все равно, как это называется».[24] Бездны этой «несказки» открылись ей в поэме «Мóлодец».

На промерзшей дороге и младенцем встанет морок, и чем-то блистающим уже на облучке, где правит конями старый слуга, которого в снег сбрасывает Некто:

Долой, старый
Козёл — с козел!
Мою пару
Заморозил!

(103)

[24] *Цветаева М.* Просто сердце. М., 1967. С. 95.

Кто это? Поэтесса не уясняет, но, скорее всего, один из гостей, один из тех провоцирующих, что являются в разных группах и ликах поэмы. Один из оборотней.

А затем — паперть, где свора алых гостей (напоминающих и не напомнивших ей прошлого) превращается в тын из нищих. Безобразие их уродства — это безобразие нечистых сил, где «ку-мач — под ветошкой!» (104). И все эти «с клю-кой, бель-мом» начинают «лай. — Ной. — Ор» (104), принуждая барыню назвать свое забытое имя, ведь за милостыню и помянуть ее следует в молитве. Но трепетно и анонимно входит в церковь, держа сына, Барыня, не ведающая самое себя.

Цветаева чертой отчеркивает подглавки в своих главах. Вход в церковь и с ним финал поэмы отделен такой чертой от паперти, искушений нечисти, которая подталкивает память Маруси. Если Барыня опомнится, она остановится, не войдет пять дней еще в церковь, вочеловечится, пойдет путем земных жен, предав Мóлодца, оставив его во власти тьмы, которая теперь выступает как враждебная Мóлодцу, его спасению.

Поэтому —

конницей вражескою
Вход загораживают.

(104)

Вход в церковь, к уже начавшейся литургии, в слова встречные. Начинается главная, страстнáя часть поэмы. Итоги, вершины.

Диалог идет над головою — опущенною и взором в пол — Маруси. Слова моления церковного. Шепоты-ответы этому молению. Гóлоса — того, что утром еще удерживал. Теперь — поздно, и один путь у Маруси, ибо пяти дней до полного забвения того, другого, Мóлодца, и той, другой, страстной и румянистой Маруси — не хватит. И Голос руководит ею, спасает в ней ту одну кровинку — той жизни, той памяти.

Суровы и аскетичны слова священника — слова покаяния, слова, уводящие от радости жизни, ведущие в бледную смерть, уже пережитую Марусей:

Убелюся я
Паче снега!
.....
Сердце мое — смятеся во мне!

(104)

Голос же бережет ее — «в дом веселый, высокий, пышущий...» зовет он ее.

Текст литургии, который Цветаева приводит в поэме, кроме редких и кратких цитат, стилизован и в реальном церковном богослужении не существует.

Диалог пересекается в нескольких местах совершенным уподоблением внешних образов и совершенным неприятием смыслов внутренних.

В молитве церковной:

Дай мне крылья голубине:
Полещу и почию!

(105)

Мертвая жизнь, естественно переходящая в смерть, бесстрастие подвижное, становящееся неподвижным, — их славит церковь, навязывает пастве. Но не почивание дается Марусе и не голубиные крылья. Слышен «крыльев

плеск / Возле плеч» (105), а шепчущиеся прихожане замечают вдруг, что у той, что

Лба не крестит!
И глаз не кажет!
— Как на невесте
Фата...

(105)

Так преобразуется облик Барыни-Маруси. Замечают и то, что она «речи творит», т. е. по совету Голоса молится. Молится — своей молитвой, а ту, что для всех, Голос отверг: «Молись! Не слушай!» (104).

Литургия распадается на три части, где первая и вторая есть общая молитва (проскомидия и литургия оглашенных), а третья есть таинство посвященных (т. е. крещеных) — это «литургия верных». После второй части трижды раздается возглас: «Оглашенные, изыдите!»

Маруся чувствует, что сейчас решится ее судьба. Она отдает сына мужу, прощается с земным своим уделом. Первые слова ектении (ею начинается «литургия верных») застают ее в церкви, хотя она

вот-вот скрутится,
На-земь грохнется.

(105)

Слова благословений льются на ту стихию возрождения, которая происходит с нею и там — «в левой оконнице! За стклом-звоном, тьмой-страстью» (105) — с ним, воскресающим, преобразующимся Мóлодцем.

И-же хе-ру-вимы!
Хе-ру-вимы тай-но.
Яко да Царя всех —

(105)

эти последние внятные им двоим слова дотягиваются до их инобытийной сущности, благословляют их, очистившихся мукой, страстью, верностью. Слова — покров. Для них — тоже. Заметим, что текст херувимской песни по-русски гласит: «Мы, херувимов таинственно изображающие...», т. е. те, кто в церкви в это мгновение, ангелоподобны. Поется эта песнь всеми присутствующими.

«Царь всех», названный и несомый на Небе-Дискосе в виде агнца-хлеба, невидимо окруженный херувимами, обладает силой чудодейственного спасения для мира. Это — сердцевина литургии.

Очищение и внутренний свет, однако, неведомы толпе, занятой пересудами о Барыне. Теперь они —

Тычутся,
Шепчутся,
Топчутся,
Пятятся,

(105)

подозрительно напоминая гостей и нищих, появлявшихся ранее.

Покров «Царя всех» преобразует скорбь в радость. Во время «Херувимской» в глазах Маруси — «Зелень... Морская синь...». Она «стелется... клонится...». Это слабость и отмирание ее последнего воплощения. Это и

цвета просторов — полей, лесов, вод. Безбрежных стихий, к которым клонится ее новое естество.

В те же мгновения начинается чудо нарождения и воплощения преобразованного Мóлодца.

В левой оконнице!
От входу — крайняя...
(105)

т. е. поблизости от западной стены церкви, посвященной изображению адских мук, — раздается Голос, запрещающий пока Марусе глядеть. В левом верхнем окне и позади Барыни обнаруживает он себя.

Позже в статье о Брюсове Цветаева походя бросает: «...левое плечо, за которым ангелу быть полагается» (Проза, с. 215) и тем дешифрует источник Голоса. Он, победивший тьму и нечисть, властен теперь одаривать свою спасительницу вечностью. Ее моление, неслиянное с молитвой церковной, увенчивается преображением обоих. Истаивает форма — обличие оборотное. Истаивает и легким ветерком уплывает условное облачение их душ —

Веянье... Таянье...
Моленье тайное...
(105)

Победивший нечисть, властительный Мóлодец облекается в потоки алого сияния, жара, страсти, того пламени, на котором догорят их обоих былые воплощения. Он заклинает стихии, он повелевает облечь его мощью:

Рвенье, ко мне!
Рденье, ко мне!
.....
Перси — в багрец!
Сердце — к груди!
Нечеловецк
Свет! — Не гляди! —
(105)

продолжает твердить Мóлодец.

Новый восторг, новое сияние, новое сердце даются ему. Он разрешит узы ее беспамятства, только обретя свое державное величие. (Grandeur — как по-французски это единственно признаваемое ею достоинство назовет позже Цветаева). Явившийся погружает пространство церкви и прихожан в полную тьму. На мгновение узнавания, пробуждения Маруси он отнимает все силы света у света, все силы огня — у огня, всю благодать священнодействия — у священнодействия. Воскресение, «праздников праздник» наступил — «полным потоком / Огнь» окружает его, летучего, у исчезнувших преград, когда «грянули стёклы / Рдяные копны!» (106).

Теперь ей разрешено:

— Гляди, беспамятна!
(Ни зги. Люд — замертво.)
— Гря-ду, сердь рдяная!
— Ма-руся!
Глянула.
(106)

Названная. Стало быть, возрожденная к иной жизни, прошедшая очищение. Голос его рушит стекла, ибо окно уже было настежь.

И Марусе предстает воскрешенный ею, как предстает восставший из гроба Христос деве Марии и двум другим Мариям — из Магдалы и Египта.

Огнь — и в разлете
Крыл — копия
Яростней: — Ты?!
— Я!

(106)

Этот экстатичнейший диалог-узнавание есть вершина поэмы, ее кульминация и предразвязка ее. И тут Цветаева вшифровывает имя, которое несомненно произносит он:

Огнь — и в разлете
Крыл — копия
Яростней: — Ты?!
— Я! ⟨Азраил!⟩

Имя это подсказано рифмой и ритмом. «Есть рифмы — в мире *том* подобранные», — скажет в 1924 году Цветаева.[25]

Имя это подсказано юношеской поэмой Лермонтова. Ни Лермонтов, ни Цветаева не связывают это имя со смыслом «ангел смерти» (у мусульман). Для обоих поэтов Азраэль (у них обоих Азраил) — гений одиночества, ищущий искупления в любви смертной девушки. Влияние незавершенного замысла Лермонтова — прямое. Так, Азраил говорит:

Но я, блуждая много лет,
Искал, чего, быть может, нет:
Творенье, сходное со мной,
Хотя бы мукою одной.
.....
И ныне я живу меж вас,
Бессмертный смертную люблю...[26]

Но Азраил Лермонтова предан девушкой.

Мóлодец — Азраил у Цветаевой — искуплен, вырван Марусей из недр тьмы, многовидных полчищ тех, что «тысячами — стами, / тысячами — тьмами» (105), подобно осенним листьям, перегоняются в качестве забавы — орлиной, царской, высших сил.

Мóлодец окрылен, могуч, его образ сопрягается и с очевидным, атрибутивно необходимым копием, действие которого, прободающая его мощь переплавились в вопрос Маруси: «Ты?!»

Божественный посланник знает нечисть, она в изобилии струится вокруг него, и он поставлен как бы в центр этого потока гостей-нищих. Он останется в этом потоке, если девица (= род людской) не пройдет испытания. Он послан на тяжкое служение и зависит его судьба полностью от человеческой воли, творящих начал женского Эроса.

Не Люцифер-Денница и не Михаил Архистратиг, его с небес изгнавший, некогда схожие и одного чина. Мóлодцу-Азраилу облик их близок. Но он непричастен к тем обоим мирам, к тем обоим служениям. Он ангел

[25] *Цветаева М.* Двое // Избр. произв. С. 258.
[26] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 142, 144.

третьего мира, восставший из бездны ценой жертв Маруси. Он — дух стихий, третья сила, изъятая из обращения в историческом христианстве.[27] Его царство видимо и ведомо всем живым, очевидно поэтому и возрождение его происходит в час, противоположный полуночи, — в час полудня, во время преосуществления агнца-Христа в искупительную жертву за Мир. Он «хорошо выбрал час», — комментирует позже Цветаева.[28] Без сомнения, она сопрягает прощение стихийных «полуденных» сил с этой литургией, освящающей отверженное.

Следует подробнее остановиться на очень важном, мировоззренчески важном утаенном имени Азраила.

Помимо лермонтовского Цветаева безусловно пользовалась и иными источниками для создания образа Мóлодца и выбора его имени.

Отметим полотно 1904 года М. Врубеля, названное Дягилевым в 1906 году «Ангел смерти», а позже неверно обозначенное «Азраил» — и в этом названии ведомое поэтессе.

Но глубже к пониманию поэмы ведет знакомство с источниками, которыми пользовались и Ремизов, и, очевидно, Цветаева — это так называемые отреченные книги, христианские апокрифы, изданные в конце XIX века.[29] Апокрифы дают различные наборы — по 4, 5, 7, 9 ангелов, ведающих поясами небесными и другими делами. Азраил и варианты его имени представлены во множестве. Функции же его двояки.

Первая — спор с Богом о достоинстве человека. Он обижен на то, что человек столь вознесен Богом, он хулит человека. Возникает некая параллель Мефистофелю у Гете. Апокриф ссылается на то, что имя Азраил было талмудического происхождения.[30]

Вторая функция — Азраил уносил душу умершего. Он же брал ее, что сопровождалось утешением: беды земные кончились. Этот ангел появляется в поэме Лермонтова:

Его приход благословенный
Дышал небесной тишиной.
.....
Манил он смертных иногда,
И провожал он к дверям Рая
Толпы освобожденных душ.

Лермонтов тоже называет Азраилом —

Того, кто за безумный сон,
За миг столетьями казнен.[31]

Сравним у Цветаевой — «За вечность однажды».

Очень важно для толкования поэмы Цветаевой то, что этому же ангелу поручалось радостную и юную душу, забывшую былое воплощение, снова влечь в мир для нового ее вхождения в плоть новорожденного.

---

[27] «Духи стихий такие же настоящие божьи создания, как мы», — пишет Гейне, ссылаясь на мнение Парацельса (*Гейне Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.; Л., 1936. Т. 7. С. 313).

[28] Письмо М. Цветаевой Пастернаку 22 мая 1926 года // Дружба народов. 1987. № 7. С. 259.

[29] *Мочульский В. А.* Следы народной библии в славянской и древнерусской письменности. Одесса, 1893; Памятники старинной русской литературы, издаваемые гр. Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 3. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862; *Порфирьев.* Апокрифические сказания о ветхозаветных людях. Казань, 1872.

[30] *Мочульский В. А.* Указ. соч. С. 95.

[31] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 148, 143.

Здесь апокриф опирается на античные представления, отразившиеся у Платона, а позже у Вергилия. Именно этот смысл использовал Лермонтов в стихотворении «По небу полуночи». Этот смысл имела в виду и Цветаева.

Мóлодец прошел две видимые нами стадии — похитителя жизни и могущественного повелителя, вкладывающего новую, хотя и не беспамятную душу в Марусю.

Чтобы стать этим огненосным ангелом, он должен был возродиться. Это сделала воля Маруси. Маруся же проходит всю диалектическую триаду: цветение солнечное — мерцание лунное — вечность полета, обретение свойств стихийного духа.

Страсть юности сочеталась с таинственным могуществом, полученным ею в страдании, и окончательное выражение было найдено в третьем существовании — некоей нимфы воздуха.

Азраил вернул ей, беспамятной, одной кровинкой живой, душу, т. е. жизнь. Но жизнь-душу иного существа, ангела стихий, каковым стал и сам он из Психопомпа.

Апокрифической литературе ведомы ангелы стихий. Четыре из них держат небо; четыре выдувают из труб четыре ветра; называются и еще шестеро. Трех первых из них Гете взял в пролог «Фауста». Это — Михаил, Рафаил, Гавриил.

Вшифрованность имени Азраил подтверждается не только смыслом и рифмовкой со словом «крыл», но и созданием — на той же творческой «волне», что и поэма, в феврале 1923 года, через месяц после завершения «Мóлодца», — двухчастного стихотворения «Азраил»:

Три этапа в судьбе женщины. Чистота детства охраняется Херувимом; пора любви и рождения в мир связана с Гавриилом. И последняя пора, когда обольщения, надежды и вера в Эрос не оправдались, — вера в Азраила.

Подлинна смерть, преобразующая душу для инобытия, ибо земная любовь — неподлинна, обманна.

А потом перстом как факелом
Напиши в рассветных серостях
О жене, что назвала тебя
Азраилом — вместо Эроса.
.....
И над лепетом уст виновных
Азраил —
Последний любовник![32]

Стихи эти раскрывают шифр Цветаевой до конца. Многое утаенное в поэме объясняли и поздние прозаические высказывания поэтессы — цитаты тому подтверждением.

И сам «Мóлодец» является не только продолжением поэмы «Царь-девица», но и возможным путем дешифровки этой пока что герметичной поэмы 1920 года.

Лидия Гинзбург, анализируя стихи О. Мандельштама, замечает, что сокрытое поэтом обнаруживается через «проколы» — стихи последующих лет, как бы совершенно самостоятельные. Критик называет этот род мышления «поэтикой сцепления». «Стихи, т. о., дают друг к другу смысловой ключ. Каждое из них обладает целостностью, и в то же время

[32] *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 168—169.

они связаны сквозной... символикой... Бывает и так, что смысловой ключ оказывается вообще за пределами стихотворного текста».[33]

То же с Цветаевой. Очень вероятно, что, ведомая темой, сверхъестественной силой (своего Гения), она не могла перебрасывать мостки к читателю, плывя по течению внутренне постижимого, а внешне, со стороны, скрытого значения. Об этой ведóмости она много писала в своей прозе.

Испытана и победила Маруся, из крестьянского рода и неведомого села, затерянного в русских просторах. Это совершенно сходно с тем, что произошло со скромной Маргаритой Гете, ибо не только Фауст, но и она, вечно женственная подлинность, спасительность ее выверяются в драме о Фаусте. В финале Маргарита, уже причастная высшей, сияющей жизни, влечет за собой приобщившегося этой жизни Фауста. Ее ведет сама Mater gloriosa — Матерь преславная. К ней обращаясь, Маргарита говорит о преображенном:

Мой прежний милый, —
Он с новой силой
Вернулся, чужд земных скорбей.

И далее:

Все узы, все земного мира
Покровы он уже сложил
И вот, в одежде из эфира,
Исполнен снова юных сил!

(ч. II, д. 5. Пер. Н. Холодковского)

Эфирные пространства окружают прощенного. Там Mater gloriosa. Один из духов ее служения восклицает:

О, владычица, молю!
В синеве эфира
Тайну мне узреть твою
Дай, царица мира!

В бесконечности небесной, в вольном полете путеводные души жен, которым дано присоединять спасенных к своему сонму.

Вернемся к поэме Цветаевой. Стихийный раскрепощенный дух, скрытно названный ангел, спасающий Марусю от подневольного существования, обретает лишь вместе с нею — в ее последнем жертвовании всем земным — окончательное искупление и инобытие. Позванная Маруся

... — ввысь,
Тот — вблизь:
Свились,
Взвились:
Зной — в зной,
Хлынь — в хлынь!
До-мой
В огнь синь.

(106)

Финал поэмы — «огнь синь», куда из «пепла-полымя», перегоревшего алого огня, устремляются двое. Пурпур вокруг Мóлодца преобразуется в

[33] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. С. 371, 383.

лазурную эфирность, которая облекает соединившихся. Они освобождены от пути земного, назначены в служение стихиям, туда, где воля, бесконечность, полнота раскрепощения.

Связывая поэму с собою и частью расшифровывая, Цветаева в письме 1926 года Пастернаку сообщает: «Ведь я сама — Маруся: честно, как нужно (тесно, как не можно), держа слово, обороняясь, заслоняясь от счастья, полуживая (для других — более, *чем* — но я-то знаю), сама хорошенько не зная для чего так, послушная в насилии над собой, и даже на ту Херувимскую идя — по голосу, по чужой воле, не своей.

Я сама вздохнула, когда кончила, осчастливленная за нее — за себя».[34]

Далее Цветаева говорит о трех степенях огня, трех ступенях восхождения: алый огнь чувственной страсти; синий, где плоть уничтожилась, материя отмерла, осталась воздушность, наполненная эфирным огнем, — и «лететь в него вечно». И — «огнь-бел. Белый (Бог) м. б. *силой* бел, чистотой сгорания? Чистота. Которую я неизменно вижу черной линией. (Просто линией).

То, что сгорает без пепла, — Бог. А от этих — моих — в пространствах огромные лоскутья пепла».[35]

Нет закрепленности, нет окончательности огня алого или огня белого в участи Маруси — Мóлодца; страсти-ада и бесстрастия-сияния.

Синий огнь — это срединный мир, могущий сомкнуться с верхом низа и низом верха.

Это место пророка-поэта, стоящего меж богом и людьми. Здесь видит освобожденной и себя Цветаева, с клочьями материи, из которой лепятся создания ее философствующей фантазии.

Здесь — жизнь творчества. «Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто — в низшее!), третье царство, первое от Земли небо, вторая земля. Между небом духа и адом рода — искусство, чистилище, из которого никто не хочет в рай», — пишет Цветаева.[36]

Алый огнь страсти — ступень, без которой нет синего огня, ступени следующей.

Устремленность творящего основою имеет плоть жизни, и любящие души обретают полет, вобрав в себя полыхание Эроса.

В сублимации — творчества и освобождения от земного притяжения — обоих полетов есть дионисийская радость.

Грандиозное — по времени и протяженности — пространство стало для Мóлодца и Маруси путем «до-мой», как домой устремляется, по мнению Цветаевой, обольщенный лесным царем мальчик в балладе Гете («в тот лес! Домой!»). Этот мальчик, таким образом, подобен Ганимеду, взятому Зевсом для служения бессмертным еще при жизни. Мир и антимир оказываются в своем сосуществовании как бы равноправны.

Нечисть на паперти церкви и шепчущиеся обыватели в церкви — неразличимы. Цветаева благословляет светом освобождение живого из этого мира. Она реабилитирует стихии, ибо в них бушует жизнь, возрождающая природа.

Поэма есть мистерия любви-творчества. При невиданно смелом сюжете Цветаева коснулась в «Мóлодце» тех бездн, которые волновали Данте,

---

[34] *Цветаева М.* Письмо Пастернаку 22 мая 1926 года.

[35] Там же.

[36] *Цветаева М.* Искусство при свете совести // Литературное обозрение. 1982. № 10. С. 103.

Мильтона, Гете. Отсюда слова ее: «Это лютая вещь, никак не могла расстаться».[37] И в другом письме Пастернаку: «Вы сейчас (в феврале этого года) вошли в мою жизнь после большого моего опустошения: только что кончила большую поэму (надо же как-нибудь назвать), не поэму, а наваждение, и не я ее кончила, а она меня, — расстались, как разорвались! — и я, освобожденная, уже радовалась: вот буду писать самодержавные стихи».[38]

Судьба Маруси, не Мóлодца, в отличие от «Фауста» Гете, стоит в поэме на первом месте. Название — «Мóлодец» — свидетельство неотступности *его* участи от *ее* свершений.

Наградою ей — то бессмертие, которым избранных смертных отличали олимпийские боги.

Дионис к богам вознес свою Ариадну (тема следующего после поэмы творения Цветаевой). Стихийный дух, искупленный жертвою Маруси, обессмертил и эту избранницу высших сил:

...царств тебя княгиней
Ставлю — явно и вочью!

(105)

Мятеж против сил разрушения и награда героини за победу в тягчайшем испытании, воздаяние за непокорство — вот та революция, которую вершит поэмой Марина Цветаева.

Путь исканий Фауста, принятие жизни в ее полноте, бунт против догматических преград и есть, по Гете, доказательство избранничества Человека Богом.

Вызовом для «связанных умов» явится и все творчество Цветаевой, поэма которой «Мóлодец» окажется в этом отношении непосредственно примыкающей к «Фаусту».

---

[37] *Цветаева М.* Письмо Пастернаку от 10 марта 1923 года // Неизданные письма. Париж, 1972. С. 289.

[38] *Цветаева М.* Письмо Пастернаку от 14 февраля 1923 года // Там же. С. 281.

К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. РАДИЩЕВА

© *Н. Д. Кочеткова*

РАДИЩЕВ И МАСОНЫ

На протяжении нескольких десятилетий исследователи стремились не только решительно отграничить Радищева от такого «реакционного» явления, как русское масонство, но и говорили о «борьбе» писателя-революционера с масонами. Так, один из авторитетных литературоведов, много сделавший для изучения биографии и творчества Радищева, в 1958 году писал: «Идейное содержание „Путешествия", как и всего творчества Радищева определялось (и не могло не определяться!) задачами борьбы с масонством, которое к концу 80-х годов распространилось так широко, что угрожало в волнах мистицизма поглотить передовую прогрессивную мысль».[1]

Между тем виднейшими деятелями русского масонства 1780-х годов были, как известно, Н. И. Новиков и А. М. Кутузов. С первым из них Радищева связывали давние литературные контакты. Достаточно вспомнить знаменитую полемику в нашей науке по поводу атрибуции «Отрывка путешествия в*** И*** Т***», опубликованного в 1772 году в «Живописце» Новикова и приписывавшегося и Новикову, и Радищеву. Наиболее убедительной нам представляется аргументация в пользу авторства Радищева, что при этом не исключает участия Новикова в редактировании текста при публикации.[2] Самый факт этой публикации свидетельствует о том, что позиции Новикова и Радищева при всех их различиях имели немало точек соприкосновения. О последующем интересе Новикова к творчеству Радищева можно судить и по отмеченному И. Ф. Мартыновым упоминанию В. С. Попова о том, что среди бумаг Новикова была найдена ода Радищева «На вольность» с многочисленными «приправками».[3] Ода «Вольность» датируется приблизительно 1783 годом — это время интенсивной деятельности Новиковского масонского кружка. Несмотря на всю сложность и противоречивость отношений между членами этого кружка и различие их интересов, их объединяли нравственно-философские искания, книгоиздательская и филантропическая деятельность, общие гуманистические принципы. При всей «особости» позиции Новикова он оставался одним из самых активных и убежденных деятелей масонства.

Отношения Радищева с другим участником масонского кружка, А. М. Кутузовым, неоднократно были предметом обсуждения в научной литературе. Внимание исследователей не могла не привлечь личность человека, которому были посвящены два важнейших произведения Радищева — «Житие Федора Васильевича Ушакова» и «Путешествие из Петербурга в Москву». Соученик по Лейпцигскому университету и самый близкий друг писателя на протяжении многих лет, Кутузов был одним из основателей и участником масонского Дружеского ученого общества и Типографической компании, а во время процесса по делу Новикова был назван одним из его «злых (т. е. — опасных *Н. К.*) товарищей».

---

[1] *Татаринцев А. Г.* Радищев и масоны // Научный ежегодник Саратовск. гос. ун-та. Саратов, 1958. С. 52.

[2] См.: *Западов В. А.* Комментарии // Радищев А. Н. Соч. М., 1988. С. 640. «Отрывок» включен в это издание как произведение Радищева.

[3] См.: *Мартынов И. Ф.* Книгоиздатель Николай Новиков. М., 1981. С. 137, 168.

Стремясь подчеркнуть принципиальные различия между воззрениями Радищева и Кутузова, исследователи обычно цитировали следующие слова из посвящения «Путешествия из Петербурга в Москву»: «...мнения мои о многих вещах различествуют с твоими...»[4] Между тем продолжение этой фразы не менее значительно: «...но сердце твое бьет моему согласно — и ты мой друг». Наконец, в завершающих строках посвящения автор «Путешествия» непосредственно обращается к другу, надеясь найти у него поддержку: «Но если, говорил я сам себе, я найду кого-либо, кто намерение мое одобрит, кто ради благой цели не опорочит неудачное изображение мысли, кто сострадет со мною над бедствиями собратии своей, кто в шествии моем меня подкрепит, — не сугубой ли плод произойдет от подъятого мною труда?.. Почто, почто мне искать далеко кого-либо? Мой друг! ты близ сердца моего живешь — и имя твое да озарит сие начало».[5] В этих словах звучит надежда не только на сочувствие, но и на понимание главного замысла книги, несмотря на отдельные расхождения во взглядах.

Против сложившейся схемы, согласно которой Радищев-революционер борется с масонами-реакционерами, выступил Ю. М. Лотман, подвергший пересмотру и многие собственные прежние утверждения. В статье, предварившей публикацию писем Кутузова к И. П. Тургеневу, Ю. М. Лотман писал: «...тезис об антимасонской, враждебной мистицизму позиции Новикова в московский период деятельности опровергается многочисленными фактами. Он столь же нуждается в пересмотре, как и мое утверждение о том, что именно дворянские либералы (в частности, масоны) были в 1780—1790-е гг. главными и наиболее гибкими защитниками существующего строя, одними из основных противников Радищева».[6]

Таким образом, давно назрела необходимость выяснить не только, в чем состояли расхождения Радищева с масонами (об этом неоднократно и подробно говорилось), но и что же могло их сближать.

Благодаря хранящимся в Государственном Историческом музее документам, опубликованным в 1958 году И. М. Роговым, известно, что Радищев присутствовал на собраниях масонской ложи «Урания» в качестве «посетителя» дважды: 29 марта и 12 апреля 1774 года.[7] Дальнейших сведений о посещении им ложи нет, и на этом основании исследователь делает вывод, что Радищев «навсегда» порвал с масонами, не разделяя их политических и философских убеждений. Конечно, формальное членство в той или иной ложе — обстоятельство существенное, но далеко не всегда определяющее позицию человека. Есть немало литераторов, имена которых не значатся в перечнях членов лож, но высказывавших идеи, весьма созвучные масонским. Во всяком случае, важен самый факт интереса Радищева к деятельности ложи «Урания», имевшей новоанглийскую ориентацию, связанную с деизмом и рационализмом, и занимавшейся филантропической деятельностью.[8]

По воспоминаниям Николая Радищева, его отец «имел философическую переписку с другом и товарищем своим А. М. Кутузовым, одним из первых мартинистов. Кутузов желал привлечь в сие общество друга своего, но Александр Николаевич никогда на то не соглашался...»[9] Это свидетельство, конечно, важно, хотя нельзя забывать и о том, что причастность к масонству в начале XIX века продолжала

---

[4] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность / Изд. подг. В. А. Западов. СПб., 1992. С. 6. См. С. 192—197.

[5] Там же. С. 6.

[6] *Лотман Ю.* «Сочувственник» А. Н. Радищева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу // Тр. по рус. и слав. филологии. [Вып.] VI. 1963. С. 286. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 139).

[7] См.: *Рогов И. М.* К вопросу о «масонстве» А. Н. Радищева // Вестн. ЛГУ. 1958. № 20. С. 153—154.

[8] Там же. С. 153.

[9] Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями / Подг. текста, статья и примеч. Д. С. Бабкина. М.; Л., 1959. С. 43—44.

вызывать серьезные подозрения, и сыновьям Радищева приходилось проявлять достаточно осторожности, когда они писали об отце. Характерно, что многие другие современники уверенно считали автора «Путешествия» «мартинистом». Показательна первая реакция Екатерины II на крамольную книгу. В дневнике ее статс-секретаря А. В. Храповицкого 26 июня 1790 года сделана запись: «Говорено о книге Путешествие от Петербурга до Москвы: тут рассевание французской заразы: отвращение от начальства: автор мартинист; я прочла 30 стр. Открывается подозрение на Радищева».[10]

Обращаясь к этому источнику, исследователи обычно выделяли испугавшие императрицу «французскую заразу» и «отвращение от начальства». Однако последующее заключение показывает, что именно эти преступления связывались в сознании Екатерины с деятельностью «мартинистов», т. е. последователей Л.-К. де Сен-Мартена (1743—1803), книга которого «О заблуждениях и истине» в русском переводе П. И. Страхова была издана иждивением Типографической компании в типографии И. В. Лопухина в 1785 году и пользовалась большим авторитетом в Новиковском кружке. Радищев и «мартинисты» казались единомышленниками не одной императрице. Значительно позднее Ф. Н. Голицын, человек, хорошо знавший придворную жизнь, в 1796—1803 годах бывший куратором Московского университета,[11] писал о Радищеве в своих «Записках», создававшихся в 1809—1812 годах: «Многие меня уверяли, что он был из числа так называемых мартинистов, что и вероятно».[12] Таким образом, для людей, далеких от «философических» разногласий между Радищевым и Кутузовым, они, как и прочие важнейшие сподвижники Новикова, казались опасными вольнодумцами, принадлежавшими к одному клану. Определенные основания для этого несомненно были.

Хотя пути русских студентов, обучавшихся в Лейпциге, затем далеко разошлись, их крепко связывали воспоминания о юности, как свидетельствует «Житие Федора Васильевича Ушакова», основные нравственные идеи, воспринятые в студенческие годы, сохраняли для них свое значение на протяжении всей последующей жизни, хотя преломлялись в их сознании по-разному. Биографы Радищева подчеркивают — и совершенно справедливо — большое влияние, оказанное на русских студентов книгой К. Гельвеция «Об уме», по которой они «мыслить научалися».[13] Однако до сих пор недооценена роль лейпцигского профессора, философа и литератора Х. Ф. Геллерта, сочинения которого были, по словам Гете, «основой немецкой нравственной культуры».[14] Именно Геллерта выделяет Радищев, вспоминая о Лейпцигском университете. «За счастие почесть можно, — писал он в «Житии Ушакова», — если удостоишься в течение жития своего беседовати с мужем, в мире прославившимся... отличным счастием почесть должно, если сопричастен будешь беседе добродетелию славимого. Таковым счастием пользовалися мы, хотя не долгое время, в Лейпциге, наслаждаяся преподаваниями в словесных науках известного Геллерта».[15] Далее писатель вспоминает, что Федор Ушаков, который оставался для него неоспоримым нравственным авторитетом, был «любезнейший Геллертов ученик», который «удостоился в сочинениях своих поправляем быть сим славным мужем».[16]

Между тем именно Геллерт оказал существенное влияние и на Кутузова и на других участников Новиковского кружка. Именно в масонской среде нашли живой

---

[10] Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй. М., 1990. С. 226. (Репринтное воспроизведение издания 1862 г.).

[11] См. о нем: *Фоменко И. Ю.* Голицын Федор Николаевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1 (А—И). Л., 1988. С. 214—215.

[12] Русский архив. 1874. Вып. 5. Стлб. 1290—1291.

[13] См.: *Старцев А.* Радищев: Годы испытаний. 2-е изд., доп. М., 1990. С. 34—41.

[14] *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 249.

[15] *Радищев А. Н.* Соч. М., 1988. С. 229.

[16] Там же.

отклик религиозно-нравственные идеи немецкого моралиста, его проповедь добрых дел, его внимание к внутреннему миру человека. Этому посвящены переводы из Геллерта, публиковавшиеся в журналах Новикова «Утренний свет» и «Московское ежемесячное издание». Кутузову, в частности, принадлежали переводы таких статей Геллерта, как «Наставление отца сыну, которого отправляет он в Академию», «Почему нехорошо предузнавать судьбу свою», «О приятности грусти». Мы уже отмечали явную соотнесенность первой из названных статей с главой «Крестьцы» из «Путешествия из Петербурга в Москву».[17] В развитии одной и той же темы проявились, конечно, и характерные различия: представления Геллерта и Радищева о добродетели далеко не совпадали. Однако среди правил, которые крестицкий дворянин внушал своим сыновьям, были такие, которые вполне соответствовали учению Геллерта и принципам московских масонов. Так, речь идет о помощи страждущим: «Ходите в хижины уничижения; утешайте томящегося нищетою; вкусите его брашна, и сердце ваше усладится, дав отраду скорбящему».[18] Достаточно вспомнить в этой связи широкую филантропическую деятельность кружка Новикова, организовывавшего училища и аптеки для бедных и спасшего от голода многих крестьян в неурожайные 1786—1787 годы.

Интерес к «внутреннему человеку», характерный и для Геллерта, и для русских масонов, несомненно, был и у Радищева. Нравственные идеи лейпцигского учителя получили отклик в последующем творчестве как Кутузова, так и Радищева. В одном из своих трактатов немецкий писатель говорил о различии истинного и ложного счастья, призывая стремящихся к добродетели следовать голосу своей совести: «Ты имеешь внутреннего судию — совесть. Поступай благородно, живи добродетельно — и сия верная ценительница дел наших наградит тебя спокойствием душевным...»[19] Весьма близкое к этому рассуждение находим и в тексте «Путешествия из Петербурга в Москву» в главе «Пешки»: «О! если бы человек, входя почасту во внутренность свою, исповедал бы неукротимому судии своему, совести, свои деяния. Претворенный в столп неподвижный громоподобным ее гласом, не пускался бы он на тайные злодеяния; редки бы тогда стали губительствы, опустошении... и пр. и пр. и пр.».[20]

Углубленный самоанализ, стремление фиксировать состояние своей души в разные, особенно трагические моменты жизни — все это типично для масонских сочинений, писем, дневниковых записей. Но то же самое пристальное «наблюдение самого себя» находим и в «Дневнике одной недели» Радищева, определившего и самый жанр своего произведения как «дневник».

Конечно, для «вольнодумца» Радищева не могли быть приемлемы такие нравственные принципы, проповедовавшиеся Геллертом и встретившие полное понимание и поддержку в среде русских масонов, как богобоязненность, безоговорочная покорность властям, смирение. Вопрос об отношении Радищева к религии несомненно вновь требует специального внимания и непредвзятого рассмотрения. Отметим лишь один момент, особенно существенный в связи с рассматриваемой нами темой. Наиболее резкие антиклерикальные высказывания писателя всегда отнесены не к религии как таковой, а к церкви. Учитывая это важное обстоятельство, можно по-новому соотнести позиции Радищева и масонов по отношению к официальной церкви, которая во многом вызывала их неприятие. В поисках «истинной религии» русские, как и европейские масоны, обращались к первым векам христианства, пытаясь найти там истоки системы вольных каменщиков и полагая, что в последующие времена церковь существенно отошла от принципов этой чистой веры.

---

[17] См.: *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 128—129.

[18] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. С. 51.

[19] Истинное и ложное счастие. Сочинение славного Геллерта. Перевод с иностранного [П. В. Победоносцева]. М., 1799. С. 48.

[20] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. С. 114.

Мистицизм и особенно масонская обрядность решительно отвергались Радищевым. В подтверждение этого обычно приводится глава «Подберезье» из «Путешествия», где рассуждения семинариста о «связи веществ духовных или нравственных с веществами телесными или естественными» иронически прерываются словами: «На мартиниста похоже на ученика Шведенборга...»[21] Интересно, однако, отметить, что здесь же Радищев характеризует эволюцию христианства, отчасти солидаризируясь с масонами: «Христианское общество вначале было смиренно, кротко, скрывалося в пустынях и вертепах, потом усилилось, вознесло главу, устранилось своего пути, вдалося суеверию...»[22]

Религиозное чувство Радищева наиболее непосредственно выражено в главе «Бронницы» при описании горы, где на месте древнего языческого капища путешественник видит церковь Иоанна Предтечи. Обращаясь к Богу, писатель рассуждает: «Если смертный в заблуждении своем странными, непристойными и зверскими нарицает Тебя именованиями, почитание его, однако же, стремится к Тебе, предвечному, и он трепещет пред Твоим могуществом. Егова, Юпитер, Брама: Бог Авраама, Бог Моисея, Бог Конфуция, Бог Зороастра, Бог Сократа, Бог Марка Аврелия, Бог христиан, о Бог мой! Ты един повсюду. Если в заблуждении своем смертные, казалося, не Тебя чтили единого, но боготворили они Твои несравненные силы, Твои неуподобляемые дела».[23] Вера Радищева — это глубокое внутреннее чувство, не подчиняющееся церковным догматам, чуждое религиозной нетерпимости и фанатизму. В этой связи уместно вспомнить и об интересе русских масонов к разным вероисповеданиям, в особенности к учению Конфуция; о заступничестве И. В. Лопухина за раскольников и т. д. Самое учение о «внутренней церкви», проповедовавшееся Лопухиным при поддержке других участников Новиковского кружка, в сущности во многом могло иметь немало общего с религиозными воззрениями Радищева. Выяснение этого вопроса — тема специального исследования, так же как и дальнейшее более глубокое изучение сложной и лишь затронутой нами проблемы.

[21] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. С. 30. Комментарий В. А. Западова к этой главе см.: Там же. С. 651—653.
[22] Там же. С. 30.
[23] Там же. С. 36.

© *Ю. В. Стенник*

А. Н. РАДИЩЕВ О ЗНАЧЕНИИ ПЕТРА I В ИСТОРИИ РОССИИ

Радищев не был профессиональным историком. Но как сын своего времени, как один из ярчайших представителей эпохи Просвещения в России, живший ее идеалами и стремившийся осмыслять все общественные вопросы в контексте постулатов, порожденных философской мыслью этой эпохи, он не мог не обращаться к помощи исторической науки. И образование Радищева как юриста, и последующие занятия его в области законотворчества, и, наконец, писательская деятельность, пронизанная публицистическим пафосом и обращенная к самым жгучим проблемам социально-политической жизни России, — все приводило его с неизбежностью к необходимости соразмерять опыт современности с уроками прошлого. «Если кто хотя мало вникал в деяния человеческия, если кто внимательно читал историю царств, тот ведает убедительно, что где более было просвещения, где оно было общественнее, там более было и превратности».[1] Это размышление содержится

[1] *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. М.; Л., Т. 3. С. 29. Далее ссылки на сочинения Радищева следуют по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте статьи.

в незавершенной статье Радищева «О добродетелях и награждениях» (1780-е годы), и оно дает ясное представление о напряженности умственных исканий писателя («вникания в деяния человеческие»). Его сомнения в цивилизаторской роли просвещения очень симптоматичны. Но существенно, что они базируются на изучении исторического прошлого. В личности Радищева писатель неотделим от мыслителя, и последний, в свою очередь, немыслим без постоянной обращенности к опыту истории.

Нас будет интересовать лишь один, сравнительно частный, аспект его исторических интересов, а именно осмысление Радищевым роли Петра I в истории России. Фигура этого монарха, царствование которого оставило неизгладимый след во всем последующем развитии страны, привлекала постоянное внимание Радищева. Здесь он выступает в одном ряду с историками и общественными деятелями второй половины XVIII века — кн. М. М. Щербатовым, И. Н. Болтиным, княгиней Е. Р. Дашковой, для которых сугубо апологетическое отношение ко всему содеянному Петром I (как это было характерно для историографической мысли первой половины XVIII века) сменяется стремлением оценить его реформы более объективно, в свете тех последствий, какие они имели для нравов нации и для последующего состояния российского дворянства. Позиция указанных деятелей отражала общую корректировку в восприятии личности Петра I и его политики, наметившуюся прежде всего в европейской общественно-исторической мысли тех лет у таких авторов, как Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, Г.-Б. Мабли. Не отрицая в целом выдающейся роли Петра I в просвещении своей нации, французские мыслители, и ранее критически относясь к деспотическим методам самого проведения реформ, теперь уже скептически оценивали и конечные результаты его царствования.

Радищев несомненно учитывал эти мнения, и его восприятие Петра также не было однозначным. Но оно не было слепым повторением оценок европейских мыслителей. Помимо теории он исходил из опыта политической жизни России, современником которой он явился. И поэтому восприятие личности Петра I несло у Радищева отражение тех новых веяний в осмыслении проблемы монархической власти, которые получили свою актуальность в период царствования Екатерины II и приобрели дополнительную остроту в обстановке начавшейся в 1789 году во Франции буржуазной революции.

Значение Петра I в истории России Радищев рассматривает в нескольких ракурсах и в каждом случае занимает свою особую позицию, в чем-то развивавшую сложившиеся ранее мнения предшественников, но в чем-то отмеченную оригинальностью.

Петр I интересует Радищева прежде всего как законодатель. В этом сыграло свою роль несомненно то обстоятельство, что в занятиях Радищева историей значительное, едва ли не основное, место занимали вопросы, связанные с зарождением и развитием правовых отношений в мире. Как юрист по своему образованию и профессиональному статусу Радищев невольно придавал этому аспекту своих исторических разысканий особое значение, что было естественно. Идеей всевластия законов жила философская мысль эпохи Просвещения, и он эту идею усвоил, обучаясь в Европе. Появление законодательства у разных народов, оформление на этой основе систем политической власти и влияние законов на нравы наций и исторические судьбы различных государств — эти вопросы привлекали внимание Радищева в первую очередь. Кроме того, интерес к проблемам законодательства и соответственно рассмотрение под этим углом зрения деятельности Петра I были предобусловлены исторической ситуацией в России конца 1760-х—1770-х годов, когда в роли законодательницы активно выступала царствовавшая императрица Екатерина II, открыто претендовавшая на роль продолжательницы просветительской политики Петра I. Не следует забывать и то, что само обращение юного Радищева на стезю юриспруденции, когда он в 1766 году на 5 лет был послан в

Лейпциг в числе других русских юношей обучаться юридическим наукам, было результатом конституционных увлечений императрицы.

С другой стороны, Петр I привлекал внимание Радищева как государственный деятель, прославившийся военными победами над шведами и укрепивший военную мощь страны. Радищев не включает Петра I в число тех политиков всемирной истории, которых европейская историографическая мысль эпохи Просвещения традиционно трактовала как «завоевателей», подобных Александру Македонскому и Тамерлану. Именно на противопоставлении Петра I деятелям подобного рода строилось возвеличение этого монарха в европейской публицистике и русской панегирической поэзии XVIII века.[2] Эту позицию разделял Вольтер, осмыслявший Петра I как счастливого соперника «завоевателя» — Карла XII, ничего не смогшего противопоставить упорству и трудолюбию русского царя. Радищев следует этой традиции. Победы над шведским королем обеспечили России возврат контроля над Балтийским побережьем, в результате чего страна получила, наконец, выход к Европе, а в устье Невы был основан Петербург, новая столица государства. Целесообразность этой меры Петра I по перенесению столицы в Петербург стала вызывать в трудах некоторых русских историков (например, князя М. М. Щербатова) на рубеже столетия сомнения.[3] Для Радищева позитивность мер Петра I по сближению России с Европой, в том числе и польза от превращения Петербурга в столицу, не подлежала сомнению. И с этой точки зрения об оспоривании им правомочности начатой Петром I Северной войны не может быть и речи, хотя к самой войне как орудию проведения политики Радищев всегда относится без одобрения, что вписывалось в систему его идеологических убеждений, как будет показано ниже.

Наконец, главный аспект в оценке заслуг Петра I, выделяемый Радищевым вслед за отечественной и европейской традицией, касается уяснения его выдающейся роли в преобразовании России. Фигура монарха-просветителя нации вошла в сознание современников, и интерпретация петровских реформ под углом зрения их последствий для последующего развития страны составила одну из граней радищевской историософии. Этот вопрос представляется наиболее сложным, ибо именно в этом пункте деятельность Петра I подвергалась в отечественной и зарубежной историографии наиболее серьезной переоценке. И здесь Радищев также занимал особую позицию.

Разумеется, выделение нами обозначенных выше аспектов политики Петра I, привлекавших внимание Радищева, носит до известной степени условный характер, ибо в практических занятиях его историей время Петра I осмысляется в неразрывности всех указанных сторон многогранной деятельности этого монарха. Однако для понимания позиции Радищева как историка своего времени предложенная систематизация целесообразна, поскольку позволяет наглядно представить тот процесс актуализации исторического опыта в современной ему политической ситуации, о котором уже вскользь было сказано выше. И кроме того, она вписывается в параметры оценки Петра I, заданные западноевропейской историографией XVIII века, позволяя на этом фоне ощутить своеобразие радищевского подхода к этим вопросам. В чем же состояла его позиция?

Взгляды Радищева на законодательную деятельность Петра I не получили какого-то завершенного оформления в виде специального сочинения, посвященного рассмотрению данной проблемы. Как и в большинстве случаев, из его исторических штудий наблюдения на этот счет не подчинялись у него какому-то плану, а носили

---

[2] См.: *Шмурло Е. Ф.* Петр Великий в оценке современников и потомства. СПб., 1912; *Мезин С. А.* Полемика русских авторов с французскими просветителями о реформах Петра I // Новая и новейшая история. Проблемы общественной мысли. Межвуз. сб. науч. трудов. Саратов, 1991. Вып. 13. С. 33—45.

[3] См. об этом: Литература и история. (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей и мыслителей XVIII—XX вв.). СПб., 1997. Вып. 2. С. 44—46.

выборочный характер. Поэтому о концепционном единстве этих разрозненных наблюдений трудно говорить. Воссоздание общего контекста всех высказываний Радищева о законотворчестве Петра I вытекает из рассеянных в его юридических и философско-публицистических сочинениях многочисленных мелких реплик, из его подготовительных набросков и исторических выписок, наконец, из частных фрагментов отдельных глав «Путешествия из Петербурга в Москву». Показательно, что сама постановка данной проблемы как бы намечается в конспективных записях, которые Радищев делает, по-видимому, в начале 1780-х годов по ходу чтения I тома «Истории Российской» В. Н. Татищева. Выписки фрагментарны и носят на первый взгляд случайный характер. Но они позволяют увидеть, что привлекало Радищева в тех сведениях о Петре I, которые содержались в историческом труде В. Н. Татищева.

Следует заметить, что Татищев уже в I томе своей «Истории...» постоянно апеллирует к личности и деяниям Петра I, демонстрируя прекрасную осведомленность во всех аспектах его политики и знание его указов. Идет ли речь о значении исторической географии или об этапах установления на Руси систем летоисчисления, или, наконец, о порядке престолонаследия, практиковавшемся в Московском царстве, всякий раз в аргументации Татищева в цепи других ссылок на авторитеты всплывает имя царя-преобразователя. При этом приводимые исторические примеры прямо спроецированы у него на явную поддержку и оправдание политики Петра. Так, убежденный сторонник монархической системы власти, Татищев посвящает фрагмент 45 главы «О древнем правительстве русском и других в пример» проблеме наследования престола в монархиях и утверждению монархического правления в Московской Руси. Он не подвергает ни малейшему сомнению законность подавления царями боярской аристократии в ее попытках ограничить единодержавную власть. Пагубность таких попыток он доказывает примером Смуты, когда Василий Шуйский законодательно закрепил зависимость царской власти от боярской верхушки, что после свержения этого царя привело к усилению власти в Москве поляков и к общему упадку государства, едва от этого не развалившегося. «Из чего всяк может видеть, — заключает Татищев, — сколько монархическое правление государству нашему протчих полезнее...»[4] И далее Татищев, развивая мысль о вреде засилья аристократии в России, после краткой справки о роли Алексея Михайловича в укреплении царской власти ссылается на меры Петра по лишению бояр каких-либо привилегий в их участии управлением страной: «Петр Великий 1701 году из определений и указов, как тогда писали: *великий государь постановил, а бояре приговорили* — яко противное самодержавству повелел выкинуть, а писать одно свое повеление, через что власть вельмож отринута, а единовластие утверждено. Но чтоб имя бояр впредь никого не соблажняло, оное оставил, а дал чины советников разных степеней, якоже придворные и военные, чрез что иное (т. е. боярство) в совершенное забвение пришло».[5] В последней фразе имелась в виду «Табель о рангах».

Радищев выписал отдельно как справку ссылку Татищева на запрещение Петром I писать формулу «*В⟨еликий⟩ Госуд⟨арь⟩ указал, и бояре приговорили*» в ее прежнем виде (3, 35). Не подлежит сомнению, что от внимания Радищева не ускользнула трактовка Татищевым подлинных мотивов введения Петром в 1722 году «Табели о рангах» как еще одной меры по окончательному разрыву с прежним положением, когда институт боярства сохранял ведущие позиции в социальной иерархии государственных структур власти. Отношения Радищева к этому документу я ниже еще коснусь. Пока же заметим, что именно с Петром I

[4] *Татищев В. Н.* История Российская. М.; Л., 1962. Т. I. С. 367.
[5] Там же. С. 368.

связывает Радищев завершение процесса установления в России единодержавной власти, хотя и приобретшей форму «просвещенного абсолютизма».

Нельзя отрицать, что Радищева, по-видимому, привлекал известный демократизм в обращении Петра I со своими подданными, несомненно ему присущий, несмотря на нередкие проявления явного деспотизма при проведении своих решений в жизнь. Не случайно он обратил внимание на справку законодательного характера, которую дает Татищев в главе 48 «О чинах и суевериях древних» с прямой ссылкой на именной указ Петра I от 3 апреля 1702 года «Об отмене рядных и сговорных записей, совершаемых у крепостных дел; о писании вместо того домовых заручных росписей приданному; о недействительности обручения по причине оказавшихся нравственных или телесных недостатков жениха или невесты, или по нежеланию их вступить в брак...».[6]

Данным указом Петр упорядочивал прежний порядок оформления супружества, при котором сговор невесты с учетом материальных интересов жениха совершался другими лицами без знакомства последнего со своей суженой и при сговоре давались записи с указанием неустойки против приданого. «Сим способом, — пишет Татищев, — часто такие неистовства были, что вместо невесты, если она какой-либо видимый недостаток имела, иных, нарядя показывали и женили на таких, с которыми жить было невозможно. Сей обычай и записи Петр Великий 1701-го указом отставил и дал свободу, если не понравится жениху или невесте, хотя бы в церковь пришли, отказать и разойтиться».[7] Радищев по-своему законспектировал этот фрагмент, дав сокращенную выписку из него с указанием главного: «Петр I указом 1701 (если не понравится жених невесте, как невеста жениху), хотя бы в церковь пришли, то могут разойтись» (3, 35).

Эта выписка Радищева, касающаяся законодательства Петра I в области брачного права, примечательна в нескольких отношениях. Во-первых, как видим, властный самодержец далеко не всегда пренебрегал «вольностью частною» своих подданных, за что упрекал его Радищев в «Письме к другу, жительствующему в Тобольске», о котором ниже еще будет идти речь. Во-вторых, вопросы брачного права постоянно интересовали Радищева, о чем можно судить по отдельным главам «Путешествия из Петербурга в Москву» («Новгород», «Зайцово», «Едрово», «Черная грязь»), где он обсуждает различные аспекты брачных отношений, существовавших в разных сословиях. И хотя указ Петра I касался в основном порядка бракосочетаний, принятого в дворянской среде, для Радищева пример Петра I был важен также потому, что он имел прямое отношение к той практике использования браков для решения материальных вопросов и возникавших на этой почве несправедливостей, которые имели место в крестьянской среде. Этого вопроса Радищев касается в главе «Черная грязь». На эту же сторону крестьянской жизни обратила внимание, кстати, в своем «Наказе» и Екатерина II в главе XII «О размножении народа в государстве», где она указывала на злоупотребления, происходившие от принятой у крестьян практики насильно женить своих сыновей или выдавать замуж дочерей, не считаясь с их волей, где она предписывала «...отцов поощряти, чтоб детей своих браком сочетавали, и не отымать у них воли...».[8]

Как видим, и непримиримый противник самодержавия и российская императрица в данном вопросе занимают не столь уж несхожие позиции. И предшественником их невольного демократизма выступает Петр I в своем указе от 3 апреля 1702 года, на который обратил свое особое внимание Татищев. Мудрость «властного самодержца», каким определяет Радищев Петра I в том же «Письме...», на поприще

---

[6] Полное собрание законов Российской империи. Т. IV. 1700—1712. СПб., 1830. С. 191—192.

[7] *Татищев В. Н.* Указ. соч. С. 389. Татищев ошибочно определяет издание указа 1701 годом.

[8] Наказ Ея Имп. Величества Екатерины вторыя, самодержицы Всероссийския, данный Комиссии о сочинении проекта Нового Уложения. СПб., 1770. С. 198.

законодательства в приведенных примерах не подлежит сомнению. Примечательны и ссылки Радищева на пример законодательной деятельности Петра I в его незавершенном трактате «Опыт о законодавстве», над которым он работал в 1780-е годы. Говоря во второй главе II отделения «о правах государя», Радищев в пункте 12 конкретизирует их: «Яко первый судия рассматривает народные надобности, определяет себе наследника», — и следует ссылка: «Указ Петра I 1722, февр. 5. *Открывает торги, определяет каким быть деньгам, распоряжает государственными доходами*» (3, 17). По сути дела все отмеченные в данном пункте прерогативы государя определяются на основании учета той практики, которая осуществлялась Петром I и находила свое законодательное выражение в его указах. Петр I действительно лично вникал во все области государственного управления, не исключая и чисто экономических, финансовых, торговых вопросов. Так, например, он активно стремился превратить Петербург в главный торговый порт страны, издав в ноябре 1713 года именной указ о привозе разных товаров в Санкт-Петербург, а не в Архангельск. На следующий год последовал вновь именной, объявленный из Сената указ от 16 января 1714 года об отправлении к Санкт-Петербургскому порту указных товаров пеньки и юфти. Подобное стремление придать Петербургу статус торговой столицы составляло главную заботу царя, и Радищев, ставший уже в 1780 году помощником управляющего Петербургской таможни, эту сторону деятельности Петра достаточно хорошо знал, будучи, по-видимому, знаком с его указами. Вникал Петр лично и в сугубо финансовые вопросы. Сошлемся на его именные указы от 11 марта 1700 года «О делании медных денежек, полушек и полуполушек...»; от 18 мая 1701 года «О переделе старых денег, о присылке оных для сего из приказов на денежный двор...»; от 24 апреля 1713 года «О делании медных денег и о неизрасходовании в Риге поступающих в доход ефимков».

Радищев, несомненно, в определении прерогатив государя ориентировался на эти аспекты деятельности Петра I. Впрочем, в пункте 10 той же второй главы «Опыта о законодавстве», трактуя вопрос о праве государя отменять решения судов на основании жалоб, вызванных неправедными действиями судей, Радищев в указании истоков введения подобной практики, на мой взгляд, не проявляет достаточной осведомленности. Он сопровождает свои рассуждения на этот счет следующим заключением, носящим характер исторической справки: «Запрещение подавать челобитныя издано вельможами, а не государем» (3, 17). Источник сведений данного заключения при этом остался неуказанным. Но между тем в XVIII веке, задолго до Радищева, нередко издавались указы от имени как раз высшей власти в лице монарха о неподаче челобитен на имя государя, если они не касались особо важных государственных дел или неправедного судейства. И пример этому подал Петр I. Сошлемся на один из первых подобных указов Петра I, именной указ от 2 февраля 1700 года «О неподаче жалоб мимо присутственных мест Государю, кроме важных Государевых дел». Указ гласил: «Великий Государь указал всяких чинов людем сказать: до сего указу сказано, чтоб опричь великих Государственных дел и о неправых вершенных дел на судей с иным ни с каким челобитьем к Самому Великому Государю, не бив челом и не подав челобитен судьям, не ходили и челобитен не подавали; а буде кто придет и тому будет учинено наказание...»[9] Иными словами, право государя отменять неправедные решения судей санкционировалось не вельможами, а самим государем, хотя одновременно данным указом фактически запрещалось обращаться на имя монарха по любым вопросам, не относящимся к указанным двум. И эта практика сохранялась на всем протяжении XVIII века, о чем Радищев как юрист, конечно же, не мог не знать. И в этом также известная непоследовательность его в постоянном осуждении самодержавного принципа власти не могла не проявляться.

[9] Полн. собр. законов Российской империи. Т. IV. 1700—1712. С. 3.

В то же время для Радищева, для которого закон есть «связь общества», источник общего блага, очень важным представляется упорядоченность системы законодательства. В этом он видит залог государственной стабильности и общественного благополучия: «...истина есть первоначальная, что там, где законы издаваемые суть расположены систематическим порядком, там много уже мудрых существует или узаконений или обычаев, которые содержат связь государственную» (3, 41). Но именно это отсутствовало, по его мнению, в законодательной практике периода царствования Петра I. Здесь Радищев отдает явное предпочтение его предшественникам, и в частности его отцу, царю Алексею Михайловичу. В тех же разрозненных заметках, касающихся русской истории, связывая с личностью Петра I решающие успехи по укреплению политической мощи России по сравнению с тем, что было до него, Радищев, однако, в законодательной политике Петра I не видит систематически последовательного, пронизанного предвидением будущего порядка. Так, охарактеризовав сжато заслуги Алексея Михайловича по укреплению безопасности тогдашней России, он переходит к определению того нового, что принесло царствование Петра: «Но окончательное преобразование сего огромного государства предоставлено было тому, которой, возросший среди бедствий, приобрел столь нужную для государя казну, познание людей и которой, воюя беспрестанно, мог среди браней, и только тем одним, ввести порядок внутри государства» (там же). И однако как законодатель Петр I в глазах Радищева обнаруживает свою несостоятельность. «Бесконечные постановления, занятые по большей части в иностранных землях без всякой иногда сообразности с местными обстоятельствами, показывают, что алкавшая его душа великого спешила претворять, не занимаяся маловажными подробностями, которые время очищает неприметно» (там же).

И как противопоставление законодательной политике Петра I Радищев ссылается на пример его отца, Алексея Михайловича, чья деятельность в области законов, по его мнению, была пронизана заботой об общем, свободна от преследования сиюминутных выгод и потому не страдала противоречивостью: «Уложение царя Алексея Михайловича можно почесть законом систематическим, все единым оком объемлющим и устремляющим все к единому концу. Но последующие законы все были частныя. Петр Первый, тронутый более блеском наружным общественной связи, нежели ее внутренним блаженством, обращал свои законы на торговлю, мануфактуры, морское и сухопутное войско. В судах учредил порядок течения дел, но ось, так сказать, на коей всему вертеться должно, оставил прежнюю. В последующие времена еще далее удалилися от истинныя цели» (3, 42).

В чем была эта «истинная цель» упорядочения законодательства, Радищев не разъясняет, хотя в контексте всего рассуждения таковой, по-видимому, должно было бы быть создание некоей единой системы законоположений государства, пример которой он видел в Уложении Алексея Михайловича. Историк Б. Б. Кафенгауз, посвятивший специальную статью изучению исторических взглядов Радищева, считал, что под «осью», оставленной Петром I в «прежнем» виде, следует понимать самодержавие и крепостное право.[10] На мой взгляд, приведенная выше радищевская оценка непоследовательности законодательной политики Петра I имеет своей конечной целью указать не только на факты исторического прошлого, но и на современность. Ее следует рассматривать в самой непосредственной связи с тем скептическим отношением, какое писатель испытывал к отдельным аспектам законодательной политики Екатерины II.

Существенно обратить внимание на отсылку Радищева к «последующим временам». Судя по фактам, на которые далее ссылается Радищев, он имеет в виду не столько даже периоды царствования Анны Иоанновны или Елизаветы Петровны, сколько время, непосредственно связанное с правлением Екатерины II. Состояние

[10] Учен. зап. Моск. гос. ун-та. Вып. 156. Тр. каф. истории СССР. М., 1952. С. 66—80.

дел в законодательной сфере этого периода Радищев оценивает весьма критически. При всей разумности отдельных указов императрицы, сам порядок проведения их в жизнь порождал практику нарушения законов, неразбериху в структурах высшей власти и коррупцию в судах. И истоки такого положения кроются, по мнению Радищева, в системе законоположений, заложенной в Петровское время. Приводимый Радищевым тут же пример, когда по настоянию винных откупщиков было отменено действие необходимого для блага государства закона во имя якобы интересов казны, лишний раз призван был подтвердить пагубность всевластия самодержавного централизма, не контролировавшего полностью действия бюрократии, пользовавшейся отсутствием единой системы законоположений. При всех претензиях Екатерины II исправить порядок соблюдения в России законов, положение в этой области, по мнению Радищева, со времен Петра I мало изменилось.

Несколько иной характер оценка законодательной деятельности Петра I приобретает на страницах «Путешествия из Петербурга в Москву». О ней упоминается дважды в свете тех последствий, какие некоторые из указов Петра имели для судеб российского дворянства. В основном речь идет об известной «Табели о рангах», указе Петра I, упорядочившем порядок прохождения службы дворянами и устанавливавшем строгую иерархию различных степеней государственных служащих как военных ведомств, так и гражданских. Так, в главе «Тосна» путешественник встречает едущего из Москвы стряпчего, избравшего своим трудом восстановление дворянского родословия для желающих российских родов. Тот жалуется на сложности в удовлетворении претензий, возникшие после уничтожения царем Федором Алексеевичем института местничества: «Сие строгое законоположение поставило многие честные Княжеские и Царские роды наравне с Новгородским дворянством» (1, 231). Но особенно ощутимый удар по привилегиям родовитого дворянства нанес, по мнению стряпчего, Петр Великий своей «Табелью о рангах». «Открыл он путь чрез службу военную и гражданскую всем, к приобретению дворянского титла, и древнее дворянство, так сказать, затоптал в грязь» (там же). Положение усугубили и меры Екатерины II, утвердившей «прежние Указы высочайшим о дворянстве положением, которое было всех степенных наших востревожило, ибо древние роды поставлены в дворянской книге ниже всех» (там же). Фигура стряпчего в его собственном рассказе предстает в комическом виде. Он смешон со своей профессией, служащей потаканию спеси части дворян с их хвастовством своей древней породой. И казалось, позиция Радищева исполнена здесь несомненного демократизма, ибо о его солидарности со стряпчим в отношении «Табели о рангах» Петра I, судя по контексту, вряд ли приходится говорить.

Но вот в главе «Хотилов» после прочтения «Проекта в будущем» путешественник находит в бумагах своего друга целую связку законоположений, касающихся проекта «постепенного освобождения земледельцев в России», т. е. отмены крепостного права. На этом фоне симптоматична реакция путешественника на найденный между других указов упомянутый указ о рангах Петра I: «Между многими постановлениями, относящимися к восстановлению по возможности равенства во гражданах, нашел я табель о рангах. Сколь она была некстати нынешним временам и оным несоразмерна, всяк сам может вообразить» (1, 322—323). Теперь отношение к этому документу Петровского времени, как видим, носит явно отрицательный характер. Для понимания этой метаморфозы в позиции Радищева важно учитывать скрытый пафос одной из предыдущих глав «Путешествия...» («Зайцово»), содержащей описание убийства крестьянами своего помещика за насилие и оскорбление их нравственного достоинства. Радищев прямо оправдывает совершенное крестьянами деяние, и на основании этого в главе «Зайцово» традиционно большинство исследователей ищут подтверждение радикализма позиции Радищева, якобы поддерживающего здесь идею крестьянского бунта, чуть ли не социальной революции. Но вот что обращает на себя внимание в данной главе. Издевавшийся над крестьянами

асессор не был потомственным дворянином, но получил дворянское звание, выслужив его по «Табели о рангах». Рассказчик описанного выше события излагает послужной список новоявленного дворянина, начавшего свою службу придворным истопником, потом служившего лакеем, камер-лакеем и закончившего ее в должности мундшенка. Именно низкое происхождение асессора объясняет, по мысли автора, его зверское отношение к подневольным ему крестьянам. Но тем самым становится понятным тот тон неудовлетворенности «Табелью о рангах» «в нынешние времена», в котором выдержано упоминание о ней в главе «Хотилов».

Характерно в свете этого отношение Радищева к проблеме права на приобретение дворянского звания, зафиксированное в соответствующей 12 главе («О дворянстве») его незавершенного юридического проекта «Опыт о законодавстве». Вот что говорится в пункте, касающемся вопроса выслуги дворянства лицами низкого состояния: «Дослужившиеся не из дворян до обер-офицерства в воинской службе суть дворяне и дети их, родившиеся в обер-офицерстве. ⟨...⟩ *Гражданская и придворная служба сего титла не дает*, также дослужившимся по мастерствам» (3, 22. Курсив мой. — *Ю. С.*). Как видим, в своем проекте Радищев отходит от установлений «Табели о рангах» и тем самым, по существу, подвергает сомнению мудрость и дальновидность законодательной политики Петра I. Она действительно в ряде случаев носила поспешный характер, будучи обусловлена требованиями сиюминутной конъюнктуры, и нередко одни указы противоречили другим.

Оценка Петра I как преобразователя России, вознесшего на высшую ступень ее военную мощь и утвердившего на берегах Невы новую столицу Империи, содержится в сочинении Радищева «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего». Написанное как отклик на открытие 7 августа 1782 года в Петербурге воздвигнутого по инициативе Екатерины II памятника Петру I, «Письмо...» в то же время является ярким публицистическим сочинением, в котором затронуты волновавшие Радищева вопросы природы монархической власти и источников ее величия, а также философская проблема возможности обретения человеком свободы в условиях монархии, не говоря о более мелких, касающихся конкретного повода сочинения «Письма...» деталях его содержания.

Прошло 57 лет со дня смерти великого монарха, и тот факт, что Петра уже не было в живых, придавал в глазах Радищева данному торжеству особый глубокий смысл. По мнению автора «Письма...», только сейчас наступает истинное время оценки величия Петра I, ибо плоды его трудов воплотились в реальных свершениях его политических планов (победа над Швецией благодаря созданию армии и флота, строительство на берегах Невы великолепного города). Тысячи зрителей, наблюдающих в присутствии императрицы парад войск — прохождение гвардейских Преображенского и Семеновского полков, «бывших некогда сотоварищами опасностей Петровых и его побед, также и других полков гвардии», желают зреть на этой церемонии «лице обновителя своего и просветителя» (1, 147). Но восприятие образа Петра I — властителя судьбы — современниками Радищева является в глазах автора всего лишь призрачным обманом, результатом внушаемого высшей властью гипноза, принадлежащего миру фальшивых ценностей, имеющих, по мнению его, мало общего с истиной. Подлинное понимание того, чем был этот великий монарх, для его современников не может сводиться только к голому поклонению. «...Тысячи зрителей на сделанных для того возвышениях и толпа народа, рассеянного по всем близлежащим местам и кровлям, ожидали с нетерпением зрети образ того, которого предки их в живых ненавидели, а по смерти оплакивали. Истинно бо есть и непреложно; достоинство, заслуги и добродетель привлекают ненависть нередко и самих тех, кои причины не имеют их ненавидеть» (1, 147—148). Такова диалектика восприятия великих свершений, значение которых не всегда открыто их современникам.

Прибытие на церемонию Екатерины II служит сигналом для открытия памятника. «И се явился паки взорам нашим седящ на коне борзом в древней отцов своих

одежде. Муж, основание града сего положивший и первый, который на Невских и Финских водах воздвиг Российский Флаг, доселе не существовавший» (там же). Преклонение головы образу героя императрицей исторгают слезы радости из глаз присутствующих. И Радищев вновь возвращается к проблеме монархической власти под углом зрения отношения к ней современников, и в частности ближайшего окружения царя: «*О Петр*! Когда громкие дела твои возбуждали удивление и почтение к тебе, из тысячи удивлявшихся великости твоего духа и разума был ли хотя един, кто от чистоты сердца тебя возносил. Половина была ласкателей, кои во внутренности своей тебя ненавидели и дела твои порицали, другие, объемлемые ужасом беспредельно самодержавныя власти, раболепно пред блеском твоея славы опускали зеницы своих очей. Тогда был ты жив» (там же).

У Екатерины II, читавшей это сочинение вместе с «Путешествием...», навязчивые упоминания Радищева о ненависти к Петру I со стороны его современников вызвали резкую неприязнь. И на это были свои основания. Умная императрица прекрасно уловила скрытый подтекст произведения. Несмотря на оформление его в виде письма к другу, оно менее всего носило характер интимного послания. Скорее всего, это было исполненное экспрессии обращение к современникам, уже заключавшее в себе черты будущего «Путешествия из Петербурга в Москву». Это был, по существу, спор с неназванным оппонентом, и таковым была царствующая императрица, воздвигшая монумент Петру. Само событие открытия памятника призвано было возвеличить ее царствование, и сказанное применительно к Петру в равной мере распространялось и на Екатерину II. «Но колико крат более признание наше было живее и тебя достойнее, когда бы оно не следовало примеру твоея преемницы ⟨...⟩ примеру того, кто смерть и жизнь миллионов себе подобных в руке своей имеет» (там же). Скрытая антисамодержавность убеждений Радищева уже заключена в этих словах.

Радищев исходит из идеи неприятия деспотизма Петра I, проявленного при проведении реформ и вызывавшего ненависть современников. С этим же было связано и еще одно навязчивое убеждение Радищева, также подспудно ассоциировавшееся с отдельными аспектами политики Петра в деле реформирования армии: «Стоявшие в строю полки ударили поход, отдавая честь, и с преклонными знаменами шли мимо *подавшего им первый пример слепаго повиновения воинской подчиненности*, показывая учредителю своему плоды его трудов...» (1, 149. Курсив мой. — *Ю. С.*). В контексте отрицания деспотизма он рассматривает и существование в любой армии дисциплины, видя в этом лишение человека естественного права его на свободу. Тему эту Радищев развивает позднее в «Путешествии...» в главе «Хотилов»: «Превращенные точностию воинского повиновения в куклы, отъемлется у них даже движения воля, толико живым веществам свойственная. Они знают только веление начальника, мыслят, что он хощет, и стремятся, куда направляет. Толико всесилен жезл над могущественнейшею силою государства» (1, 316). Таковы крайности радищевского ригоризма в отстаивании им якобы общечеловеческих ценностей и права на свободу личности, не признаваемого самодержавием. На это также обратила внимание Екатерина II в своих замечаниях на «Путешествие из Петербурга в Москву», отметив, в частности, высказывания автора книги на странице 76, в главе «Спасская полесть», содержащие осуждение монархов. Напомним это место, где странница Прямовзора обращается к монарху, приписывая ему обвинения за развязывание военных конфликтов, гибель солдат на войне и страдания родных и близких погибших: «Ибо ведай, — говорит Прямовзора, — что ты первейший в обществе можешь быть убийца, первейший разбойник, первейший предатель, первейший нарушитель общия тишины, враг лютейший, устремляющий злость свою на внутренность слабого. Ты виною будешь, если мать восплачет о сыне своем, убиенном на ратном поле, и жена о муже своем; ибо опасность плена едва оправдать может убийство, войною называемое» (1, 254). Эти слова несомненно

выражали позицию самого Радищева, и к ним императрица сделала следующее замечание: «Стр. 76. Птенцы учат матку. Злость в злобном, во мне ее нет. Убивство войною называемое, чего же оне желают, чтоб без обороны попасця в плен туркам, татарам, либо покорится шведам».[11]

В реплике Екатерины II довольно точно обозначены главные приоритеты внешней политики России XVIII века. В этом она выступает прямой продолжательницей политики Петра I. Именно при Екатерине предпринятые Петром I в начале века энергичные усилия по возврату России контроля над Балтийским побережьем и по обеспечению безопасности южных рубежей страны, с выходом к Черному морю и присоединением Крыма, были успешно и окончательно завершены. И заявляя свое несогласие с утверждениями о войнах, содержавшимися в книге, императрица открыто обвиняла Радищева в том, что в своих пацифистских порывах он желал бы оставить российское государство беззащитным перед его соседями.

В конце «Письма...» Радищев останавливается на вопросе правомочности включения Петра I в число великих людей мировой истории. «Петр, по общему признанию наречен великим, а Сенатом — отцем Отечества. Но за что он может Великим называться?» (1, 150) — задает вопрос Радищев. Он сравнивает Петра I с выдающимися деятелями прошлого и современности, удостоившимися быть причисленными к этому званию.

Здесь Радищев вступает в полемику, которая велась в эпоху Просвещения по переоценке авторитетов мировой истории, исходя из постулатов гуманности и признания интересов отдельной личности высшими ценностями цивилизации. Он полностью разделяет точку зрения, основанную на развенчании славы таких монархов, как Александр Македонский, Карл Великий или византийский император Константин, «омывыйся в крови сыновней». Он также сомневается в правомочности награждения титулом «великий» доброго Генриха IV, «тщеславного и кичливого» Людовика XIV и даже прусского короля Фридриха II, числившегося «великим» еще при жизни.

«Все сии Владетели, о множестве других не упоминая, коих ласкательство великими называет, получили сие название для того, что исступили из числа людей обыкновенных услугами к Отечеству, хотя великие имели пороки. Частной человек гораздо скорее может получить название великого, отличается какою-либо добродетелию или качеством, но правителю народов мало для приобретения сего лестного названия иметь добродетели или качества частных людей. ⟨...⟩ Посредственный Царь исполнением одной из должностей своего сана был бы, может быть, великий муж в частном положении; но он будет худой Государь, если для одной пренебрежет многие добродетели. И так вопреки Женевскому гражданину познаем в *Петре* мужа необыкновенного, название великого заслужившего правильно» (1, 150).

В этом рассуждении стихийный демократизм радищевской позиции в отношении к монархической власти проявляется в полной мере. Как видим, включение названных выше правителей в число «великих» не отрицается Радищевым полностью, но он связывает это не с величием души перечисленных властителей, а с тем положением, в какое они были поставлены, волею судьбы оказавшись во главе государств. Для славы государя добродетелей частного человека недостаточно; Радищев категорически отрицает такое положение, при котором монарх предает забвению добродетель ради исполнения хотя бы единой из должностей своего сана. Иными словами, гуманность ставится им во главу угла тех требований, какие он предъявляет высшим властителям. На фоне тех монархов, которые уже включены в пантеон «великих» мировой истории, он оставляет место и Петру I. В этом смысл заключительной фразы абзаца, полемически направленной против известного утверждения Ж.-Ж. Руссо, высказанного в его трактате «Об общественном договоре»,

[11] *Бабкин Д. С.* Процесс А. Н. Радищева. М.; Л., 1952. С. 157.

где французский философ весьма скептически оценивал способности Петра как государственного деятеля и всего содеянного им по преобразованию своей страны, вообще отрицая целесообразность цивилизаторских начинаний в условиях России: «Русские никогда не станут истинно цивилизованными, т. к. они подверглись цивилизации слишком рано. Петр обладал талантами подражательными, ⟨но⟩ у него не было истинного гения, который творит и создает все из ничего. Кое-что из сделанного им было хорошо, большая часть была ни к месту. Он понимал, что его народ был диким (варварским), но совершенно не понял, что он еще не созрел для уставов гражданского общества. Он хотел сразу просветить и благоустроить свой народ, в то время как его еще надо было приучать к трудностям этого. ⟨...⟩ Он помешал своим подданным стать когда-нибудь тем, что они могли бы стать, убедив их, что они были тем, чем они в действительности не были».[12]

Свое отношение к данному утверждению Руссо мне уже приходилось высказывать.[13] Что же касается Радищева, то надо отдать должное его историческому чутью. Как человек, сформировавшийся духовно под влиянием идей европейского просвещения, он понимал неизбежность избранного Петром курса преобразований по пути сближения с Европой, какими бы методами он ни проводился. В то же время, как русский человек, имея перед глазами реальные исторические результаты титанических усилий Петра по реформированию страны, предпринятых этим монархом в начале столетия, Радищев не мог согласиться с утверждениями Руссо, хотя к деспотическим методам проведения реформ он продолжал относиться отрицательно.

В итоговом определении заслуг Петра I перед отечеством Радищев выделяет именно его преобразовательную деятельность по просвещению страны и укреплению ее военного могущества: «И хотя бы Петр не отличался различными учреждениями, к Народной пользе относящимися, хотя бы он не был победитель Карла XII, то мог бы и для того великим назваться, что дал первый стремление столь обширной громаде, которая яко первенственное вещество была без действия» (1, 150). Радищев несомненно имеет здесь в виду приобщение России к плодам европейского просвещения, выдвигая это на первое место среди заслуг Петра. И однако Радищев не был бы самим собой, если бы не заключил свои оценки личности Петра замечанием, позволяющим видеть в нем мыслителя, сохраняющего до конца верность идеалам просветительского свободолюбия. Последние фразы «Письма...» если и не содержат прямого осуждения Петра I, то через открытое порицание деспотизма этого монарха могут рассматриваться как завуалированное наставление в адрес живых носителей монархической власти. Превознося хвалами столь властного самодержца, который истребил последние признаки «дикой вольности своего отечества», Радищев остается верен главной идее всей своей жизни: «И я скажу, что мог бы *Петр* славнея быть, вознося сам и вознося отечество свое, утверждая вольность частную» (1, 151).

Радищев, конечно же, воспринимал личность Петра I в мифологизированном ее облике, созданном уже историографической традицией эпохи. В чем-то этот миф основывался на вере в концепцию просвещенного абсолютизма, столь популярной в XVIII веке. Радищев не питал иллюзий на этот счет, хотя признание исторических заслуг Петра I в его глазах не подлежало сомнению.

---

[12] *Руссо Ж.-Ж.* Трактаты. М., 1969. С. 183.

[13] Литература и история. СПб., 1997. Вып. 2. С. 21—23.

© *Е. Д. Кукушкина*

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ У А. Н. РАДИЩЕВА

В статье «Из комментариев к „Путешествию из Петербурга в Москву"» Ю. М. Лотман писал: «Раскрытие цитат и реминисценций не только способствует пониманию отдельных мест текста, оно раскрывает также сознательную или бессознательную ориентацию автора на ту или иную культурную традицию». Отметив, что многочисленные цитаты, встречающиеся у Радищева, остаются непроясненными, Ю. М. Лотман указал: название «село крови» в ранней редакции главы «Крестьцы» восходит к Евангелию (Матф. 27 : 5—8) и Деяниям Апостолов (Деян. 1 : 9).[1]

Влияние Священного Писания, явное или скрытое, прямое или опосредованное, проявилось в «Путешествии» на разных уровнях текста — лексическом, сюжетном, образном, придавая ему особый смысловой рисунок.

В «Путешествии» много раз возникает мотив сна, причем не в прямом, а в метафорическом значении. В первой же главе «Выезд» рассказано, что путешественник видит сон: «Я зрел себя в пространной долине, потерявшей от солнечного зноя всю приятность и пестроту зелености; не было тут источника на прохлаждение, не было древесныя сени на умерение зноя. Един, оставлен, среди природы пустынник. Вострепетал. — Несчастной, — возопил я, — где ты? Где девалося все, что тебя прельщало? Где то, что жизнь делало тебе приятною? Неужели веселости, тобою вкушенные, были сон и мечта?»[2] Проснувшись, путешественник обнаруживает все ту же пустоту: «Кибитка моя остановилась. Приподнял я голову. Вижу: на пустом месте стоит дом в три жилья». Следующая глава «София» начинается словами: «Повсюду молчание» (с. 7).

Образ одинокого человека, осознавшего, что вокруг него духовная пустыня, а затем пробудившегося к новой жизни, — метафора, которая будет обогащаться деталями и подробностями на протяжении всей книги.

Человека, жизнь которого лишена внутреннего смысла, окружает суета сует. Она сродни пустоте. Это призрачный и лживый мир, подобный пыльному облаку: его превосходительство «поднял пыль столбом, которая по пролете его исчезла, и я, приехав в Клин, нашел даже память его погибшую с шумом» (с. 110). Существа, заключенные в этот порочный круг, не могут сострадать другим людям, так как их души спят.

Сон в библейском смысле — метафора духовного небытия, источник человеческих пороков. «Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить», — говорится в I Послании Петра (I Петра 5 : 8). Наиболее полно опасность сна, в котором может пребывать душа человека, выражена в одном из самых драматичных эпизодов Евангелия, повествующем о предательстве Христа учениками, которые не вняли его призывам: «Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна. ⟨...⟩ И возвратившись, опять нашел их спящими: ибо глаза у них отяжелели; и они не знали, что ему отвечать. И приходит в третий раз и говорит им: вы все еще спите и почиваете? Кончено, пришел час; вот, предается Сын Человеческий в руки грешников» (Марк 14 : 38, 40, 41).[3]

Путешественник постоянно застает окружающих его людей спящими. Спит почтовый комиссар. Будучи разбужен, он «отворотился к стене и паки захрапел. ⟨...⟩

---

[1] *Лотман Ю. М.* О русской литературе. СПб., 1997. С. 240, 249.

[2] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. СПб., 1992. С. 7. Далее ссылки на это издание в тексте.

[3] См. также: Матф. 24 : 42; 25 : 13; 26 : 41; Марк. 13 : 33—36; 14 : 34; Лук. 21 : 36; Деян. 20 : 31; I Петр. 4 : 7; 5 : 8; I Кор. 16 : 13; Рим. 13 : 11.

...обернув голову одеялом», а разбуженный вторично, разгневался, но тут же снова «лег спать в постелю» (с. 8). Сержант не позволил разбудить спящего начальника, чтобы тот распорядился спасти тонущих людей. Позже, когда начальника спросили, знал ли он, что двадцать человек нуждались в его помощи, он ответил: «Мне о том сказали недавно, а тогда я спал. ⟨...⟩ Не моя то должность» (с. 16).

В Спасской полести ночью путешественник слышит, как присяжный чиновник рассказывает жене о государевом наместнике, все подчиненные которого «становятся мучениками» из-за его чревоугодия. Наместник характеризуется идиомой «спит и видит, чтобы устерсы кушать» (с. 17).

Сон, в котором наяву почивают люди, искажает их восприятие действительности: «...многие государи возмнили, что они суть боги и вся, его же коснутся, блаженно сотворят и пресветло. ⟨...⟩ В таковой дремоте величания власти возмечтали цари, что рабы их и прислужники... заимствуют их светозарности...» (с. 77). «Лесть и ласкательство» делают их «глуха, слепа и неосязательна» (с. 78). Этот сон чреват для человека забвением нравственных норм. Царский вельможа воплощает в себе едва ли не все смертные грехи: «...в душе своей он скареднейшее есть существо... обман, вероломство, предательство, блуд, отравление, татьство, грабеж, убивство не больше ему стоят, как выпить стакан воды...» (с. 110).

В состоянии сна находятся не только люди, но и литература: «Стихотворство у нас... далеко еще отстоит величия. Поэзия было пробудилась, но ныне паки дремлет, а стихосложение шагнуло один раз и стало в пень» (с. 95). В тех же редких случаях, когда литература касается важных сторон бытия, она оказывается непонятой и невостребованной. Об оде «Вольность» говорится: «В Москве не хотели ее напечатать: ...смысл в стихах неясен... предмет стихов несвойствен нашей земле» (с. 96).

Сакральное значение антиномии «сон—пробуждение» еще отчетливее выражено в рассуждениях об особой духовной связи родителей и детей. Крестицкий дворянин, расставаясь с детьми, вступающими в службу, обращается к ним со словами: «Воссядите и внемлите моему слову, еже пребывати во внутренности душ ваших долженствует» (с. 17). И далее: «Если, забыв мои наставления, поспешать будешь на злые дела, обыкшая душа добродетели востревожится... Воспряни от ложа твоего... пробудишься на исправление» (с. 55). Требуя от детей неукоснительного следования добродетели, дворянин указывает им нравственный ориентир, ассоциирующийся с образом Христа: «Не бойся ни осмеяния, ни мучения, ни болезни, ни заточения, ниже самой смерти. Пребудь незыблем в душе твоей... Ярость мучителей твоих раздробится о твердь твою; и, если предадут тебя смерти, осмеяны будут, а ты поживешь на памяти благородных душ до скончания веков» (с. 53).

Мысли о необходимости пробудить в человеке нравственные чувства и вырвать его из дремоты жизни позже нашли отражение и в поэзии Радищева. По дороге в ссылку он написал стихотворение, в котором есть такие строки:

На восходящую воззри теперь денницу,
На лучезарную ее зри колесницу:
Из недр густейшей мглы смертообразна сна
Возобновленну жизнь земле несет она.[4]

А также в басне «Журавли»:

Любители добра, ужель надежды нет?
Мужайтесь, бодрствуйте и смело протекайте
Сей краткой жизни путь...[5]

[4] *Радищев А. Н.* Стихотворения. 2-е изд. Л., 1975. С. 77. (Б-ка поэта. Большая сер.).
[5] Там же. С. 125—126.

Обретение способности «имеющими очи видеть», показывает Радищев, изменяет жизнь человека. Приятель путешественника, Ч., внутренне переродился, пережив кораблекрушение, и в руссоистском духе решил отгородиться от внешнего мира, полного зла и соблазнов, «простившись с городом навеки» (с. 16). Путешественник избирает для себя другой путь. О поисках этого пути говорится в эпизоде, также связанном с поэтикой и образностью Священного Писания.

В состоянии душевного смятения путешественник жаждет познать от «державного божества грядущее» и обрести спокойствие (глава «Бронницы»). Для этого он поднимается на гору.[6] Здесь, на горе, путешественник слышит «глас, грому подобный». Господь при грозовых раскатах обращается к нему с пространной речью, в которой говорит о своем могуществе и о невозможности познать будущее. Ситуация напоминает завершающие главы Книги Иова (Иов. 38—41). Но этим сходство и ограничивается. Отвечая путешественнику на мучающий его вопрос: что делать, чтобы обрести спокойствие в этом беспокойном, тревожащем душу мире, Господь говорит не о слабости и ничтожности человека, а о заложенной в нем внутренней силе: «Премудрость моя все нужное насадила в разуме твоем и сердце. Вопроси их во дни печали и обрящешь утешителя. Вопроси их во дни радости и найдешь обуздателей наглого счастия. Возвратись в дом свой, возвратись к семье своей; успокой востревоженные мысли; вниди во внутренность свою, там обрящешь мое божество, там услышишь мое вещание» (с. 35—36). Заметим, что слова «возвратись в дом свой» также реминисценция из Библии. Они означают призыв обратиться к душе, довериться собственной интуиции божественного, как например в Псалтири: «Возвратись, душа моя, в покой твой, ибо Господь облагодетельствовал тебя» (Пс. 114 : 7). Те же мысли в поэтической форме сформулированы Радищевым в песнословии «Творение мира», где Бог, обращаясь к человеку, утверждает:

Чуждаться будешь совершенства,
Но корень твоего блаженства
В тебе нетленен сотворю.[7]

Помимо метафоры «жизнь как сон», в тексте «Путешествия» реализуется и другая восходящая к Священному Писанию метафора — «сон как пророчество»: «...и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши, и юноши ваши будут видеть видения, и старцы ваши сновидениями вразумляемы будут» (Деян. 2 : 17).

Сон, описанный в главе «Спасская полесть», — вариант сюжета «калиф на час» с сатирической окраской. Путешественник, окруженный льстецами, сидит на царском престоле. Он упивается тщеславием и «самоодобрением». Но странница Прямовзора снимает бельма с его глаз, представляет ему действительность в правдивом виде и возвещает о появлении мужа, который, «чуждый надежд мзды, чуждый рабского трепета», возвестит людям истину (с. 25).

Пророческий сон путешественника выводит повествование на новый смысловой уровень, так как под героическим мужем подразумевается сам автор. В дальнейшем тексте книги это будет неоднократно подчеркнуто.

Г. А. Гуковский заметил, что многие страницы «Путешествия из Петербурга в Москву» нарочито славянизированы: «...там, где Радищев говорит о политике, о философии, о правах человека и гражданина и т. п., он говорит славянским, напряженно-торжественным, библейским, и, в то же время, ораторски-страстным, языком», используя формы так называемого «дательного самостоятельного», славянскую форму родительного падежа прилагательных и некоторые славянские

[6] О топосе гор как хранилище высокой мудрости и о мотиве ухода в горы с целью приобщиться к божественной истине см.: *Данилевский Р. Ю.* Подобие и родство: (Из истории литературных мотивов) // Россия. Запад. Восток. Встречные течения. СПб., 1996. С. 82—100.

[7] *Радищев А. Н.* Стихотворения. С. 54.

обороты.[8] Широкое употребление Радищевым церковнославянской лексики и фразеологии отмечали и другие исследователи.[9] Дополним их наблюдения.

Откровенно маркированным было употребление в книге Радищева лексемы «блаженный». Это слово в XVIII веке имело значение «благополучный, счастливый, во благосостоянии находящийся» и отчетливо ассоциировалось с библейским текстом. Как пример его употребления в Словаре Академии Российской (Ч. 1. От А до Г. СПб., 1789) приводится строка из I псалма: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых». Прилагательное в краткой форме множественного числа «блаженны» характеризуется в Словаре как «речение церковное, значущее стихи, в коих о блаженствах евангельских воспоминается, поемые или читаемые на литургии после изобразительных псалмов».

Слово «блаженный» встречается в Священном Писании около 80 раз. Радищев употребляет его около 30 раз, во многих случаях используя характерные для библейского текста повторы, усиливающие экспрессию. В начале книги это слово характеризует состояние души человека, затем переносится на общественные институты и, в зависимости от контекста, окрашено то ораторским пафосом, то иронией: «Блаженны в единовластных правлениях вельможи. Блаженны украшенные чинами и лентами. Вся природа им повинуется. Даже несмысленные скоты угождают их желаниям... Блаженны, повторяю я, имеющие внешность, к благоговению всех влекущую...» (с. 109).

В главе «Хотилов» утверждается, что блаженство государства не гарантирует блаженства его гражданам: «Блаженно государство, говорят, когда в нем царствует тишина и устройство. Блаженно кажется, когда нивы в нем не пустеют и во градех гордые воздымаются здания. Блаженно, называют его, когда далеко простирает власть оружия своего...» Но эти «блаженства», утверждает Радищев, можно назвать лишь «внешними, мгновенными, преходящими, частными и мысленными». Истинное блаженство определяется сердцами граждан: «Если в них найдешь спокойствие и мир, тогда сказать можешь воистину: се блаженны». «Общее блаженство» не могло водворяться там, «где известнее было „я", а не „мы"» (с. 69, 70). Этот текст, где эмоциональное напряжение создается десятикратным употреблением слова «блаженный», во многих случаях поставленного в начале предложения, ассоциируется с Нагорной проповедью (Матф. 5 : 1—11). Его обличительный пафос уловила Екатерина II, отметив: «...в насмехательном виде говорится о блаженстве и дается чувствовать, что онаго нету».[10] Позднее, находясь в крепости, Радищев, по свидетельству его сына П. А. Радищева, заказал себе икону — «образ одного святого, ввергнутого в темницу за слишком смело говоренную истину, с надписью „Блаженны изгнанные правды ради"»,[11] взятой из Нагорной проповеди, а во фрагменте «Положив непреоборимую преграду...» («Житие Филарета Милостивого») процитировал ее.

Образ пророка — носителя истины — возникает в «Путешествии» и в связи с употреблением слов «странник» и «пришелец». «Воззрите на меня, яко на странника и пришельца» (с. 47), — говорит дворянин своим детям, давая им напутствие не только на дальнюю дорогу, но и на всю жизнь. Прямовзора поучает: «Если из среды народныя возникнет муж, порицающий дела твоя, ведай, что той есть твой друг искренний. Блюдись и не дерзай его казнить, яко общего возмутителя. Призови его, угости его, яко странника. Ибо всяк, порицающий царя в самовластии его, есть

---

[8] *Гуковский Г. А.* Радищев как писатель // А. Н. Радищев. Материалы и исследования. М.: Л., 1936. С. 187, 191.

[9] *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVIII—XIX вв. М., 1938. С. 144; *Елеонский С. Ф.* Из наблюдений над языком и стилем «Путешествия из Петербурга в Москву» // XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958. С. 329—331; *Алексеев А. А.* Старое и новое в языке Радищева // XVIII век. Сб. 12. Л., 1977. С. 99—112; *Горшков А. И.* Язык предпушкинской прозы. М., 1982. С. 156—176.

[10] *Бабкин Д. С.* Процесс А. Н. Радищева. М.; Л., 1952. С. 162.

[11] Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями. М.; Л., 1959. С. 71.

странник земли, где все пред ним трепещет» (с. 25). Эти слова перекликаются с евангельскими. В I Послании Петра говорится: «Возлюбленные! прошу вас, как пришельцев и странников, удаляться от плотских похотей, восстающих на душу, и провождать добродетельную жизнь между язычниками» (I Петра 2 : 11—12). «Странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши; как тень дни наши на земле, и нет ничего прочного» (Паралипоменон 29 : 15).

Пророческая миссия пришельца, странника проецируется на самого автора, который решил возвестить миру истину и готов пострадать за нее. О таких людях устами Прямовзоры говорится: «Но таковые твердые сердца бывают редки: едва един в целом столетии явится на светском ристалище» (с. 25). Радищев торопился стать этим единственным человеком в завершающемся XVIII веке. Образ гонимого властями пророка он реализовывал в собственной судьбе. Характерная деталь: в черновой рукописи воспоминаний его сына говорится о необычайном внимании, которого удостаивался Радищев как человек, пострадавший за свои слова: «Везде, где он проезжал по пути в Сибирь, его старались увидеть, как он сам рассказывал... желали с ним поговорить, узнать покороче о его деле, услышать подробности от него самого».[12]

Отметим еще один библейский мотив в тексте «Путешествия». Краткая глава «Клин» содержит несколько очень важных для Радищева мыслей, которые он и формулирует и облекает в образы: чувство скорби «обновляет» чувствительные сердца; жестокость, доходящая до ярости, не нужна даже в бою (старик считает свою слепоту наказанием за излишнюю жестокость к врагу); щедрость должна быть лишена тщеславия. В этой главе слились ветхозаветное указание на необходимость хлебного приношения (Лев. 2) и притча о лепте вдовы.

В Евангелии рассказано, что бедная вдова положила в сокровищницу лишь две лепты, в то время как богатые люди приносили туда щедрые дары. «И сказал [Христос]: истинно говорю вам, что эта бедная вдова больше всех положила; Ибо все те от избытка своего положили в дар Богу, а она от скудости своей положила все пропитание свое, какое имела» (Лук. 21 : 34). Путешественник, подавая слепому старцу рубль рукою, «дрожащею от боязни, не тщеславия ли ради то делаю», не получил от него желаемого благословения. Милостыня оказалась слишком велика и была отвергнута. Со словами: «Вот истинное благодеяние, вот истинная милостыня», — старик взял пирог из рук пожилой крестьянки (с. 112).

Особая поэтика «Путешествия», его библейский подтекст современникам Радищева были, очевидно, понятны. Осуждение существующих порядков, звучащее со страниц книги, подкреплялось авторитетом Священного Писания.

Радищев отправлял своего героя и читателей не в географическое путешествие (не случайно о его цели ничего не говорится), а по пути духовного поиска, результатом которого может стать нравственное прозрение и обретение нового понимания действительности. О том, что автор этот путь уже прошел, вполне определенно сказано в посвящении. Он «взглянул окрест» себя, понял, что «бедствии человека происходят от человека», «воспрянул... от уныния» и принял решение «соучастником быть во благодействии себе подобных».

Развивая в «Путешествии из Петербурга в Москву» тему борца, идущего за свои идеалы навстречу гибели, Радищев опирался не только на исторические примеры (Лукреций, И. Гус, Галилей),[13] но и на мощный пласт христианской культуры. Тема личности, которая высится над толпой, погрязшей в земных заботах, станет центральной в поэзии 1830-х годов. Идеей мученичества, актуализацией образа Христа отмечена вся литература XIX века.[14]

---

[12] Там же. С. 47.

[13] *Лотман Ю. М.* Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII в. // Лотман Ю. М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958—1993). СПб., 1997. С. 221—229.

[14] *Лотман Ю. М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 254—265.

ХРОНИКА

КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. РАДИЩЕВА

20 августа 1999 года в Пушкинском Доме состоялось торжественное открытие конференции, посвященной 250-летию со дня рождения Александра Николаевича Радищева. Конференция на тему «Философия как судьба», продолжавшаяся два дня (20—21 августа), была организована С.-Петербургским отделением Института человека РАН совместно с Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербургским филиалом Института истории естествознания и техники (ИИЕТ) РАН при содействии Российского общества по изучению XVIII века.

На первом заседании Большой конференц-зал Пушкинского Дома (затем заседания проходили в ИИЕТ) собрал ученых самых разных специальностей. На конференции выступали филологи и историки, философы и историки книги, искусствоведы и театроведы. Состав участников представлял собой не меньшее разнообразие в географическом отношении: российские исследователи из Петербурга, Москвы, Новгорода, Ижевска; зарубежные слависты из Англии, Германии, Италии, Тайваня. Всего было прочитано более 25 докладов.

Большая часть докладов была посвящена мировоззрению А. Н. Радищева (что отвечало теме конференции). Были затронуты традиционные, не утратившие актуальности вопросы об отношении русского писателя к Просвещению, в его русском варианте и французском. Так, специально была рассмотрена проблема «Радищев и Ж.-Ж. Руссо», анализировались исторические воззрения писателя, его взгляды на право и государство. Совершенно по-новому, благодаря привлечению ранее не использованных материалов, была освещена тема «Радищев и Ромм». Предметом обсуждения стали также вопросы духовной ориентации Радищева: его отношение к масонству и масонам, проблема «уязвленной души».

Из литературного наследия писателя, как всегда, наибольший интерес исследователей привлекло «Путешествие из Петербурга в Москву». Произведение рассматривалось с точки зрения новозаветных реминисценций, возможных параллелей к «Путешествию» в русской и западноевропейской литературе.

Ряд докладов был посвящен современникам Радищева: А. М. Бакунину, Г. Р. Державину, В. Ф. Малиновскому и др. Вполне закономерно, что на конференции были представлены доклады и сообщения, связанные с эпохой Радищева, причем речь шла о явлениях русской культуры не только XVIII века, но и начала следующего, включая десятилетия пушкинской поры.

Материалы конференции частично изданы Санкт-Петербургским отделением Института человека РАН, частично представлены в журнале «Русская литература».

30—31 августа юбилейные мероприятия, посвященные 250-летию А. Н. Радищева, состоялись и на его родине, в Пензенской области. Они начались в селе Радищево (бывшее Аблязово) Кузнецкого района возложением венков к бюсту писателя и торжественным заседанием, в котором приняли участие администрация и многочисленные жители области. Юбилей продолжился в Пензенском литературном музее, где состоялась научная конференция «А. Н. Радищев. Истоки и традиции».

Об истории рода Радищева рассказала Т. Н. Кольян, заведующая отделом Государственного Лермонтовского музея-заповедника «Тарханы». Л. В. Рассказова, главный хранитель Объединения литературно-мемориальных музеев Пензенской области, в докладе «Духовный микрокосм русской усадьбы и его влияние на личность А. Н. Радищева» показала, какую роль сыграло устройство отцовской усадьбы в воспитании этических взглядов и формировании художественных вкусов Радищева и как они отразились в его творчестве, в частности в «Житии Филарета Милостивого», написанном Радищевым для сыновей во время его пребывания в тюрьме.

В докладе ст. науч. сотр. Объединения литературно-мемориальных музеев Пензенской области О. И. Семянковой «К вопросу об автобиографической традиции в русской литературе» творчество Радищева, в том числе «Путешествие из Петербурга в Москву», рассматривается в русле традиции, продолженной С. Т. Аксаковым, Л. Н. Толстым, И. А. Буниным. Докладчица определяет стиль Радищева как авторско-биографический сенсуализм, стиль Аксакова («Детские годы Багрова-внука») как авторско-биографический документализм, стиль трилогии Л. Толстого как авторско-биографический психологизм, а стиль И. Бунина («Жизнь Арсеньева») как авторско-биографический универсализм.

О произведениях А. П. Боголюбова, внука А. Н. Радищева, хранящихся в фондах Пензенской областной картинной галереи им. К. А. Савицкого, рассказала на конференции ее главный хранитель Н. М. Валукина. А. П. Боголюбов, 175-летие со дня рождения которого

отмечалось в 1999 году, — известный художник, «историограф русского флота», основатель художественного музея в Саратове, где и находится основная коллекция его произведений. В Пензе хранятся 13 картин Боголюбова и 12 графических работ.

Нравственным и этическим аспектам художественного наследия Радищева посвятил свой доклад «Творческое наследие А. Н. Радищева в контексте современности» доктор филол. наук И. П. Щеблыкин, представлявший Пензенский государственный педагогический университет им. В. Г. Белинского. По мнению докладчика, многие идеи Радищева, касающиеся воспитания юношества, прав и обязанностей человека и гражданина, имеют вневременную ценность.

Директор Государственного музея А. Н. Радищева А. И. Калинина рассказала о перспективах развития усадебного комплекса «Аблязово», включающего восстановленный дом Радищевых и фундамент усадьбы младшего сына писателя Афанасия Александровича, церковь Преображения Господня в Верхнем Аблязове, уникальную церковь Рождества Христова с великолепным резным иконостасом и деревянными скульптурами в Нижнем Аблязове и другие постройки.

В конференции приняли также участие сотрудники Пушкинского Дома доктор филол. наук Ю. В. Стенник (доклад «К вопросу об исторических воззрениях А. Н. Радищева») и канд. филол. наук Е. Д. Кукушкина («Библейские мотивы у А. Н. Радищева»).

Участникам конференции были показаны фрагменты видеофильма о Радищеве, снятого по сценарию и при участии научных сотрудников Объединения литературно-мемориальных музеев Пензенской области. Юбилейные торжества в Пензе были отмечены также публикацией небольшой книжки — поэмы о Радищеве пензенской поэтессы Л. И. Яшиной «Свет от света», эпилогом из которой мы завершаем хронику:

Пророков нет в Отечестве своем.
Через века мы говорим: — Да, были,
Как мы, они страдали и любили,
А их, живых, травили и губили,
Теперь им Славу вечную поем!

Пророков нет во Времени своем,
Но светят нам, не думая об этом,
Божественным отмеченные светом,
Их свет идет сквозь толщу лет и Лету,
И мы им Славу вечную поем!

Расставит Время по своим местам:
Кому — гранитный мощный пьедестал,
Кто стал звездой,
Кто просто прахом стал!

© *Н. Ю. Алексеева,*
© *Е. Д. Кукушкина*

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *С. И. Николаев*

РАННИЙ ТРЕДИАКОВСКИЙ
(К ИСТОРИИ «ЭЛЕГИИ О СМЕРТИ ПЕТРА ВЕЛИКОГО»)

Самым ранним стихотворным опытом В. К. Тредиаковского является, вероятно, неравносложное силлабическое четверостишие, которым он завершил предисловие «Ко чтущему» к переписанной им еще в Астрахани в 1721 году грамматике церковнославянского языка.[1] Затем уже в Москве осенью 1724 года он начал переводить «Аргениду» Джона Барклая, значительная часть которой написана стихами.[2] «Элегия о смерти Петра Великого» 1725 года — это одно из самых ранних оригинальных стихотворений Тредиаковского. Впервые «Элегия» была опубликована самим автором в 1730 году в разделе «Стихи на разные случаи», который составил вторую часть его книги «Езда в остров Любви».[3] В 1752 году он напечатал новую редакцию «Элегии» в составе своих «Сочинений и переводов», сообщив в предисловии, что двухтомник «увенчан Плачем, нашими ж стихами, о кончине блаженныя и вечнодостойныя памяти государя императора Петра Великого, самодержца всероссийского, Отца Отечествия, сочиненным уже тому дватцать седмь лет, но исправленным, и последним старанием вычищенным».[4] Таким образом, Тредиаковский сам указал год написания стихотворения, однако относительно более точной датировки мнения исследователей разошлись. Л. Н. Майков связывал написание стихотворения с торжественной панихидой в Славяно-греко-латинской академии, которая состоялась, по его мнению, в феврале 1725 года по получении в Москве известия о кончине Петра I.[5] И. З. Серман считал, что элегия Тредиаковского идейно и композиционно связана со второй проповедью Феофана Прокоповича, посвященной смерти Петра I и произнесенной 29 июня 1725 года.[6] Соответственно, в этом случае элегия могла быть написана только во второй половине года. Возникает, наконец, еще один вопрос: не был ли текст элегии переработан перед публикацией в 1730 году? Ответы на эти вопросы дает рукописный сборник середины XVIII века из собрания Государственного Исторического музея.[7]

---

[1] См.: ГИМ. Собр. Черткова. № 337. Л. 5.

[2] См.: *Николаев С. И.* Ранний Тредиаковский (первый перевод «Аргениды» Д. Барклая) // Русская литература. 1987. № 2. С. 93—99.

[3] См.: *Тредиаковский В. К.* 1) Сочинения. СПб., 1849. Т. 3. С. 737—740; 2) Избр. произведения. М.; Л., 1963. С. 56—59.

[4] *Тредиаковский В. К.* Сочинения. Т. 1. С. XXII—XXIII. См. текст «Плача»: Там же. С. 570—577.

[5] См.: *Майков Л.* Молодость Тредиаковского до его поездки за границу (1703—1726) // Журнал министерства народного просвещения. 1897. № 7. С. 13.

[6] См.: *Серман И. З.* Тредиаковский и просветительство (1730-е годы) // XVIII век. М.; Л., 1962. Сб. 5. С. 208.

[7] ГИМ ОПИ. Ф. 96. Инв. № 36507/3434. Вся рукопись написана на нескольких сортах бумаги русского производства 1750-х годов: 1) герб Ярославской губ. (см.: *Клепиков С. А.* Филиграни на бумаге русского производства XVIII—начала XIX в. М., 1978. № 211 (1754 г.), 221 (1752 г.), 222 (1752 г.)); 2) герб Ярославской губ. (см.: Там же. Тип. 3 (1756 г.)); 3) филигрань АГБФ // AG (см.: *Клепиков С. А.* Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII—XX веков. М., 1959. № 29 (1752, 1754 г.)); 4) филигрань БАГ / Pro Patria // AG (см.: Там же. № 80 (1740-е годы)); 5) РΘ // OE (см.: Там же. № 530 (1753 г.)). За помощь в датировке рукописи я признателен Е. М. Юхименко. Рукопись упомянута в обзоре:

Состав сборника следующий: «Петру Первому Великому, императору всея России, августейшему Отцу Отечества, благоутробнейшему прекрепкому в бранех победителю, преславному мироподателю, училищ славеногреколатынских прещедрому фундатору, от добродетели к небесем, от смерти к безсмертию преселенному, всеистинныя печали своея феатр благодарная академия их величества московская устрои 20 марта 1725 года» (л. 3—28, об.), «Ода на рождение великого князя Павла Петровича сентября 20 1754 года» М. В. Ломоносова (л. 29—34), курс лекций по риторике на латинском языке, прочитанный в Славяно-греко-латинской академии в 1747/1748 году («Campus excellentissimae artis oratoriae ⟨...⟩ Ad usum floridae juventuti in alma Magnae Russiae academia expositus Anna Regis Regum in campo terreno nati 1747 mensis octombris die 26, in annum 1748», л. 36—249, об.).

Связь сборника с московской Славяно-греко-латинской академией подтверждается и владельческой записью на первом листе — «Ex libris Michaelis Zasodimsky», повторенной на титульном листе риторики (л. 36). Это несомненно Михаил Андреевич Засодимский (1746—1821), в 1756—1763 годах обучавшийся в Вологодской семинарии, а с января 1767 года — в московской Славяно-греко-латинской академии. Через два года он перешел на учебу в Московский университет. С 1770 года Засодимский был учителем Вологодской семинарии, а в 1782 году перешел в статскую службу.[8] Вероятно, во время обучения в Славяно-греко-латинской академии Засодимский и стал владельцем рассматриваемого сборника. Сам Засодимский был не чужд литературных интересов, в частности, он стал первым русским переводчиком «Георгик» Вергилия (1777), поэтому не исключено, что его привлекла в сборнике не только риторика, но и содержащиеся в нем литературные материалы. На том же первом листе сборника есть еще одна запись: «Горки Лаврентья астраханскаго архерея». Лаврентий Горка скончался в 1737 году, поэтому запись в рукописи 1750-х годов никак не может быть владельческой. По этой же причине она может относиться только к произведениям, связанным с «феатром печали», устроенным в академии 20 марта 1725 года. Поскольку Лаврентий Горка занимал астраханскую кафедру с 1723 по сентябрь 1727 года,[9] то это позволяет предполагать, что список 1750-х годов в сборнике Засодимского был сделан с принадлежавшего Лаврентию Горке списка, который можно датировать периодом с марта 1725-го по сентябрь 1727 года, т. е. вскоре после печальной церемонии в московской академии. Это обстоятельство безусловно повышает авторитетность списка в сборнике Засодимского.

«Надгробные похвалы всемилостивейшему императору и училищ наших основателю» Петру I, прозвучавшие 20 марта 1725 года в Славяно-греко-латинской академии, состояли из трех частей. После «Предисловия» на русском и латинском языках (л. 4—4, об.) идет надгробное слово, которое произнес Герман Копцевич («Первую надгробную похвалу имел чрез слово тоя ж московския академии священныя богословии учитель иеромонах Герман Копцевич», л. 5—11, об.).

«Вторая надгробная похвала витийственно происходила от риторов» и состояла из двух небольших прозаических похвал на русском языке и пяти эпитафий в

Юхименко Е. М. К вопросу о репертуаре русской рукописной книжности XVII—XVIII вв. // Русская книжность XV—XIX вв. М., 1989. С. 75. Далее ссылки на рукопись даются в тексте с указанием листов.

[8] О жизни М. А. Засодимского (он был дедом писателя-народника П. В. Засодимского) подробнее см.: *Лазарчук Р. М.* Литературная и театральная Вологда 1770—1800-х годов: Из архивных разысканий. Вологда, 1999. С. 83—95.

[9] См.: Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. 1. С. 219—220. В эти годы Лаврентий Горка надписывал книги из своей библиотеки следующим образом: «От книг Лаврентия епископа Астраханского», «Lavrentii Episcopi Astrachaniensis». См.: *Мосин А. Г.* Библиотека Лаврентия Горки: Материалы для реконструкции. Екатеринбург, 1997. С. 83, 87, 91, 93, 110, 114.

торжественном элогиальном стиле, каждая на русском и латинском языках (л. 12—18).

«Третию надгробную похвалу держали поеты» (л. 18, об.—28, об.). Эта последняя часть также состоит из нескольких текстов. Она открывается семью небольшими стихотворениями на русском языке без указания авторства, написанными сапфическими строфами и 13-сложником (л. 18, об.—20, об.); затем идет анонимная эпитафия, написанная в Ревеле на латинском языке («Epithaphium elogiastice inscriptum Revaliae in obitum pie defuncti serenissimi clementissimi nec non augustissimi Petri Magni imperatoris universae Rossiae», л. 21—24). Завершается этот текст формулой «Revaliae, Typis Joannis Kohleri[10] civitatis et gimnasii ordinatoris Typographiae». Этот же издатель в 1726 году издал в Ревеле на латинском языке сочинения Феофана Прокоповича о смерти Петра I.[11] Таким образом, допустимо предположение, что в сборнике Засодимского сохранился текст неизвестного ревельского издания, посвященного кончине Петра I.[12] Сразу за ревельской эпитафией идет запись: «Sit descriptio sacratissimae Majestatis personae, quae facile omnibus suppeditat qualis fuerit, licet nunquam vidit, composita per Trediakowsky quemdam Basilium» («А ⟨теперь⟩ последует описание личности его священнейшего величества, которое легко может помочь ⟨понять⟩ всем, какова была, хотя бы никогда не видел, сочиненное неким Василием Тредиаковским», л. 24) и само стихотворение на латинском языке (10 строк). После него идет запись: «Sit epithaphium eiusdem serenissimi imperatoris in obitum per eundem compositum Trediakowsky» («А ⟨теперь⟩ последует эпитафия на кончину того же светлейшего императора, сочиненная тем же Тредиаковским», л. 24, об.; в самой эпитафии на латыни 16 строк). После нее запись «Sit et alterum cuiusdam candidati protunc rhetorices Joannis Komarowsky» («Теперь будет и другая некоего в то время кандидата риторики Иоанна Комаровского», л. 24, об.) и эпитафия из двух латинских стихов. О ее авторе известно только, что в 1742 году он напечатал «Слово в неделю шестую по сошествии святого духа, в присутствии ее имп. величества Елизаветы Петровны, проповеданное Лейбкомпании священником Иоанном Комаровским в придворной церкви в Москве, 1742 года иулиа 18 дня» (М., 1742).

Завершает «надгробную похвалу» поэтов элегия В. К. Тредиаковского. Сначала идет ее латинский текст «Elegia post obitum serenissimi augustissimique Petri Magni Rossorum monocratorisque clementissimi per Trediakowsky composita» (л. 24, об.—26), затем ее русский перевод, выполненный самим автором («Haec eadem rhuthenice per eundem Trediakowsky elaborata quae sic se habet», л. 26—27), и следом еще одна авторская версия русского текста («Alia eiusdem per eundem elaborata rhutenice», л. 27—28, об.). Из всех текстов Тредиаковского, содержащихся в сборнике Засодимского, до настоящего времени была известна только третья версия элегии, именно она была издана им в 1730 году в «Езде в остров Любви». Таким образом, одно стихотворное описание Петра I, эпитафия и элегия (все три — на латыни), первый вариант элегии на русском языке — это до сих пор неизвестные произведения Тредиаковского, сохранившиеся в списке 1750-х годов, который был сделан со списка, принадлежавшего Лаврентию Горке.

Датировка новых произведений Тредиаковского затруднений не вызывает — поскольку они были произнесены на церемонии в Славяно-греко-латинской академии 20 марта 1725 года, то стихи были написаны в феврале-марте. Таким образом,

---

[10] Исправлено, в рукописи *Ronleri*.

[11] См.: Описание изданий, напечатанных при Петре I: Сводный каталог. Дополнения и приложения / Сост. Т. А. Быкова, М. М. Гуревич, Р. И. Козинцева. Л., 1972. С. 188.

[12] Оно не упоминается в известной библиографии Р. К. Минцлова иностранных сочинений о смерти Петра I. См.: *Minzloff R.* Pierre le Grand dans la litterature étrangère. SPb., 1872. P. 445—454.

предположение И. З. Сермана о связи элегии с проповедью Феофана Прокоповича, произнесенной 29 июня 1725 года, не подтвердилось. Ошибочна и датировка Л. Н. Майковым элегии началом февраля. Основываясь на упоминании в анонимной «Истории Петра Великого» торжественной панихиды в Славяно-греко-латинской академии,[13] Л. Н. Майков полагал, что церемония состоялась в феврале 1725 года, хотя в самой «Истории» дата церемонии не приведена. Однако в указанной рукописной «Истории Петра Великого» читается «Предисловие» к торжественной церемонии, известное по сборнику Засодимского (но только на русском языке),[14] т. е. в обоих источниках речь идет об одном и том же событии, дата которого теперь известна.

В сборнике Засодимского помещены два стихотворения Тредиаковского на русском языке — два варианта перевода его латинской элегии на смерть Петра I. Сравнение второго варианта элегии в сборнике Засодимского с публикацией в «Езде в остров Любви» показывает, что Тредиаковский в 1730 году не перерабатывал элегию. Отличия между текстами незначительны, их можно считать описками в сборнике Засодимского. Например, второй стих элегии в «Езде в остров Любви» звучит так: «Ах! знать Россия плачет в многолюдстве гласно!»; в сборнике Засодимского: «Аж знать Россия плачет в многолюдстве согласно!» «Аж» — явная описка вместо «ах», а «согласно» нарушает 13-сложник. Таких описок, в том числе пропусков предлогов или частиц, в сборнике Засодимского несколько. Таким образом, можно считать твердо установленным, что в 1730 году в «Езде в остров Любви» Тредиаковский напечатал элегию 1725 года без каких-либо изменений.

Первый вариант перевода элегии — самая краткая ее версия, в ней 76 стихов (в латинском оригинале 94 стиха, во втором русском переводе 118 стихов). Текст первого варианта в сборнике Засодимского очевидно дефектен: есть отступления от 13-сложника (один раз в стихе 11 слогов, один раз — 12 и два раза — по 14 слогов в стихе). Вероятно, у переписчика был перед глазами не очень разборчивый текст: в рукописи оставлено место для пропущенного 8-го стиха, в 38-м стихе читается только первое слово, в 55-м стихе оставлено место в середине стиха для пропущенного слова, в 50-м отсутствует последнее слово, поэтому в стихе 9 слогов. Тем не менее и в таком виде этот текст представляет безусловный интерес для изучения становления Тредиаковского-поэта: усвоенный в академии на лекциях по поэтике принцип многократного прочтения иноязычного текста[15] (в данном случае им самим и написанного) Тредиаковский стал воплощать в собственном творчестве с самых первых опытов. Отсюда идут его позднейшие повторные обращения к одним и тем же текстам и попытки не только найти наиболее адекватное выражение на русском языке, но и показать многообразие прочтений, каждое из которых равноправно с другими и лишь выделяет какие-то смысловые или стилистические оттенки.

---

[13] «В училищном же Заиконоспаском монастыре в церкве состроен был гроб и поставлен посреде церкви, и при собрании множественнаго народа от греколатинских учителей и от студентов о добродетелех его императорского величества, яко Отцу Отечества благоутробнейшему, прекрепкому в бранех победителю, и оных училищ прещедрому фундатору, благодарное изречение было по отпении понахиды сицевым образом» (РНБ. F. IV. 8. Л. 333, об.). См. об этой «Истории»: *Шмурло Е.* Петр Великий в оценке современников и потомства. Вып. 1 (XVIII век). СПб., 1912. Примечания. С. 48—50. Е. Ф. Шмурло датирует рукопись 1760-ми годами. Л. Н. Майков, впрочем, пользовался не самой рукописью, а ее описанием и цитатами по книге: Письма Петра Великого, хранящиеся в имп. Публичной библиотеке, и описание находящихся в ней рукописей, содержащих материалы для истории его царствования / Сост. А. Ф. Бычков. СПб., 1872. С. 131.

[14] См.: РНБ. F. IV. 8. Л. 333, об.—334, об.

[15] См. примеры из лекций Феофилакта Кветницкого 1732 года в Славяно-греко-латинской академии: *Lewin P.* Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie. Wrocław, 1972. S. 164—168.

Сам факт наличия стихов Тредиаковского в сборнике Засодимского весьма примечателен. Из него следует, что у молодого стихотворца, которому только что исполнилось 22 года, уже была устоявшаяся литературная репутация в кругах Славяно-греко-латинской академии, раз уж он был удостоен чести принять участие со своими стихами в торжественной панихиде наряду с преподавателями академии. Это значит, что тема «ранний Тредиаковский» еще не исчерпана и находки неизвестных произведений, написанных Тредиаковским в годы студенчества, вполне возможны. В частности, до сих пор не найдены его пьесы «Язон» и «Тит, Веспасианов сын», которые, по словам Тредиаковского, были поставлены в Славяно-греко-латинской академии, а затем утеряны самим автором.[16]

Ниже публикуется первая русская версия элегии на смерть Петра I (латинские тексты предполагается опубликовать позднее).

НАЕС EADEM RHUTHENICE PER EUNDEM TREDIAKOWSKY
ELABORATA QUAE SIC SE HABET[17]

Нова в вселенной печаль слышится ужасна,
Не Россия ли плачет многолюдством гласна?
Где ж повседневных торжеств, радостей громады?
Слышь, не толко едина, плачут же и чады!
«Ах! ах! сторично! что то стало за причина?»,
Ибо торжествующая бысть сия едина;
Но нечто видится в ней зело необычно
. . . . . .[18]
Бьет в перси, одежду на себе терзает,
аки бы неистова, сурова бывает;
Спадает, умирает и руки си ломит,
страшно же и ужасно власы себе комит,
Зияет, воздыхает, не любо все стало:
«Ох! что тяжко, ох! что любезнее пропало!»
Ово мещется, ово зрится недвижима,
Ово губит чувствия, рцы что[19] колебима.
Лишь рекла то Вселенна, бегут от печали
вестники, всюду страшно возвещать начали:
«Петра саркофаг смерти сокрушил адаманта,
Петра, Петра давит, прах пресилна атлянта!
Ни мало яко ново Вселенна внушила,
но как паки сия есть? Тою оглушила
Российски император, вящшии человека,
Петр Алексеевич уж ушол с сего века,
Который всяку славу превзышол собою
На земли, и на море, в мире, и на бою.
В мудрости и храбрости ни един был равен,
в разсуждении совет поспешен и справен;
Милостив, трудолюбив, правдив, благочестен,
кроток, зело мудр, щедр, над всеми честен».
Слышит же, слышит глас сей Вселенна широка,
воздыхала презелно от сердца глубока.
«Праведно, рече, плачешь, преславна Россие,
Ей, радостны твои днесь затмилися дние.
Почто мене, мой Петре, увы! оставляешь?
Почто мене в печали тяжкой покидаешь?

[16] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 438.
[17] «Она же, тем же Тредиаковским выполненная по-русски, такова» (лат.).
[18] В рукописи оставлено место для пропущенной строки.
[19] В рукописи слово повторено дважды.

Возвратись, моя радость, возвратись и слава,
недолго . . . . . .[20]
Кто ин великий будет со мною уж ныне?
Ах, небесна то зависть моей благостыне!
Но отдайте мне Петра, Петра в мощных славна,
во императорех же едина сего главна».
Скоро Марс, Нептун, ветри с ними и Палляда
стекаются, услышав, до Вселенной града.
«Что так, мати, глаголют, рыдати затела?»
Но Палляда прежде всех тут оцепенела,
Уразумевши, яко Петра уж не стало . . . . . .[21]
Мещет копье, горгону, мудрости зерцало.
«К чему мне, рече, тое? Кто будет смотрится?
Петру бо я не могла всегда . . . . . .».[22]
На долг час глас, и чувства она заключила,
очесам в верх смотрящим, потом завопила:
«Ох, всегдашний мой Петре, Петре, ясный свете!
Ты токмо един был мне равный на примете!»
Но как слышал Марс имя . . . . . .[23] Петрово:
«Не о российском ли вам, мати, Петре слово,
Рече, печално слышав?» Слышав, поразился в землю,
но скоро вскочил: «Храбрый шишак,[24] шаблю снемлю,
Пойду скитаяся простым, погубив клеврета,
Оплачу Петра, всегда не вем где подета.
Кому храбрость и доблесть будет такова ину?
Ах, Петре, без тебе я ныне уж погину.
Кто слышится на поле? Петр, Марс рече, всюду!
Прибегнули под грады — славен тот, оттуду
Бегущу, кони з оним всегда уставали,
А скорость его тии нигде доганяли».
То ж, если вси ветры прегрубо завили,
Под Нептуном ся моря жестоко взмутили,
Страшно ревет Окиян, страшно и Балтийско,
но сверепее от всех взносится Касписко.
Окиан о тщателе, той о господине,
Касписко ж, что однажды плавал по нем сине.
Всюду слышится «ох!», везде печаль многа,
токмо бывает радость в небеси у Бога,
Что к себе Петра славна получи до неба,
ибо тамо по делом жити ему треба.[25]

---

[20] В рукописи оставлено место для пропущенных слов.
[21] В рукописи оставлено место для пропущенного слова.
[22] В рукописи оставлено место для пропущенного слова.
[23] В рукописи оставлено место для пропущенного слова.
[24] Исправлено, в рукописи *шишан*.
[25] ГИМ ОПИ. Ф. 96. Инв. № 36507/3434. Л. 26—27.

© О. В. Евдокимова

«ЮНОШЕСКИЕ ВОСПОМИНАНИЯ» Н. С. ЛЕСКОВА О КИЕВЕ
(«ПЕЧЕРСКИЕ АНТИКИ»)

«Печерские антики» Н. С. Лескова (1883) — одно из редких произведений в русской литературе XIX века по своей теме, так как повествуется в нем о Киеве. Литературное пространство прошлого века заполнено «петербургским текстом» и рассказами о Москве и усадьбе. В творчестве орловца Лескова петербургской и московской темам тоже посвящено немало произведений. В «петербургский текст» входят: «Островитяне», «Кадетский монастырь», «Привидение в Инженерном замке», «Белый орел», «Инженеры-бессребреники», «Человек на часах», «Зимний день»... Москва — героиня московских глав романа «Некуда», рассказов «Чертогон», «Маленькая ошибка», «Штопальщик»...

Однако тема Киева — любимая тема Лескова. О городе своей юности писатель говорит всякий раз, когда перед ним встает необходимость самоопределения. Киев имеет исключительное значение в процессе самосознания Лескова.

Подзаголовок «Печерских антиков», как и всегда у Лескова, характерен: «Отрывки из юношеских воспоминаний».[1] Вопреки семантике первого слова в подзаголовке — «отрывки» — в воспоминаниях выстраивается целостный образ Киева. Правда, «весь Киев» описан только через одну его часть — Печерск.

Согласно давнему историческому предположению, именно Печерская возвышенность раньше других стала обитаема. Для лесковского повествования очень значимо качество древности, закрепившееся за Печерском. Важно также, что название местности связано со знаменитыми лаврскими пещерами. Первые сведения о пещерах хранят «Повесть временных лет» (около 1051) и «Киево-Печерский патерик» (XI век). Летописец Нестор и один из авторов столь любимого Лесковым «Киево-Печерского патерика» похоронены в лаврских пещерах. В «Путеводителе по Киеву и его окрестностям...» В. Д. Бублика, изданном в Киеве в 1888 году, т. е. всего на пять лет позже лесковских «Печерских антиков», автор с гордостью сообщает: «В Ближних пещерах нетленно почивают мощи восьмидесяти печерских угодников, в том числе девять затворников».[2] Составитель другого исторического экскурса, появившегося в печати в том же 1888 году, говоря о Печерске и его пещерах, подчеркивает, что «здесь преобладает религиозный, вполне христианский оттенок».[3] Таким образом, Лесков пишет о местности, которая в восьмидесятые годы XIX века воспринималась древнейшей и святейшей местностью Киева.

По определению «Путеводителя...» 1888 года, Печерский район «заключает в себе: весь Печерск, предместье Зверинец, Киево-Печерскую лавру, арсенал, Выдубецкий монастырь, саперные барки, все крепостные постройки и сооружения, товарную станцию Киево-Курской железной дороги и берег реки Днепра на всем протяжении...».[4]

Подчеркнув, что он «постоянно тяготел к Печерску», куда «влекли лавра и пещеры» (VII, 136—138), Лесков в воспоминаниях оказался, однако, сосредоточен на описании Шияновских улиц — «Большой Шияновской» и «Малой Шияновской». Наиболее заметными деталями городского ландшафта у Лескова становятся полуразвалившиеся шияновские дома, по красноречивому, «крепкому» определению тогдашнего губернатора Киева Д. Г. Бибикова, «шияновские нужники», печер-

---

[1] *Лесков Н. С.* Печерские антики (Отрывки из юношеских воспоминаний) // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. VII. С. 133. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

[2] *Бублик В. Д.* Путеводитель по Киеву и его окрестностям с адресным отделом, планом и видами г. Киева на 1888 год. Киев, 1888. С. 48.

[3] Киев теперь и прежде / Сост. М. М. Захарченко. Киев, 1888. С. 97.

[4] *Бублик В. Д.* Указ. соч. С. 106.

ский базар, «озера» «жидкой черноземной грязи», составляющие привилегированную геологическую особенность Шияновских улиц и обитаемые утятами, гусятами, «басистыми» и «крупными» лягушками.

Лесков рисует картину «непосредственной, старожилой киевской культуры» (VII, 135), при этом оказывается, что он вышивает свои узоры по канве исторической правды.

В исторических «Воспоминаниях старожила» Киев восьмидесятых годов в его патриархальной простоте предстает городом, в котором не было: канализации, городской скотобойни, электрического освещения, трамвая, конки, здания биржи, адресного стола, скверов... Пыль клубилась по улицам, на которых «кишмя кишели нищие»[5] и «по всем направлениям бродила масса свиней».[6] Перечень отсутствующих удобств цивилизации в воспоминаниях С. Г. Ярона («старожила») о Киеве занимает не одну страницу. Он и через много лет помнил свое возмущение от лицезрения столь патриархальной картины. Свиньи, нищие уродцы, калеки особенно отрицательно-сильно врезались в его память. Но тем более неожиданным кажется для читателя мемуаров Ярона переход вспоминающего ко второй части описания «внешности Киева»: «Несмотря, однако, на все указанные мною недостатки во внешности Киева, каждого приезжего поражала красота природы в Киеве; много исколесил я русских городов ⟨...⟩ но ни один город не может сравниться с красотой Киева: горы, спускающиеся террасами к Днепру, обрамленные густой зеленью и увенчанные разными памятниками ⟨...⟩ вид с площади т. наз. Владимирской горки на Днепре: что за дивная панорама! А при этом так и проходит русская история, которую изучал в детстве».[7]

В «Печерских антиках» Лескова его личные воспоминания о «внешности города» (VII, 134) не разделяют в ней живописности и патриархальности. Надбрежные хатки, «крестовские дівчатки», аллеи стройных тополей, знаменитые киевские пекарки Карасивна и Пиднебесная... — все, что принадлежит к чертам старого, еще не «оевропеившегося» города, составляет своеобычную, «старожилую», живописную киевскую культуру.

В рельефе местности, на которой расположен Киев, современники Лескова видели одно из оснований его культурной индивидуальности. Киевская возвышенность примечательна своей устремленностью вверх; почва, изрезанная глубокими ярами, бывшими реками, делает очевидным ход времени. Пестрота населения говорит о «неудержимом потоке народов»,[8] сменявших здесь друг друга.

Еще в воспоминании 1876 года «Детские годы» Лесков по-своему описал действие «киевских высот» на душу смотрящего на них: «...увидел блестящий крест Киевской печерской лавры и вслед за ним передо мною открылись киевские высоты со всею чудною нагорною панорамою этого живописного города. Я с жадностью обозревал это местоположение и находил, что братья Кий, Щек и Хорев обладали гораздо более совершенным вкусом, чем основатель Москвы боярин Кучка... ⟨...⟩ Киево-печерская вершина — это русская ступень на небо. Здесь, у подножия этих гор, изрытых древлерусскими христианскими подвижниками, всякий человек, как у подножья Сиона, становится хоть на минуту верующим...» (V, 333). Высь и даль, которые в этом описании организуют панораму Киева, в «Печерских антиках» дополняет взгляд в глубину времени, веков. Или, говоря словами Бл. Августина, смотрящий на Киев с неизбежностью опускается в «пещеры памяти». Это тот город, который способен будить воспоминания. Время, ход его, по замечанию Г. П. Федотова, волнует в Киеве так же, как и пространство: «Как в Риме, чувствуешь здесь

[5] [*Ярон С. Г.*]. Киев в восьмидесятых годах. Воспоминания старожила. Киев, 1910. С. 11.
[6] Там же.
[7] Там же. С. 14.
[8] *Бублик В. Д.* Указ. соч. С. 15.

святость почвы, но насколько глубже уводят здесь воспоминания в седую древность!»[9] Воспоминания — преобладающее состояние в Киеве. Город побуждает помнить о своем начале, о связи своей с общей историей. Но осуществляется память в личном усилии вспоминающего.

Русская литература не создала и не могла создать киевского текста. Как показал В. Н. Топоров, для того чтобы возник «петербургский текст», необходимы были совершенно конкретные особенности Петербурга: «И призрачный, миражный Петербург («фантастический вымысел», «сонная греза») и его (или о нем) текст, своего рода „греза о грезе", тем не менее принадлежит к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немыслимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического».[10]

Киев не продуцирует свой текст, так как не образует вокруг себя сферы мифа и символического как законченно-определенного целого. Интенции, побуждающие к воспоминанию и заложенные в городе, связаны с органикой, непосредственностью желаний человека смотреть вдаль и ввысь, а также погружаться в глубину. Память ближе не к мифу, а к конкретности мистического. Предание в Киеве — не миф, а непосредственная память. Рассказ о южной столице — не текст, а каждый раз личное произведение, живой, непосредственный диалог с прошлым, рождающий и общеисторические смыслы. Например, такие: «В глубине христианской Греции-Византии живет Греция классическая, созревающая ко Христу, а ее-то драгоценный дар принадлежит нам по праву как первенцам и законным наследникам».[11]

Лесков закономерно ищет черты «непосредственной» киевской культуры, обращаясь преимущественно к бытовому, повседневному, частному слою жизни.

Свои воспоминания писатель готовил специально для «Киевской старины», журнала, посвященного истории южной России, как сказано в анонсе, «преимущественно бытовой».[12] Во всех аспектах изучения и описания киевской истории (археологическом, историческом, этнографическом, литературном) здесь основой являются личные материалы, частные письма, заметки, речи, дневники. Одним словом, преобладают на страницах журнала «Киевская старина» сообщения, так или иначе замешанные на воспоминании. Тип журнала в совершенстве соответствовал творческим устремлениям Лескова в целом и в частности в «юношеских воспоминаниях» «Печерские антики».

Композиция произведения Лескова типична для воспоминаний о городах его времени: вслед за описанием «внешности» города рассказывается о нравах. Все пространство лесковских воспоминаний, начиная с четвертой главы, занято портретами некогда живших на Печерске людей. Эти живописные портреты свидетельствуют «старожилую» киевскую культуру. Полковник Кесарь Степанович Берлинский, классик-квартальный, раскольничий старец Малафей Пимыч, отрок Гиезий, священник Ефим Ботвиновский, писатель Виктор Аскоченский, киевские богатыри (среди них самый знаменитый — Иван Филиппович Кассель) — герои лесковской портретной галереи.

Портреты выписаны с помощью средств, наиболее сродных типу личности описываемого. Общее в характеристиках героев — личное, субъективно-авторское отношение к ним и погруженность антиков в культурное пространство, создавшее каждого из них. Берлинского — в сферу народного словотворчества, сотворения

---

[9] *Федотов Г. П.* Три столицы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: Избр. статьи по философии русской истории и культуры. СПб., 1991. Т. 1. С. 62.

[10] *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259.

[11] *Федотов Г. П.* Указ. соч. С. 64—65.

[12] См.: Киевская старина. 1886. № 1. 4-я с. обложки. Этот текст повторен и в других номерах журнала.

легенды; старца Малафея Пимыча — в мир раскольников; отца Ефима — в стихию непосредственного добра.

Образы героев творятся Лесковым на пересечении личной, авторской памяти и памяти коллективной, исторической. Через лесковских героев припоминаются читателем сущности «слова», «веры», «добра»... Поэтому писатель ценил сам и радовался, когда оценивали другие не только фактическую точность, верность исторической правде в изображении его антиков, но и соответствие портретов сущности памяти, оставшейся после того или иного героя. При твердой установке на личную память, писатель здесь все же не искажал, а по-своему поправлял историческую правду.

Образ Кесаря Степановича Берлинского строится на оппозиции известнейшему в истории южной России и Киева лицу — Дмитрию Гавриловичу Бибикову. Будучи в течение четырнадцати лет (1838—1852) киевским, подольским и волынским генерал-губернатором, Бибиков сумел оставить по себе глубокий след в истории этого края.

Лесков писал о Бибикове не только в «Печерских антиках», но память его об этом историческом лице всегда оставалась одной и той же. Оформившись в молодости, она не изменялась и впоследствии. На страницах журнала «Киевская старина» еще до публикации воспоминаний Лескова было напечатано немало материалов о Бибикове. Писатель мог их знать. Но в русле наших рассуждений факт знания или незнания Лескова не имеет определяющего значения. В любом случае он следовал в первую очередь своей памяти.

Покажем, в чем она не совпадала с исторической. Основываясь на материалах из «Киевской старины» (а в 1882 году здесь появились: статья «К характеристике Д. Г. Бибикова», «Предостережение Д. Г. Бибикова одному из русских помещиков Киевской губернии», «Речь Д. Г. Бибикова к дворянству юго-западного края»), можно составить исторический портрет этого деятеля.

Бибиков был ярчайшим выразителем духа правления Николая I. Доминирующие черты его личности — «необъятная и несокрушимая энергия», «быстрота и решительность действий», «могучий и сильный характер» или «крутой нрав»,[13] запомнившийся многим в том числе и по тем «отеческим мерам» (сечение), с помощью которых правитель наводил порядок. Несмотря ни на что, плоды деятельности губернатора были обильны. Бибиков действительно реформировал многие сферы управления, усовершенствовал «хозяйство» «вверенного ему края». Освобождая пост и обратившись по этому случаю с речью к дворянству, он нашел, что предъявить на суд потомства. В этом смысле характерны подводящие итог его деятельности слова прощальной речи: «Популярности я не искал, любви от вас не имею, но — уважения надеюсь. Позднейшие поколения вспомнят мою службу в этом крае».[14]

Лесков никак не противоречит представлениям об энергичности и силе характера Бибикова, ни тому факту, что губернатор держал в страхе весь край. Но в лесковской характеристике совсем нет уважения к этому деятелю. По Лескову, Бибиков — властитель, в котором мало сердца. Примечательно, что историческая правда в данном случае сложнее.

Речь Бибикова, обращенная к дворянству, показывает человека живого, понимающего и себя и других. Служение его в предисловии, сопровождающем публикацию речи, названо «памятным», а сам губернатор представлен лицом легендарным, очевидны «живые к нему многих живущих отношения».[15] Важно, что офи-

[13] См. об этом: К характеристике Д. Г. Бибикова (б. генерал-губернатора юго-западного края. 1838—1852 гг.) // Киевская старина. 1882. Т. III. С. 61—80.

[14] Там же. С. 80.

[15] Речь Д. Г. Бибикова к дворянству юго-западного края // Там же. Т. II. С. 531.

циальная речь его не скрывает «живого человека»; как замечает автор предисловия, «тут виден весь Бибиков, каким он слыл в живой молве».[16] Анекдоты времени правления губернатора тоже совсем не подают его человеком, лишенным сердечных движений. Приведем один из них. Бибиков строго требовал быть застегнутыми на все пуговицы от тех, кто носил форменную одежду. Анекдот на этот сюжет: «Раз в самом городе, близ университета он встретил студента, не застегнутого на несколько пуговиц. Студент спохватился, когда увидел Бибикова перед собою.

— Куда идете? — грозно спросил Бибиков.

— Вероятно, в карцер, в⟨аше⟩ в⟨ысокопревосходитель⟩ство, — отвечал студент, взглянув на незастегнутые пуговицы.

— Ну ступайте, ступайте, — с улыбкой отвечал Бибиков и пропустил попавшегося, которому без этого никак бы не сдобровать».[17]

Почему же у Лескова, показавшего Бибикова личностью, достойной легенды, память о нем так и осталась холодной, даже злой? Можно объяснить, исходя из художественной надобности: Берлинскому нужна была оппозиция в лице отрицательного героя. Логика такова: «герой Печерска», народный герой, Берлинский, — безусловное добро, тогда как «Бибик», губернатор, власть, — безусловное зло. Но есть и другое объяснение: злая память писателя обусловлена тем, что он не прощает Бибикову унижения человека. Состояние этого унижения помнит Лесков по своей киевской молодости. Поэтому не лишенный добрых движений сердца «исторический» Бибиков даже отдаленно не соединяется с таковыми в памяти Лескова: «Кажется, Бибиков был даже чем-то полезен Берлинскому в устройстве его детей и вообще никогда на него не нападал... Вполне возможно, что иногда скучавший Бибиков им даже немножко интересовался, конечно, только ради смеха и потехи» (VII, 159). Очевидно, что память у Лескова прежде всего вневременна, а не только исторична.

Другой «исторический» герой лесковских воспоминаний — Ефим Ботвиновский — написан, наоборот, только в светлых тонах, хотя современниками он виделся совсем не в одноцветном освещении. Портрет Ботвиновского вызвал даже протест читателей, их возмущение тем, что автор откровенно отступил в нем от исторической правды. В «Церковно-общественном вестнике» за 1883 год (№ 77) в качестве отклика на изображение Лесковым Ботвиновского появилось два письма. Одно — из Рыбинска, другое — из Киева. В письме из Киева светлая память об отце Ефиме кажется не заслуженной им, ошибочным явлением, никак не определенным его жизнью. Ботвиновский, по мнению автора письма, не делал зла, но и добра, в частности своей семье и своим детям, тоже не сделал. Дружество, обширно окружавшее его при жизни, тоже не озаботилось о семействе товарища, а следовательно, не чтило памяти о нем: «Друзья устроили лишь поминальный обед после похорон общего друга и о детях его скоро позабыли».[18] В этом факте и сам священник, и его дружество ставятся под сомнение в их значении для памяти. Веселый и общительный нрав Ботвиновского обеспечил лишь сиюминутную связь между людьми. Лесков же настаивал на том, что личность Ботвиновского — событие в жизни людей, которое должно помнить: «Теперь еще хочется упомянуть об одном киевском событии, которое прекрасно и трогательно само по себе и в котором вырисовалась одна странная личность с очень сложным характером. Я хочу сказать о священнике Ефимии Ботвиновском...» (VII, 202—203).

Событием становится бескорыстная помощь, оказанная священником другому человеку, и прежде всего потому, что показывает живую душу отца Ефима в ее способности к непосредственному добру. «Поп» Ефим помог невзначай застигнутому

---

[16] Там же.

[17] К характеристике Д. Г. Бибикова. С. 78—79.

[18] Еще об о. Ефиме Ботвиновском // Церковно-общественный вестник. 1883. № 77. С. 6.

бедой, невиновному, но обвиненному в растрате денег казначею. Он не знал пострадавшего и движим был только желанием вызволить человека из беды и восстановить нарушенную справедливость. Чтобы внести необходимую сумму, Ботвиновский «разорил собственное семейство: он заложил дом свой и дом тещи своей...» (VII, 209). Лесков, повествуя об этом происшествии, постоянно подчеркивает естественность движений сердца героя. В лице этого странного священника, курящего трубку, любящего веселую компанию, просто сказать, кутежи, охоту с гончими, танцы, не думающего о пропитании собственной семьи, ленящегося ежедневно служить, автор «Печерских антиков» признает человека, верующего в совершенном смысле. Способность к непосредственному добру — для Лескова возможность предельной близости к Богу. Поэтому светлая память о Ботвиновском закономерна. Она обусловлена его творческой способностью быть легким на добро. Такая суть личности, по Лескову, вечно помнится. Писатель искренне возрадовался согласию с собой издателя журнала «Киевская старина» Ф. Г. Лебединцева, тоже светло помнящего отца Ефима.

В зоне светлой памяти Ботвиновского оказался и второстепенный герой «Печерских антиков» — дьячок Котик, или Константин, прозванный Ломоносовым за свой сломанный нос. В воспоминаниях Ярона («старожила»), безусловно фактически правдивых, верных исторической правде, правде о состоянии нравов в Киеве восьмидесятых годов XIX века, Ломоносов предстает хитрым обманщиком, вымогателем, чуть ли не символом «общественного бедствия»: «В Киев ежегодно прибывает до ста пятидесяти тысяч богомольцев, чем и пользовались разные проходимцы, чтоб обирать этот бедный люд... Одно время в Киеве проживал дьякон Константин, прозванный за его ломанный нос Ломоносовым. Этот-то Ломоносов ухитрялся постоянно обирать богомольцев, являясь их руководителем».[19] Его деятельность, продолжает далее «старожил», была столь успешна, что породила армию последователей и даже вызвала к жизни идею создать штат профессиональных руководителей по святым местам русского «Иерусалима».

У Лескова же Котик — «питающий вран» (VII, 204), жертвенно служащий семейству Ботвиновского. Богомольцы под его «руководством» действительно изменяли свой маршрут, посещали церкви, которые по сложившейся ранее традиции пропускали, обходили. Но жертвуя на «малые» церкви, «отдыхая» на дворе отца Ефима, они делали это к своему собственному удовольствию, а не только к хозяйской пользе странного священника. Котик в «Печерских антиках» не «грабит», а «устраивает» к общей пользе. Лескова не интересует анализ состояния нравов с точки зрения некой общей правды, в данном случае исторической. Его внимание обращено на личную мотивировку поступка. Ломоносов, как и сам отец Ефим, по Лескову, богоугоден, так как непосредственно добр для другого. Субъективная правда у Лескова вернее общей, непроизвольная память истиннее продуманно-выстроенной с точки зрения развития исторического процесса.

На этом основании создается и образ народного героя Печерска — Кесаря Берлинского. Факты жизни импровизатора искажены писателем, но читатель даже не замечает подстановок.

Соотнеся исторические воспоминания Л. Г. Дейча, знавшего полковника Берлинского и его жизнь в «шияновском царстве», и, с другой стороны, личные воспоминания Лескова в «Печерских антиках», затруднительно ответить даже на такой простой вопрос, в каких же родственных отношениях находился Кесарь к Шиянову. По Дейчу, легендарный герой некогда украл дочь у Шиянова, долго потом непрощенное семейство бедствовало, пока вельможный тесть не соизволил пожаловать «преступной» чете один из своих многочисленных флигелей. У Лескова Берлинский выведен братом женщины, на которой был женат сам Шиянов. Уди-

[19] [*Ярон С. Г.*]. Киев в восьмидесятых годах. С. 202.

вительно, что отсылающий к лесковскому портрету Берлинского как к самому точному и верному действительности, Дейч не приметил своих фактических расхождений с писателем. Произошло так по понятным причинам: вспоминающему мемуаристу, как и самому Лескову, важен был именно памятный образ Берлинского: «Лесков нисколько не сгустил красок, описав этого „печерского антика". Много на своем веку видел я всевозможных чудаков, но такого оригинала, каким был Кесарь Степанович, никогда не встречал».[20]

«Старый полковник» в прошлом — ближайший сосед Дейча. Воспоминания последнего написаны спустя много лет после их знакомства и встреч — в 1918 году. Идеологическая установка мемуаров определена уже названием: «Почему я стал революционером». И тем не менее вспоминающий говорит о Киеве, о «Шияновском доме», о Берлинском с чувством неразрывной, постоянно ощущаемой родственности. Актуализировано это чувство не только темой детского воспоминания, но сохранившимся в герое переживанием живописности киевской жизни и воскресающей в связи с этим непроизвольной памятью. Под каким бы идеологическим углом зрения ни писались воспоминания, непосредственная сила непроизвольной памяти заявляла свои права и подчиняла повествование себе: прошлое вспоминалось любовно, так как уже было своим. Берлинский помнится Дейчем в окружении старых, едва волочивших ноги породистых собак, толпы детей, которых он потчевал сластями из своих обширных карманов, в атмосфере нескончаемых рассказов, причудливо смешивающих правду и вымысел. Как и у Лескова, легендарный герой неразрывен здесь с Шияновскими улицами, с патриархальной живописностью Киева, с жизнью, подчиненной молве и одновременно порождающей ее: «...кроме полковника Берлинского, во флигелях и в домах, соседних с нашими, было немало других интересных типов, от которых я имел полную возможность многое узнать, почерпнуть; жизнь этих людей была у всех на виду, никто из них не скрывал ничего от глаз и ушей остальных, скорее, наоборот, как радость, так и горе немедленно сообщалось каждому».[21]

* * *

О способах «сотворения легенды», созданных Лесковым в «Печерских антиках», подробно писали В. А. Туниманов и Н. Л. Сухачев.[22] Легенда соприкасается со многими другими формами устного творчества, в частности с молвой. Молва — бесконечная речь, нескончаемое говорение, словотворчество. Зарождение и угасание молвы невозможно зафиксировать. Общее и индивидуальное связано в молве, в слове молвы теснее, чем в каких-либо других его формах. Это слово абсолютно личностное, но также принадлежит всем и каждому. Молва — и правда, и вымысел; и форма, и смысл; технична и мистична. Бесконечность молвы подобна длительности памяти. Молва — это такая форма речи, словесного творчества, которая наиболее близка творчеству памяти.

Конечно, не только в «Печерских антиках» и не только о Берлинском молвит Лесков. Все высказывания писателя могут быть рассмотрены как «отрывки» его бесконечной молвящей речи. Лесков целенаправленно находит «молвистые» речевые ситуации, подбирая соответствующих героев, анекдотические сюжеты, рассказывая «кстати». Город Киев у Лескова звучит молвой. Импровизатор Берлинский символизирует непосредственную «словесно-говорящую» киевскую культуру: «Крылатый Пегас-импровизатор ударил звонким копытом, и из сухой скучной материи

[20] *Дейч Л. Г.* Почему я стал революционером. Пг., 1921. С. 12.

[21] Там же. С. 13.

[22] *Н. Л. Сухачев, В. А. Туниманов.* Развитие легенды у Лескова // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 114—136.

полилась сага — живая, сочная и полная преинтересных положений...» (VII, 149). Кесарь Печерска творит и на уровне отдельного слова-имени — «Николаврa»; и на уровне фразеологии — «схватить момент»; и сказочного персонажа — «бибиковская теща»; и мифа — о коне «вроде Самсона» (VII, 157)...

Непроизвольная память совпадает у Лескова со словом не на поверхности словесной игры, игры словами, а на интуитивной глубине длящегося во времени говорения. «Ткань» молвы, «молвистость» речи создана Лесковым «техническими» приемами. Самый простой и очевидный: писатель включает в текст произведения сюжеты, о которых надо обязательно сказать, когда молвится о Киеве, т. е. сюжеты, провоцирующие молву. Предпоследняя глава (сороковая) «Печерских антиков» содержит такой сюжет. Это сюжет о кладах.

О существовании «настоящих» кладов Лесков ничего сообщить не может. Он не знает никаких секретов, кроме литературных (несколько пропавших произведений В. И. Аскоченского), но обязан написать хотя бы о них, так как без сюжета о кладах киевская молва не обходится. В журнале «Киевская старина» по той же причине постоянно появлялись сообщения о кладах. В одной из заметок рассказано, например, об издании в Киеве брошюры под заглавием: «Запорожская рукопись, указывающая, в каких именно местах и какие скрыты клады гайдамаками и местными жителями». В книге действительно названы 315 мест, где можно найти клад. Естественно, брошюра в мгновение ока сделалась методическим руководством к отыскиванию кладов. Их предлагалось искать, например, в таких местах: «На дальних пещерах под ясенем зарыто полтора ведра червонцев. (...) За Андреевским валом есть могила, в которую закопан сундук с деньгами».[23] Автор разоблачительного предисловия к этой публикации утверждал, что глупо верить в названные приметы и, хотя клады существуют, найти их можно только случайно. Его разоблачительный пафос входит в противоречие с его же наблюдениями о психологии кладоискателей. Верящие в существование кладов полагаются совсем не на точность сведений о их хранении, а на непрерывность памяти о них: «Секрет шел от одного к другому, передавался на далекие расстояния, по большей части из Запорожья, и поневоле переиначивался, искажался...»[24] Но даже искажения, по мнению верящих, не помеха памяти и молве в сообщении достоверных сведений о кладах.

Психологическая загадка, почему «малороссы» любят говорить о кладах, даже указывать их «точное» местонахождение, но при этом, как правило, отрекаются брать клад, подвергнута анализу еще в одной из статей «Киевской старины». Из рассуждений в ней следует, что клад не берут, так как бесполезно рассчитывать взять его: большинство из скрытых сокровищ «замовлены», на них положен словесный запрет, который, в свою очередь, забыт. Рассказ-небывальщина о «замовлении» всегда служит подтверждением правды произошедшего события.[25]

«Молвистость» речи также создается Лесковым путем столкновения, игры разных голосов в едином потоке говорения. Писатель не часто акцентирует внимание читателей на особенностях тембра, темпа и ритма речи. В голосе для него актуализируются принадлежность его длительности говорения, его процессуальность, памятливость, а также личностная самобытность: «...и мои герои, и сам я имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или по крайней мере старательно».[26]

---

[23] Клады в Киеве и его окрестностях // Киевская старина. 1883. Т. VI. С. 391.

[24] Там же. С. 389.

[25] См. об этом: Из народных рассказов о кладе // Киевская старина. 1884. Т. X. С. 545—550.

[26] См. об этом: *Фаресов А. И.* Н. С. Лесков о языке своих произведений // Ежемесячные литературные приложения к «Ниве». 1897. № 10. Стлб. 313.

* * *

Поэтика памяти определила у Лескова еще одно, не менее универсальное, чем принадлежность молве, качество его слова. Именно — визуализацию слова. Так построен в «Печерских антиках» образ старца Малафея Пимыча. Его трагическая страсть верить по-своему в «очевидности», зримости соответственного ей слова предстает как факт памяти. В данном случае визуализация слова — необходимый прием для Лескова и по идейно-творческим соображениям. В этом произведении раскол русской веры увиден писателем вне политических смыслов, а увязан с глубинами переживаний и подсознанием русского человека. Визуализация слова помогает сделать зримыми темноты подсознания.

Старец ждет момента открытия «нового» киевского моста как мечтаемого мгновения восстановления единой веры для всей Руси; тогда он сможет осуществить свое и своей братии давнее желание «тропарь» петь.

Читатель уже не слышит (как Берлинского), а видит старца. Приемы визуализации слова — ссылки на собственно авторское зрительное впечатление и зрительную память, живописные аналогии; придание фрагменту текста композиции картины; «уплотнение» слова, насыщение его образностью. «Уплотнение» происходит за счет погружения слова в длительность памяти.

Шляпа — самая заметная деталь в одеянии старца, стоящего на возвышении над Днепром и торжественно ожидающего обращения всех в единую веру во время шествия «государя» по новому мосту: «...но что у него было на голове посажено, тому действительно и описания не сделаешь. Это была шляпа, но кто ее делал и откуда она могла быть в наш век добыта, того никакой многобывалый человек определить бы не мог. Историческая полнота сведений требует, однако, сказать, что штука эта была добыта почитателями старца Малахии в Киеве, а до того содержалась в тайниках магазина Козловского, где и обретена была случайно приказчиком его Скрипченком при переводе редкостей моды с Печерска на Крещатик» (VII, 186). Описание шляпы, так начатое, доразвито у Лескова до впечатления, которое может вызывать лишь зрительный образ: «... сидела она на голове словно рожон...» (VII, 186). К подобному впечатлению читатель приближается долго, постепенно: через исторический экскурс, проясняющий, где и когда могло быть произведено такое «чудо», как шляпа «обретена», «добыта», как сидела, на что она похожа. «Рожон», по Далю, «...копыль, заостренный шест, кол; острый торчек, тычек, рог, но более не в отвесном или стоячем, а в наклонном или уровенном положении...».[27] Не каждый читатель, даже времени Лескова, помнил и знал толкование слова «рожон», так как это одно из тех слов, которое помнится более не содержательно, а зрительно-образно. На живучесть «зрительной» памяти читателя Лесков и рассчитывал.

* * *

Начиная повествование, Лесков в «Печерских антиках» предуведомляет рассказ о героях и городе «словами» о себе: «Меня в литературе считают „орловцем", но в Орле я только родился и провел мои детские годы, а затем в 1849 году переехал в Киев» (VII, 134). Вспоминая Киев, писатель, по существу, движется к осознанию своей творческой «субъективности», «самости». «Печерские антики», таким образом, в миниатюре воспроизводят то, что Лесков делал на протяжении всего творческого пути: пребывал в процессе осознания себя в своих воспоминаниях другого.

---

[27] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. [Репринтное воспроизведение издания 1880—1882 гг.]. М., 1990. Т. 4. С. 100.

Каждый, о ком писатель говорит в «Печерских антиках», имеет прямое отношение к тому или иному качеству его «самости». Берлинский — к импровизаторству, Малафей Пимыч — к желанию своей веры, Ботвиновский — к ощущению непосредственного добра как найденного идеала, эпизодический персонаж латинист-квартальный — к «антикварным» склонностям писателя, его любви к давности и умению сделать из «новой вещи старую».

Квартальный, в имени которого подчеркнуты славяно-греческие корни, прозывался Дионисий Иванович или Иван Дионисович (VII, 162). Если бы Лесков вспоминал памятные для любого из киевлян мгновения прошлой жизни, подробное описание «художеств» и личности Дионисия Ивановича вполне могло быть опущено. Второстепенность этого героя очевидна даже на фоне других эпизодических лиц киевской хроники, например издателя Альфреда фон Юнга или армейских офицеров с их «армейскими» же анекдотами. В общей исторической памяти ему почти не находится места.

Латинист-квартальный сохранен личной памятью Лескова потому, что «антикварные работы», производимые героем для изготовления «старых» досок из нового материала (употреблялись они для починки крыш в домах, предназначенных «Бибиком» на слом), не могли быть забыты писателем, всю жизнь горевшем страстью к антикварным вещам. Кроме того, мастерство Лескова по приданию новому слову, образу старого вида предполагало ту же искусность в «антикварных работах», отмеченную им у своего героя. «Химия», конечно, в каждом случае, употреблялась своя, особая, но результат был один: отличить старое от нового, и наоборот, было нельзя.

Последняя глава воспоминаний Лескова еще более свидетельствует о том, что он пишет прежде всего о себе, «припоминает» себя. Уточнив, что часто в своих произведениях он изображает именно киевскую местность, Лесков далее говорит здесь о своей повести 1873 года «Запечатленный ангел» и отрицает в происшествии, описанном в финале этой повести, принадлежность факту киевской жизни. Недоумевающий вопрос читателя, зачем в «Печерских антиках» Лескову нужно было сделать такое признание и почему эти воспоминания так, а не как-то по-другому должны быть закончены, сознательно провоцируется автором.

В повести «Запечатленный ангел» рассказан эпизод из истории строительства «нового цепного» моста в Киеве. Само это событие — веха в истории города. Оно символизирует момент поворота киевской культуры к цивилизации и Европе, от старого к новому. Раскольник Лука, один из героев «Запечатленного ангела», перешел в бурную, опасную погоду по цепям еще тогда недостроенного моста с одной стороны Днепра на другую, чтобы спасти запечатленную чиновником староверческую святыню — икону ангела: «...а Лука стоит уже на конце цепи, и вдруг утвердившись на ней ногою, молвит сквозь бурю:

— Заводи катавасию!

Головщик наш Арефа тут же стоял и сразу его послушал и ударил: „Отверзу уста", а другие подхватили, и мы катавасию кричим, бури вою сопротивляясь, а Лука смертного страха не боится и по мостовой цепи идет. В одну минуту он один первый пролет прошел и на другой спущается... А далее? далее объяла его тьма, и не видно: идет он или уже упал и крыгами проклятыми его в пучину забуровило, и не знаем мы: молить ли о его спасении или рыдать за упокой его твердой и любочестивой души?» (IV, 380).

Чудо сохранения в неприкосновенности лика ангела, чудо спасения человека почти от верной гибели во время страшного перехода через Днепр, чудо обращения раскольничьей артели (строителей моста) в правильную веру, чудо общего единения, по существу, признано самим автором недействительным, лишь фантазией. В последней главе «Печерских антиков» Лесков с твердой уверенностью и подчеркнутой трезвостью помнящего действительные события человека сообщает, что ни-

чего подобного из описанного им в «Запечатленном ангеле» в Киеве не происходило. Факт перехода по цепям через Днепр он действительно помнит и знает, но совершен он был совсем с другой целью: «А было действительно только следующее: однажды, когда цепи были уже натянуты, один калужский каменщик, по уполномочию от товарищей, сходил во время пасхальной заутрени с киевского берега на черниговский *по цепям*, но не за иконою, а *за водкою*, которая на той стороне Днепра продавалась тогда много дешевле. Налив бочонок водки, отважный ходок повесил его себе на шею и, имея в руках шест, который служил ему балансом, благополучно возвратился на киевский берег с своею корчемною ношею, которая и была здесь распита во славу св. пасхи» (VII, 219).

Психологическая и творческая необходимость «последнего сказания» — так Лесков назвал заключительную главу воспоминаний, — очевидно, была определяющей в факте его появления. Иначе трудно объяснить рискованность поступка писателя. Смена мотивировок в переходе через Днепр, пусть даже сделанная и в другом произведении, все же посягает на художественную целостность повести «Запечатленный ангел». Импульс творческого преображения, который пронизывает повесть, может показаться читателю уже не столь подлинным.

Возможно, что «разоблачение» является у Лескова только художественным приемом, необходимым для «Печерских антиков». Открытая, декларативная правдивость писателя в финале подчеркивает истинность его памятей на протяжении всего повествования.

Допустимо, что Лесков, говоривший о себе как о писателе с плохой фантазией, «разоблачением» как раз утверждал обратное: «Отважный переход по цепям действительно послужил мне *темою* для изображения отчаянной русской удали, но цель действия и вообще вся история „Запечатленного ангела", конечно, иная, и она мною просто *вымышлена*» (VII, 219). Лесков не однажды за свою творческую жизнь, противореча своим признаниям, уверял, что «выдумывать» он все же может. Несколько печатных объяснений писателя по поводу сказа «Левша» — одно из доказательств.

Есть и другие смыслы в появлении лесковского «последнего сказания», как, повторим, определил Лесков последнюю главу «Печерских антиков». Открывая читателю свою творческую лабораторию, «химию» письма, Лесков вводил его в «тайники» своего сознания. В способности ощутить себя правдивым, подлинным, искренним — последняя, главная ценность для Лескова.

Неокультуренность, непереработанность непосредственных реакций, которых достаточно много и в тексте «Печерских антиков», подтверждает этот факт. Переиздавая произведение впоследствии, Лесков не снимал подобные пассажи. Приведем один из них: «Среди бесчисленных и пошлых клевет, которым я долговременно подвергался в литературе за мою неспособность и нехотение рабствовать презренному деспотизму партий, меня сурово укоряли за то, что я не разделял неосновательных мнений Афанасья Прокофьевича Щапова...» (VII, 196).

Кроме постоянного желания Лескова свести счеты, уколоть своих преследователей в прошлом, им движет здесь не менее страстное желание — восстановить справедливость, утвердить правду. Писатель говорит всем, что его «наблюдения» (VII, 197), в отличие от тенденциозных концепций, оказались верными: раскольники не преследовали политических интересов.

Такие «вскрики» — частное проявление творческой устремленности Лескова: вспоминая, восстанавливать истину жизни не столько вокруг себя, сколько в себе и для себя.

© *П. В. Куприяновский*

К. Д. БАЛЬМОНТ В ПИСЬМАХ К Л. М. ГАРЕЛИНОЙ-БАЛЬМОНТ

Биография Константина Дмитриевича Бальмонта за пять лет (1889—1894) брака с Ларисой Михайловной, урожденной Гарелиной, до сих пор остается белым пятном. История их отношений сводится к констатации: брак оказался неудачным и распался. Между тем это время было насыщено многими событиями в личной и творческой жизни поэта.

До настоящего времени не введены в научный оборот 98 писем Бальмонта, хранящихся в РГАЛИ и охватывающих указанный период. Их содержание позволяет в значительной мере устранить пробелы в его биографии и яснее представить жизнь молодой семьи.

Об адресате писем сведения тоже скудные. Их можно пополнить, привлекая эти письма и попутно некоторые другие материалы, что даст возможность лучше представить личность Ларисы Михайловны, безусловно, человека неординарного.

Родилась Лариса Михайловна Гарелина 5 марта 1864 года, а 25 марта отмечала день ангела.[1] Ее отец, Михаил Никонович Гарелин, был иваново-вознесенским фабрикантом. Воспитывалась она в московском пансионе Дюмушелей, увлекалась музыкой и сценой, хорошо владела французским языком. После смерти ее матери отец вновь женился и выделил дочерям наследство.[2] Младшая сестра-погодок Анна вышла замуж раньше Ларисы. Ее мужем стал тридцатитрехлетний врач Константин Иванович Дементьев, владевший в Иваново-Вознесенске собственным домом и усадьбой на Воскресенской улице. Позднее он служил главным врачом в городской рабочей больнице. Между сестрами долго сохранялись самые близкие родственные отношения: приезжая в Иваново-Вознесенск, Лариса всегда останавливалась, а иногда подолгу жила у Анны, позднее здесь жили и гостили ее дети, в том числе дочь Анна, ставшая впоследствии женой Николая Гумилева. Бальмонт в указанные пять лет бывал у Дементьевых неоднократно.

Очевидно, у Ларисы рано проявились актерские способности. «Театральная панорама — это ее мир»,[3] — отмечал Бальмонт в автобиографическом рассказе «Крик в ночи». Второй ее муж, журналист, писатель и историк литературы Николай Александрович Энгельгардт (1867—1942; в том же 1942 году, во время ленинградской блокады, умерла и Лариса Михайловна) в воспоминаниях «Эпизоды моей жизни» характеризует ее как юную прекрасную женщину, «тонко понимающую искусство, музыкантшу с большим дарованием для сцены».[4] В другом месте Н. А. Энгельгардт сообщает, что мать Бальмонта, Вера Николаевна, «прочитав о

---

[1] Это можно установить из писем от 3 и 25 марта 1892 года (РГАЛИ. Ф. 57 (К. Д. Бальмонт). Оп. 1. Ед. хр. 90). Ранее был известен только год ее рождения. Дата 5 марта 1864 года подтверждается и новыми архивными разысканиями (см.: *Захарова О.* Архивные находки // Рабочий край (Иваново). 1999. 27 июля).

[2] М. Н. Гарелин умер в 1886 году. Он был известным, но недостаточно удачливым предпринимателем и оставил небольшое наследство. По завещанию, приведенному в вышеназванной публикации О. Захаровой, Лариса Михайловна должна была получить в приданое пять тысяч рублей, несколько фамильных драгоценностей и две дюжины серебряных ложек. Другие, менее достоверные сведения приводит Н. А. Энгельгардт в своих воспоминаниях «Эпизоды моей жизни». По его словам, это были драгоценности матери и пятнадцать тысяч рублей деньгами (см.: *Энгельгардт Н. А.* Эпизоды моей жизни // РГАЛИ. Ф. 572 (Энгельгардты). Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 134). Брак со стороны Бальмонта совершенно исключал материальные интересы. Так как он был заключен вопреки воле родителей, Бальмонт от своей доли наследства отказался. Молодожены долго были весьма стеснены в средствах.

[3] *Бальмонт К. Д.* Где мой дом. М., 1992. С. 130.

[4] Цит. по публикации К. М. Азадовского и А. В. Лаврова «Анна Энгельгардт — жена Гумилева (По материалам архива Д. Е. Максимова)» (Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 360).

выдающемся таланте актрисы девицы Ларисы Гарелиной в местной газете, сейчас же решила заполучить ее для любительских спектаклей, устраиваемых в Шуе».[5]

На одном из спектаклей, проходивших в Шуе осенью 1888 года, и произошло знакомство Бальмонта с Ларисой. Ему в это время шел двадцать второй год, Ларисе — двадцать пятый, она находилась в расцвете женской красоты, которую поэт позднее назвал «боттичеллевой», возможно, имея в виду картину Боттичелли «Рождение Венеры». Лариса произвела на Бальмонта большое впечатление. 31 октября он посылает ей первое письмо, а 3 декабря пишет из Шуи, что вышел из университета, так как «нервное состояние дошло до крайней степени».[6] В письме от 25 декабря приглашает Ларису приехать в Шую; в приписке это приглашение подтверждено его матерью. Состоялась встреча, и уже письмо от 31 декабря звучит так: «Жизнь моя, радость моя, с новым годом, с новым счастьем. Ваш навсегда К.». А 3 января 1889 года Бальмонт признается: «любовь завладела всем моим существом». Письма из Шуи в Иваново-Вознесенск в январе следовали одно за другим с короткими интервалами. Продолжались встречи и, наконец, 10 февраля состоялось венчание в Покровском соборе Иваново-Вознесенска.

До марта 1891 года писем Бальмонта к Ларисе Михайловне нет, так как они в это время не расставались: совершили свадебное путешествие, жили то в имении Бальмонтов Гумнищи, то в их доме в Шуе, то в Иваново-Вознесенске у Дементьевых; с осени 1889 года — в Ярославле, где Бальмонт предпринял попытку продолжить образование в Демидовском юридическом лицее и издал «Сборник стихотворений» (1890). В январе 1890 года молодожены переселились в Москву, где жили в дешевых номерах гостиницы «Лувр». Бальмонт решил посвятить себя литературной деятельности. Однако провал первой книги, нервная болезнь и осложнения в семейной жизни (смерть первого ребенка, ревность жены) толкнули его 13 марта к попытке самоубийства: Бальмонт выбросился из окна третьего этажа и искалечил себя. После трудного годичного лечения, во время которого жена ухаживала за ним, Бальмонт встал, по его словам, с чувством «небывалого расцвета умственного возбуждения и жизненности».[7] Все это затем найдет отражение в автобиографических рассказах «Воздушный путь» и «Крик в ночи» и в стихотворении «Воскресший».

С новыми настроениями, с чувством подъема творческих сил в марте 1891 года Бальмонт отправляется «покорять Москву», утверждать себя на литературном поприще. Сначала он, по-видимому, заехал во Владимир (письмо от 18 марта). Первое письмо из Москвы в Иваново-Вознесенск датировано 2 апреля.

Это и другие письма начинаются с ласкового обращения — он называет Ларису «Милая Лара», «Милая Белочка», птичка и т. д. Общий тон всех писем нежный, доверительный, в них нет ни упреков, ни раздражения. Бальмонт пишет, что скучает без жены, справляется о здоровье детей, стремится обеспечить жизнь семьи материально, он держит жену в курсе своих дел и интересов, пытается привлечь ее к переводам с французского. Судя по письмам, Бальмонты разлучались довольно часто, постоянной квартиры у них долго не было, в Москве жили в гостиничных номерах, Лариса Михайловна подолгу бывала то в Иваново-Вознесенске, то в Шуе или Гумнищах. Последние два адреса свидетельствуют, что отношения между невесткой и свекровью (Вера Николаевна была решительно против брака сына с Л. М. Гарелиной) со временем более или менее наладились.

---

[5] Цит по: Николай Энгельгардт из Батищева. Эпизоды моей жизни. (Воспоминания) / Публ. С. В. Шумихина // Минувшее: Исторический альманах. СПб., 1998. Вып. 24. С. 7.

[6] РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1. Ед. хр. 89. Далее ссылки на эту, а также 90 и 91 единицы хранения не делаются; даты писем указываются в тексте.

[7] *Бальмонт К. Д.* Автобиография // Венгеров С. А. Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1904. Т. 6. С. 375.

Переходя к содержанию писем, отметим, что изложение будет вестись в хронологическом порядке в виде цитат, аннотаций и комментариев к ним. В бальмонтовском фонде в РГАЛИ (Ф. 57) письма отнесены к первой описи и разбиты на три единицы хранения: ед. хр. 89 включает в себя письма октября 1888—декабря 1891 года; ед. хр. 90 — письма 1892 года; ед. хр. 91 — письма 1893—начала 1894 года. В этом порядке и поведем обзор, указывая только дату и месяц письма.

Поскольку о содержании писем 1888—1889 годов речь шла выше, перейдем к письмам 1891 года (ед. хр. 89). Из них можно почерпнуть информацию о начальных — весьма трудных — шагах Бальмонта в литературе.

Первая группа писем — апрельская. Все они отправлены на адрес Дементьевых. Из них видно, что некоторые надежды Бальмонт возлагал на писателей-земляков — ивановца Ф. Д. Нефедова и владимирца Н. Н. Златовратского. Так, 2 апреля он сообщает: «...мне теперь на „литературном поле" весьма везет ⟨...⟩. Я получил от Нефедова приглашение сотрудничать в „Заре", но пока отказался, надеясь на что-то лучшее». «Заря» — литературно-общественный и политический еженедельник (издатель-редактор П. Борисов), к редакции газеты Нефедов имел близкое отношение, но это издание просуществовало только один 1891 год и никак себя не проявило. О Нефедове и «Заре» говорится и в других письмах. 6 апреля: «Был вчера у Нефедова, просидел у него все утро. Много беседовали насчет литературы вообще, поэзии в частности, насчет моих стихов (которые, кстати, ему очень нравятся ⟨...⟩, отдал ему несколько стихотворений для «Зари»)».

К Нефедову Бальмонт возвращается и в письме от 21 апреля: «Я был у Нефедова, просидел часа два-три. Первое впечатление — он на меня произвел неприятное. Но потом, когда он кончил со мной разговаривать о том, о сем, о Шуе, об Иванове, — это впечатление исчезло. Сей муж великовозрастный (ему должно быть лет 50). Принял он меня в высшей степени просто, любовно и приветливо. Предлагал еще „пристроить" мои стихи, корреспонденции и предполагаемые заметки о деятелях земства в газету ⟨...⟩ „Заря" (куда рекомендовал также мне что-нибудь отдать П. Ф.). Газета будто бы очень порядочная. Но я ее не видел и пока отказался от этого ⟨...⟩. Взял у меня 8 стих⟨отворений⟩, хотел прочитать и показать В. Л. Маврову (ред⟨актору⟩ стих⟨отворного⟩ отдела). Завтра отправлюсь к нему опять (пригласил зайти узнать его личное мнение)».[8]

В процитированном выше письме от 6 апреля речь идет и о Златовратском: «Вчера вечер провел у Златовратского, была у него чертова дюжина народу, никого только интересного, кроме Астырева (написавшего «В волостных писарях»)».[9]

---

[8] РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1. Ед. хр. 90. Письмо без обозначения года, ошибочно отнесено к этой ед. хр.; по содержанию оно явно не 1892-го, а 1891 года и должно быть включено в ед. хр. 89. П. Ф. — Петр Федорович Николаев (1844—1910), уроженец Владимира, окончил Московский университет со степенью кандидата; социолог, публицист, переводчик. По ишутинско-каракозовскому делу провел на каторге и в ссылке почти двадцать лет. Автор книги «Личные воспоминания о пребывании Николая Гавриловича Чернышевского на каторге» (М., 1906). С ним Бальмонт, вероятно, познакомился в 1886 году, когда тот вернулся на родину. Занимаясь издательскими и переводческими делами, Николаев оказывал Бальмонту помощь и поддержку. В частности, по его совету поэт перевел работу Г. Брандеса о Шелли, которая, при содействии Николаева, была напечатана в московском журнале «Эпоха» в 1888 году. О Николаеве Бальмонт сочувственно вспоминал в мемуарном очерке «Видящие глаза», напечатанном в газете «Последние известия» (Ревель) 17 марта 1922 года. Подробнее о П. Ф. Николаеве см.: Деятели революционного движения в России: Биобиблиографический словарь. М., 1928.

[9] Астырев Николай Михайлович (1857—1894) — публицист, его книга «В волостных писарях» (1886) отличается непредвзятым изображением крестьянской жизни и крестьянского самоуправления. К земской деятельности Бальмонт проявлял значительный интерес, во многом объясняющийся тем, что его отец был председателем уездной земской управы.

Бальмонт спорит на вечере, литератор-народник в его представлении — «старая погремушка».

Печатались ли стихи Бальмонта в «Заре», сказать трудно, но сотрудником этой газеты он не стал. Реальной поддержки ни у Нефедова, ни у Златовратского Бальмонт не получил. Общение с ними было недолгим, так как в его глазах они были представителями старой «народнической школы», которую поэт «прошел» еще гимназистом в Шуе и в которой разочаровался.

Из апрельских писем следует, что Бальмонт за короткое время успел восстановить старое знакомство с П. Ф. Николаевым,[10] познакомился с редактором «Русской мысли» В. А. Гольцевым, критиком И. И. Ивановым и профессором Московского университета, знатоком западных литератур Н. И. Стороженко.

Известный критик и публицист Виктор Александрович Гольцев (1850—1906), по-видимому, имел в то время прямое отношение к журналу «Сотрудник» (1890—1891, редактор В. Н. Маракуев), в котором и предложил участвовать Бальмонту, заказав критико-биографический очерк о Роберте Бернсе и ряд заметок о земстве и земцах. Скорее всего, контакты с Гольцевым на этом и прекратились. Лишь с 1894 года в журнале «Русская мысль» стали появляться бальмонтовские стихотворения и переводы («Я мечтою ловил уходящие тени...», «Болотные лилии», перевод поэмы Шелли «Освобожденный Прометей» и др.). Были ли публикации в «Сотруднике» — не известно.

Полезным на первых порах было знакомство с литературным и театральным критиком Иваном Ивановичем Ивановым (1862—1929). Иванов заведовал литературно-критическим отделом в журнале «Артист» (1891—1894), был тесно связан с газетой «Русские ведомости» и журналом «Мир Божий». Он способствовал публикациям произведений поэта в этих изданиях. Рассказывая об Иванове в письме от 6 апреля, Бальмонт приводит ядовитую эпиграмму на него В. Буренина:

Из журнальных тараканов
Всех скучнее таракан
Господин Иван Иванов,
Театральный критикан.

Однако тут же добавляет: «Иванов очень милый человек, он сообщил, что видел много моих переводов в „Пант⟨еоне⟩ лит⟨ературы⟩"».[11] Благодаря Иванову каждый год в «Артисте» появлялись стихотворения Бальмонта («Северный праздник», «Умер бедный цветок...», «У берегов Скандинавии», перевод «Ворона» Э. По) и другие его публикации.

Особенно большую роль в жизни Бальмонта сыграл Николай Ильич Стороженко (1826—1906). Об этом поэт вспоминал в очерке «На заре» (1929): «Один, голодая, имея нравственную опору лишь в профессоре Николае Ильиче Стороженко, который гостеприимно принимал меня и руководил моим изучением истории европейских литератур, я перевел, а Прянишников, или точнее, П. П. Кончаловский напечатал книгу норвежского критика Г. Иегера о Генрике Ибсене ⟨...⟩. Н. И. Стороженко, к коему чувства мои — сыновняя любовь и признательность, ибо он поистине спас меня от голода и, как отец сыну, бросил верный мост, выхлопотал для меня у К. Т. Солдатенкова заказ перевести „Историю скандинавской литературы" Горна-Швейцера и, несколько позднее, двухтомник „История итальянской литературы" Гаспари».[12] О Стороженко 21 апреля Бальмонт писал жене: «Был вчера у Сторо-

[10] См. прим. 8.

[11] «Пантеон литературы» (1888—1895) — журнал, издававшийся в Петербурге (издатель О. В. Трозинер, редактор А. Чудинов).

[12] *Бальмонт К. Д.* Избранное. М., 1983. С. 556. Упомянутая здесь книга Г. Иегера «Генрик Ибсен (1828—1888). Биография и характеристика» в переводе Бальмонта напечатана в Москве под маркой книжного магазина П. К. Прянишникова, но фактически ее изданием руководил Петр Петрович Кончаловский (Канчаловский; умер в 1904 году), литературный и издательский деятель 1890-х годов, отец известного художника П. П. Кончаловского. О судьбе этой книги см. прим. 22.

женко — милый, очаровательный старик лет 45—50-и. Я ему отдал свой перевод Брандеса о Шелли и просил пока только высказать его мнение о доброкачественности перевода и желательности напечатать его отдельной брошюрой». В данном случае речь идет о бальмонтовском переводе, опубликованном в 1888 году в журнале «Эпоха».

Особый интерес представляют октябрьские письма 1891 года. Они относятся к поездке Бальмонта в Петербург и адресованы в Москву в гостиницу «Лувр». Перед этой поездкой состоялась его встреча в Нижнем Новгороде с В. Г. Короленко, который поддержал первые шаги Бальмонта в литературе еще в 1885—1886 годах; поэт считал его своим литературным учителем и человеком доброй, благородной души. Короленко снабдил Бальмонта рекомендательными письмами к писателю, редактору журнала «Северный вестник» М. Н. Альбову и к издателю Ф. Ф. Павленкову, а также посоветовал обратиться к ряду своих знакомых из литературного мира, воспользовавшись его визитными карточками. М. Н. Альбову Короленко писал 21 сентября: «Есть у меня знакомый молодой человек, Константин Дмитриевич Бальмонт. Уже несколько лет пишет стихи ⟨...⟩. Теперь он явился ко мне сильно потертым разными невзгодами, но, по-видимому, не упавший духом. Он изучил языки, много читал, продолжает писать и едет в Петербург искать работы».[13] Как видим, к тому времени в Москве Бальмонт еще не чувствовал себя прочно и надежно. Благоприятные перспективы открылись позднее.

Первое письмо из Петербурга отправлено 12 октября. В нем Бальмонт сообщает, что Ф. Ф. Павленков в Крыму, что встретился с поэтом Н. М. Минским и передал ему переводы (какие — не указано), а тот обещал отдать их Павленкову. Встретился он и с Альбовым, который просил стихи для «Северного вестника» и статью об Ибсене, чтобы представить ее редакционному совету. Статью Бальмонт в это время писал, но не надеялся, что закончит ее в Петербурге, так как сильно утомился. Приведем наиболее существенные цитаты из этого письма.

«Насчет постоянной работы в редакции Альбов сказал мне, что сейчас все места в журнале заняты».

«Познакомился я с Минским и Мережковским и за два дня знакомств о многом переговорили, что я их считаю чуть не родными, чтобы ты знала, какие это милые, очаровательные люди, в особенности Мережковский. Минский читал мне свои новые, ненапечатанные еще стихотворения. Одно — прелесть, очаровательное. Потом он подарил мне свою философскую книгу „При свете совести", с положениями которой я, впрочем, совершенно не согласен. Ему очень нравятся мои переводы из Гейне: он говорит, что это мой жанр.

Но Мережковский, Мережковский — это что-то небесное! Нужно только сказать, что он совсем некрасив ⟨...⟩. Некрасив он очень, но и очень обаятелен. Умница, остроумный, живой — чистый француз. И он, и Минский убеждают меня переселяться поскорее в Петербург, говорят, что работа будет, но только непременно надо жить в Петербурге, „быть на виду". Мережковский даже так сказал: если хотите серьезно заниматься литературой, обязательно переезжайте сюда: из провинции *продолжать* — трудно, а *начинать* — абсолютно невозможно.

Жена Мережковского — прелесть, та самая барынька, которая пишет в „Санкт⟨-Петербургских⟩ вед⟨омостях⟩" за подписью З. Гиппиус (девичья фамилия), — помнишь, там ее очерк „В Москве", который нам понравился. Говорят, что ее другие вещи очень хороши, и что она очень талантлива. На днях они оба хотели у меня быть, и Минский тоже ⟨...⟩, у Мережковского будет собрание литераторов, и он меня пригласил на него».

---

[13] *Короленко В. Г.* Письма. М., 1936. Т. III. С. 68—69. Подробнее об отношениях Бальмонта и Короленко см.: *Куприяновский П. В.* К. Д. Бальмонт и В. Г. Короленко // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1998. Т. 57. № 4. С. 60—64.

Из письма от 17 октября: «Милая Лара, я кончаю сейчас свою статью об Ибсене и сегодня ее несу к Альбову». В письме от 18 октября — сообщение о том, что оставил статью Альбову и познакомился с писателем И. И. Ясинским.[14]

Таким образом, в Петербурге Бальмонт пробыл больше недели. На работу ему устроиться не удалось, стихи не были напечатаны, оставленная у Альбова статья об Ибсене в «Северном вестнике» не появилась (на ту же тему позднее, в № 9 и 10 за 1893 год, была опубликована статья постоянного сотрудника журнала Н. М. Минского «Г. Ибсен и его пьесы из современной жизни»). Тем не менее результатами поездки в Петербург Бальмонт остался доволен. 30 декабря 1891 года в письме к Короленко, благодаря его за «письма и карточки» к петербургским знакомым, он отмечал: рекомендации дали «возможность познакомиться там с интересовавшими меня людьми».[15] Особое значение, конечно, имели встречи с Мережковским и Минским, о чем красноречиво свидетельствует процитированное выше письмо от 12 октября.

Необходимо учесть, что Мережковский в это время готовил к изданию книгу стихотворений «Символы» (СПб., 1892), в которой обозначился его поворот к религиозно-мистическим идеям и содержался намек на новые формы творчества, выраженный, правда, скорее, риторически. Настроения и мысли, сказавшиеся в ней, вероятно, в той или иной мере отразились в беседах с Мережковским.

Что касается Минского, то он тоже в это время выступил провозвестником новых веяний в искусстве, что отразилось в стихах мистического и импрессионистического звучания и идеалистической теории «меонизма», которой был посвящен трактат «При свете совести» (СПб., 1890), не понравившийся Бальмонту, скорее всего, абстрактно-метафизическими рассуждениями. Однако и в Мережковском, и в Минском он почувствовал «родственные души».

Декабрьские письма 1891 года адресованы в Иваново-Вознесенск и в Шую, где в это время находилась Лариса Михайловна (в ожидании ребенка она уехала из Москвы на родину еще загодя, вероятно в ноябре). Бальмонт коротко сообщает жене о новых знакомствах и своих литературных занятиях. 28 декабря — о знакомстве с критиком М. К. Цуриковой,[16] о переводе рассказов Б. Бьернсона для «Русских ведомостей», о разговоре с П. П. Кончаловским и П. Ф. Николаевым по поводу перевода книги Г. Иегера об Ибсене, который был заказан Бальмонту через Н. И. Стороженко.

29 декабря Бальмонт пишет ей о переводах для «Русских ведомостей» и для «Артиста», о том, что был у Златовратского, встречался с публицистом-народником В. В. (Воронцовым) и с болгарином (фамилия не названа), интересующимся скандинавской литературой. В связи с упоминанием «Русских ведомостей» надо отметить, что в № 355 за 1891 год появилась первая публикация поэта в этом издании — перевод рассказа Матильды Росс «Маленький кубарь». Сотрудничество Бальмонта в «Русских ведомостях» продолжалось вплоть до 1894 года, благодаря именно этой газете его имя стало известным и популярным. В письмах к жене Бальмонт упоминает «Русские ведомости» очень часто по разным поводам.

Так, 31 декабря он снова пишет о переводах для «Русских ведомостей», а также для Кончаловского (новеллы Сервантеса). С благодарностью говорит о Н. И. Стороженко — «спасибо ему, у него есть сердце, и сердце редкостное». Упоминает журнал «Мир Божий», который начнет выходить с 1892 года под редакцией В. П. Острогорского, надеется печататься в нем при посредничестве И. И. Иванова.

---

[14] Ясинский Иероним Иеронимович (1850—1931) — писатель, журналист, издатель журнала «Ежемесячные сочинения», в котором Бальмонт печатался в начале 1900-х годов.

[15] РГБ. Ф. 135. (II). Карт. 18. Ед. хр. 42.

[16] Цурикова Мария Константиновна (1865—1917) — писательница, публицистка, критик; автор статей и очерков о русских и зарубежных писателях.

Сообщает, что профессору Н. С. Тихонравову[17] нравятся его переводы из Гете. В том же письме размышляет в связи с рождением сына: «нужно работать и работать, и тогда будет чем прокормить жену и маленького Котика». Сына назвали Николаем в честь рано умершего старшего брата Бальмонта, которого он очень любил (ему посвящено стихотворение «Призрак»). Днем раньше поэт так писал Короленко об обстоятельствах своей жизни: «Болезнь жены, рождение ребенка, собственные занятия, забота о приискании куска хлеба...».[18] Материально Бальмонт в это время, действительно, жил чрезвычайно трудно. В мемуарном очерке «На заре» поэт признавался, что бывали моменты, когда он буквально голодал и постоянно искал работу, существовал на случайные заработки, в основном благодаря переводам.

Перейдем к обзору писем 1892 года (ед. хр. 90).

Все письма с января по апрель этого года направлены из Москвы в Иваново-Вознесенск, где Лариса Михайловна жила с маленьким сыном, находя там необходимый врачебный уход. Иногда поэт приезжал туда и, разумеется, в Шую (например, в середине января, в апреле на Пасху). В середине февраля Лариса Михайловна ненадолго приезжала в Москву. Бальмонт, тревожась о здоровье сына, 2 января спрашивал жену: «Напиши мне, как здоровье мальчика. Совсем ли он поправился?» О себе писал, что целые дни занят книгами — приходится читать на разных языках и по разным вопросам.

В последующих январских и февральских письмах — сообщения о том, что читает, что переводит, что пишет. Например, из письма от 10 января узнаем: для «Русских ведомостей» готовятся статьи о героинях Г. Ибсена и Б. Бьернсона («Женские типы скандинавской беллетристики»), для «Мира Божьего» — статья о Бьернсоне, для «Артиста» — статья об основателе датского театра Л. Гольберге; кроме того, сделан перевод трех сцен из «Бранда» Ибсена. «Книжка моя начала печататься», — извещает Бальмонт жену, имея в виду перевод книги Г. Иегера об Ибсене, далее сообщает о заказе Кончаловского на перевод новелл Сервантеса и стихотворений Гофмана и спрашивает, будет ли она помогать ему переводить с французского, в частности новые комедии для журнала «Артист». «Стороженко, Иванов и Кончаловский, по-видимому, очень хорошего мнения обо мне», — делится Бальмонт впечатлениями от встреч и бесед с этими людьми.

В письме от 14 января Бальмонт тревожится о здоровье Коли, сообщает, что читает Гофмана и много по-шведски и по-норвежски; с удовольствием прочитал драму Г. Мопассана «Musotte» («Мюзотта»),[19] думает ее переводить. Из письма от 13 февраля явствует, что Бальмонт переводит стихи Теннисона.

Обстоятельные сведения содержатся в письме от 18 февраля: Бальмонт продолжает активно печататься в «Артисте» (стихи, рецензии), превращается в постоянного сотрудника этого журнала, получает его годовой экземпляр, появляется возможность стать в нем постоянным обозревателем иностранной литературы; переводит Шелли; печатает в «Русских ведомостях» заметку о «Северных богатырях» Ибсена, пишет для этой газеты заметку о сборнике стихов К. Фофанова; упоминает издателя Кузьму Терентьевича Солдатенкова (1818—1901) в связи с предстоящим переводом «Истории скандинавских литератур от древнейших времен до наших дней» Ф. Горна-Швейцера (вышла в свет в январе 1894 года).

---

[17] Тихонравов Николай Саввич (1832—1893) — историк русской литературы (преимущественно древнего периода), профессор Московского университета, академик с 1890 года.

[18] РГБ. Ф. 135 (II). Карт. 18. Ед. хр. 42. Письма к Короленко от 30 декабря и письмо к жене от 31 декабря 1891 года дают основания полагать, что датой рождения Николая Бальмонта является не 1890-й, как принято считать, а 1891 год, точнее — конец года. По-видимому, в ноябре или декабре Бальмонт отвез Ларису Михайловну к Дементьевым, где ей был обеспечен врачебный уход. В Москву он вернулся после Рождества — к этому времени сын уже родился, причем тогда, когда он сам находился в Иваново-Вознесенске или Шуе.

[19] Пьеса «Мюзотта» (1891) написана Г. Мопассаном в соавторстве с Жаном Нордманом. В ее основу положен рассказ Мопассана «Ребенок».

Информацией подобного рода изобилуют и мартовские письма. «Мне приходилось в это время, — пишет Бальмонт 3 марта, — читать разную дребедень, рассказы Юлии Безродной (жены Минского), стихи Червинского, немецкую книжку об Ибсене и новый роман Доде „Rose et Ninette" («Роза и Нинетта»)».[20] О первых трех Бальмонт написал заметки для «Русских ведомостей», о романе Доде — большую заметку для «Мира Божьего», куда ее отправил Иванов вместе с бальмонтовскими стихами и несколькими переведенными им рассказами. Из письма от 12 марта явствует, что Бальмонт бывает у Цуриковой и поэта В. Шуфа.[21] Интересно, что в это время статьям, переводам, заметкам Бальмонт придает бóльшее значение, чем стихам, так как они охотнее печатаются, а это позволяет достичь относительного финансового благополучия; стихи же печатаются выборочно, с большим трудом, ведь у Бальмонта как поэта еще нет имени. Между тем он чувствует в себе силу, компетентность и радуется, что есть люди, которые верят в него.

23 марта, в связи с днем ангела Ларисы Михайловны (25 марта), Бальмонт посылает два посвященных ей стихотворения. Вот первое из них:

Ветви свои простирая,
Плачет тоскливо метель.
Где ты, моя дорогая,
Белочка, птичка, газель?..

Скоро повеет весною,
Скоро отправлюся я
В рощу, где вешней порою
Благостна песнь соловья,
Но не увижусь с тобою,
Белочка, птичка моя!..

Далее следует приписка: «Через 10 дней — увидимся. Можно переделать:

Теперь я увижусь с тобою,
Белочка, птичка моя».

Вслед за этим идет другое стихотворение — шутливое, озаглавленное «От барсука к белочке» и подписанное: Барсук.

Белка-бабочка не плачь!
Не страдай — в четверг приеду, —
Или к утру, иль к обеду,
Привезу тебе калач,

Привезу духов сиусских,
Испаряющихся в миг,
И десяток мудрых книг —
Шведских, английских и русских.

Барсук.

---

[20] Упоминаются Юлия Ивановна Безродная (1858—1910, урожд. Яковлева) и поэт Федор Алексеевич Червинский (1864—1918); автор немецкой книги об Ибсене не установлен. Есть библиографический список публикаций Бальмонта в газете «Русские ведомости» («Русские ведомости». 1863—1913. С. 20; разд. «Сотрудники „Русских ведомостей"»), но мелкие заметки и рецензии в нем не зарегистрированы. Роман Альфонса Доде «Роза и Нинетта» был опубликован в 1891 году.

[21] Шуф Владимир Александрович (1865—около 1914) — московский поэт, Бальмонт посвятил ему сонет «Подводные растения» при первой публикации (Вестник Европы. 1895. № 5) и в первом издании сборника «В безбрежности» (1895).

Последнее мартовское письмо помечено 28-м числом. Основное в нем — Бальмонт и Кончаловский написали протест в Главное управление по делам печати в связи с запрещением перевода книги Г. Иегера об Ибсене; Кончаловский намерен поехать в Петербург хлопотать. «Быть может, — надеется поэт, — дело ограничится одной вырезкой нескольких страниц». Однако книга так и не вышла из печати: она была арестована, а потом уничтожена.[22]

После 28 марта в переписке наступает почти месячный перерыв. Бальмонт приезжает на Пасху к семье, увозит Ларису Михайловну с сыном в Шую и там остается некоторое время после Пасхи. Вернувшись в Москву, он 25 апреля отправляет письмо в Шую, из которого следует, что Бальмонт переехал из «Лувра». Указывается новый адрес: Остоженка, против храма Христа Спасителя, гостиница «Бояр». Номер, очевидно, снят, чтобы перевезти в Москву жену и сына, а затем подыскать постоянную квартиру. Через некоторое время была снята квартира у домовладельца Зайченко на Долгоруковской улице[23] (этот адрес указан в письме от конца июня 1892 года, но переехали туда Бальмонты значительно раньше).

Следующая партия писем — с 12 июня по 23 августа — адресована в Шую, где (а также, надо думать, и в Гумнищах) летом Лариса Михайловна находилась с сыном. Все эти письма имеют прямое отношение к поездке Бальмонта в Петербург, а оттуда в Скандинавию. 13 июня Бальмонт приглашает Ларису в Петербург, чтобы оттуда вместе отправиться в Стокгольм. Вероятно, жена ответила, что это невозможно. В письмах за 15 и 17 июня поэт сообщает о встречах с Минским, который только что вернулся из Италии. С ним, «интересным собеседником», пишет Бальмонт 17 июня, «исходили пол-Петербурга», «сегодня едем с ним к молодому поэту Энгельгардту (в Царское)».

Знакомство с Н. А. Энгельгардтом состоялось, о чем поэт написал жене 18 июня: «Вчера я провел прекрасный день и жалел только, что тебя нет со мной. Ко мне зашел Минский, и мы отправились вместе с ним в Царское Село к молодому поэту Н. А. Энгельгардту, его хорошему приятелю (сыну известного агронома). Очаровательный отшельник, мечтатель, напоминающий немного Шелли, истинный поэт — хрустальной чистоты и умница. Мы много с ним говорили, и у нас нашлось много (по уверению Минского) общих черт, а именно: мы оба любим Библию, оба переводим Сюлли Прюдома, сморкаемся в платки с синими каемками, оба в возрасте 25 лет (он старше меня на три месяца), одинакового роста, у обоих на правой щеке бородавка, имеем одинаковые манеры и т. д. Но только он холост и жениться не хочет никогда (о, глупец!). Мы условились с ним переписываться, и я буду участвовать в журнале, издаваемом его матерью («Вестник иностранной литературы»)».[24]

К Н. А. Энгельгардту еще придется вернуться, а сейчас надо сказать, что у него, как и у Бальмонта, в 1890 году тоже вышел первый (и единственный) поэтический сборник «Стихотворения». В дальнейшем он стал известен как публицист, романист

---

[22] См. об этом: *Добровольский Л. М.* Запрещенная книга в России. 1825—1904. М., 1962. С. 189—190. Цензор нашел, что «почти все герои ибсеновских драм осуществляют резкий протест против существующего общественного строя».

[23] Н. А. Энгельгардт, бывший у Бальмонтов, так описывает квартиру и ее хозяйку: «Квартира их была на Долгоруковской, во дворе, во втором этаже московского деревянного флигеля, окнами в сад с сиренями, кленами и липами (...). Я увидел тогда Ларису Михайловну в простой, но изящной обстановке, в стильном платье со складкой Ватто, напоминавшую статуэтку из бисквита. Она была так юна, что ей по наружности нельзя было дать больше 17—18 лет» (РГАЛИ. Ф. 572. Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 133, об.). По сведениям Энгельгардта, в квартире у Бальмонтов бывали кн. А. И. Урусов, критик И. И. Иванов, профессор Н. И. Стороженко, А. П. Чехов (Там же. Л. 134). Сообщение относительно Чехова представляется нам сомнительным.

[24] Письмо Бальмонта о Н. А. Энгельгардте опубликовано К. М. Азадовским и А. В. Лавровым (см.: Анна Энгельгардт — жена Гумилева (По материалам архива Д. Е. Максимова). С. 356).

и автор двухтомной «Истории русской литературы XIX столетия». Его отец А. Н. Энгельгардт — профессор-агроном, автор публицистической книги «Письма из деревни»; мать Анна Николаевна Энгельгардт была не издательницей, а редактором журнала «Вестник иностранной литературы» в 1891—1893 годах; в этом журнале Бальмонт печатался. Между Н. А. Энгельгардтом и Бальмонтом на короткий срок возникли дружеские отношения, они встречались в 1892—1894 годах в Петербурге и Москве.

19 июня Бальмонт известил Ларису Михайловну, что едет в Гельсингфорс, а оттуда пароходом прямо в Стокгольм. Следующие отрывки и письма позволяют установить маршрут первого заграничного путешествия поэта. До сих пор об этой и второй (1893 года) поездке в Скандинавию ничего не было известно. К сожалению, Бальмонт не пишет о своих впечатлениях. Его письма отправлены из Гельсингфорса (21 июня), из Стокгольма (22 июня), второе из Стокгольма — без даты, с сообщением, что здесь душно, и он уехал в Упсалу, чтобы отдохнуть. В этом и следующем письме говорится о дальнейших планах путешествия: совершить быстрый переезд из Швеции в Норвегию, пробыть в Гетеборге один день, в Христиании (старое название столицы Норвегии Осло) — пять дней, затем, посетив окрестности норвежской столицы, направиться в Копенгаген, а оттуда через Ригу вернуться в Москву. 3 июля в открытке, отправленной в Шую, Бальмонт извещает, что вернулся в Москву. Таким образом, путешествие в Скандинавию продолжалось две недели. Оно, несомненно, связано с его занятиями скандинавской литературой, в особенности творчеством норвежского писателя и драматурга Ибсена, который в 1890-е годы был необычайно популярен в России, а его влияние на Бальмонта было бесспорным.

По-видимому, вскоре после возвращения в Москву Бальмонт побывал на родине, навестил жену с сыном и родителей, так как следующие письма в Шую отправлены 23 и 25 августа. В них — упоминания о стихах в журнале «Семья», первом томе «Житейских воззрений кота Мурра» Гофмана (последнее связано с работой над переводами из Гофмана). Бальмонт собирается писать статьи о Стриндберге (для «Русских ведомостей») и о его драмах (для «Артиста»); читает книгу С. Ф. Ольденбурга «Буддийские легенды» (СПб., 1894. Ч. 1) — для перевода философской поэзии.

Последнюю единицу хранения (№ 91) составляют письма Бальмонта к Ларисе Михайловне за период с 13 января 1892-го по 9 января 1894 года. Из них видно, что в это время супруги редко разлучались, жили в доме Зайченко на Долгоруковской улице.

Первый блок писем — петербургский, за 13—31 января 1893 года. В Петербурге укрепляются старые литературные знакомства (Минский, Мережковский, З. Гиппиус) и появляются новые: неоднократно упоминается фактический редактор реорганизованного «Северного вестника» А. Л. Волынский (Флексер), называются поэты этого журнала К. Льдов, Як. Ивашкевич, переводчик Петрарки Н. М. Соколов, известный поэт и переводчик П. Вейнберг.

Особенно часто упоминается Минский, с которым устанавливаются дружеские отношения и переписка. Круг «Северного вестника» становится близким Бальмонту: его привлекают идейно-художественные искания этого круга, интерес к творчеству Ибсена, Шелли, Э. По (о последнем был разговор с Мережковским). В письме от 16 января Бальмонт сообщает, что при редакции «Северного вестника» организовался «шеллианский кружок», все интересуются Шелли, а Волынский написал о нем статью. Познакомившись со стихами и переводами Бальмонта, Минский сказал поэту, что тот сделал большой шаг в своем развитии и что из него «выйдет настоящий большой писатель». «Увы, когда?» — замечает Бальмонт в связи с такой лестной оценкой. В письмах не раз говорится: был у Минского, отправился к Минскому в редакцию «Новостей» (в этой газете он вел литературный отдел), «видел Минского», «придут ко мне Минский, Мережковский, Волынский». Наконец, он уведомляет жену: «Я привезу тебе Поэта. Точнее говоря, Минского». А в

другом месте добавляет, что Минский и еще поэт (наверное, Энгельгардт) хотят, чтобы Лариса Михайловна приехала в столицу познакомиться с петербуржцами.

Свою поездку в Петербург Бальмонт считал плодотворной. В «Северном вестнике» он оставил стихи, которые обещали напечатать. И напечатали, правда, не в мартовском, а в майском номере: переводы из Шелли (стихотворения «Царица моего сердца» и «Ночь»), в составе статьи Н. И. Стороженко «Английские поэты нужды и горя» переводы отрывков из поэм Голдсмита «Покинутая деревня» и Бернса «Веселые нищие», а также переводы стихотворений Элиота «Молитва поэта», «Семья пролетариев в Англии» и «Суббота». В октябрьском номере появилась «Фантазия», уже не переводное, а оригинальное стихотворение Бальмонта с его установкой на передачу зыбких впечатлений и музыкальное звучание стиха. С него, можно сказать, начинается «новый Бальмонт», импрессионист и символист. «Мое сотрудничество в „Северном вестнике" и „Иностранной литературе" («Вестнике иностранной литературы». — *П. К.*) — факт решенный», — пишет поэт 31 января.

Несколько стихотворений Бальмонт передал для сборника «В пользу переселенцев», издаваемого газетой «Новая жизнь». Он установил также контакт с А. С. Сувориным, оставив для его издательства рукопись (возможно, переводов). Побывал в «Вестнике Европы», где получил гонорар за перевод поэмы Шелли «Мимоза», помещенный в № 12 за 1892 год. Публикацию поэмы «Мимоза» именно в этом журнале Бальмонт особенно ценил, так как «Вестник Европы» был одним из старейших и самых почтенных российских журналов. Редактор журнала М. М. Стасюлевич в дальнейшем способствовал, начиная с 1893 года, выходу в свет всех семи выпусков сочинений Шелли в переводе Бальмонта. В его же издательстве в 1894 году вышел стихотворный сборник поэта «Под северным небом», который Бальмонт всегда считал первым.

Следующие три письма относятся ко второй поездке Бальмонта в Скандинавию, завершившейся недельным пребыванием в Германии. Письма адресованы в Москву на Долгоруковскую улицу — там оставалась Лариса Михайловна в ожидании рождения нового ребенка. В письме от 13 июня поэт извещает жену, что во вторник едет пароходом в Стокгольм, оттуда намеревается переехать в Гетеборг, затем в Христианию, а пока направляется на день к Мережковскому. 6 июля — письмо из Берлина: поездка «очень освежила, хотя утомила»; в Берлине намерен быть пять дней, на один день съездить в Дрезден. 15 июля — открытка с извещением о прибытии в Петербург. Впечатления от поездок в Скандинавию нашли отражения в ряде стихотворений Бальмонта («Среди шхер», «У скандинавских скал», «У фьорда», «Норвежская девушка», «Чайка», скандинавская песня «Горный король», «Разлука») и в лирическом прозаическом этюде «Тени», напечатанном в газете «Русские ведомости» 13 января 1894 года. В нем есть такой пассаж:

«Я закрыл глаза, и передо мною, как в калейдоскопе, промелькнули недавние картины.

Голубые глаза мечтательной Швеции... Зеленые пастбища Дании... Фьорды и серые скалы Норвегии...»

В период между «скандинавскими» письмами и письмами за 20, 26 и 30 августа в семье произошло важное событие: родилась дочь. Об этом Бальмонт писал Минскому: «Моя жена только что (вчера в ночь) освободилась от тягостей двойного существования, разделив теперь этот труд поровну с весьма субтильной девицей, которая, конечно, будет носить какое-нибудь романтическое имя, вроде „Тани" или „Аси"».[25] Названа она была Анной, что явствует из приписки Ларисы Михайловны

[25] Письма К. Д. Бальмонта к Н. М. Минскому / Публ. П. В. Куприяновского и Н. А. Молчановой // Русская литература. 1993. № 2. С. 190. Скорее всего, дочь родилась в последних числах июля, так как в процитированном письме Минскому (оно не датировано) упоминается статья о Сюлли Прюдоме («она пойдет на днях в „Русских ведомостях"»), которая была напечатана 2 августа 1893 года.

в письме Бальмонта к матери от 6 ноября 1893 года: «Анька выравнивается в прелестную девочку».[26] Однако дочь в конце этого или в начале следующего года умерла.[27]

Упомянутые августовские письма и открытки малосодержательны. Адресованы они в Иваново-Вознесенск, где Лариса Михайловна находилась с детьми. 8 декабря — открытка с вокзала из Москвы при отъезде Бальмонта в Шую с обещанием привезти оттуда «всякой всячины».

Три последних письма Бальмонта Ларисе Михайловне написаны 4, 7 и 9 января 1894 года и отправлены в Петербург, куда та уехала. Первое адресовано некой Марии Владимировне Ивановой с просьбой передать Л. М. Бальмонт, второе — на «Северную гостиницу». В нем есть такие слова: «Мне тоже скучно без тебя», и сообщение о том, что собирается в Петербург, где надеется провести вместе недели полторы. В последнем письме Бальмонт спрашивает, долго ли «милая Лара» пробудет в Петербурге, что касается его, то он приехать к ней не сможет ввиду необходимости готовиться к лекции, которую предстоит прочитать. Бальмонт пишет о Минском и спрашивает, познакомилась ли она с Мережковскими. Однако 12 января он ставит в известность мать, что едет в Петербург, где находится Лара, и пробудет там четыре дня.[28] На этом эпистолярные свидетельства об отношениях Бальмонта и первой жены обрываются. Неопубликованная часть воспоминаний Н. А. Энгельгардта, где он рассказывает о встречах с Бальмонтом, заканчивается словами: «17 мая 1894 года Лариса Михайловна приехала ко мне в Батищево и подарила мне свыше сорока лет безоблачного семейного счастья».[29] Следовательно, сближение произошло между январем и маем. Возможно, их отношения развивались параллельно роману Бальмонта с Екатериной Алексеевной Андреевой, о котором подробно рассказано в ее «Воспоминаниях».

Что произошло, почему распалась семья? Ответа на эти вопросы письма Бальмонта к жене не дают. Н. А. Энгельгардт, хорошо знавший содержание писем, отметил, что они свидетельствуют «о самой нежной привязанности» их автора к Ларисе Михайловне.[30] Действительно, в них лишь однажды глухо прозвучало, что оба они виноваты — «оба не сдержали себя» (письмо от 13 июня 1892 года). Значит, не все отразилось в письмах, а столкновения были. Нельзя не заметить также, что письма, связанные со второй поездкой в Скандинавию, редки, коротки и сухи. Почти то же самое можно сказать о письмах второй половины 1893 года и январских письмах 1894 года.

Н. А. Энгельгардт пишет, что в семейном союзе Бальмонтов трещина образовалась после смерти дочери Анны. Скорее, после этого она резко обозначилась и расширилась, хотя была и раньше. Их брак не был бесконфликтным. Бальмонт не раз писал о беспричинной ревности первой жены. По словам Е. А. Андреевой-Бальмонт, второй жены поэта, Лариса Михайловна «следила за ним, подсматривала, распечатывала его письма, рылась в его бумагах».[31] Подозрительность была в натуре Ларисы Михайловны, ревностью она преследовала и Н. А. Энгельгардта. Их сын Александр вспоминал: «Мама, добрая и честная, имела ужасный порок. Она была

---

[26] РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1. Ед. хр. 127.

[27] РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 176, об. Н. А. Энгельгардт относит смерть Ани к весне 1894 года. Нам кажется, что это, вероятнее всего, произошло в самом конце 1893 года. Родившуюся в 1895 году дочь Энгельгардты тоже назвали Анной, очевидно, в честь сестры Ларисы Михайловны.

[28] РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1. Ед. хр. 127. В этом письме, как и в письме к Ларисе Михайловне от 9 января 1894 года, тоже говорится о предстоящей лекции. Известно, что в начале 1894 года Бальмонт с большим успехом прочел лекции о Шелли и Байроне в зале Исторического музея.

[29] РГАЛИ. Ф. 572. Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 179.

[30] Там же. Л. 178.

[31] *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М., 1996. С. 338.

необоснованно ревнива, без всякого повода со стороны отца. И это выражалось в диких сценах ревности».[32]

Нечто подобное, надо полагать, было и в отношениях с Бальмонтом, если учесть еще его влюбчивую натуру («люблю любовь» — говорил он о себе). Тем более, когда возникли серьезные отношения между поэтом и Е. А. Андреевой (они познакомились в апреле 1893 года), Лариса Михайловна не могла не почувствовать и не заметить перемены в муже. С другой стороны, мимо ее внимания не прошла и увлеченность ею Николая Александровича Энгельгардта, которая без умысла «подогревалась» его матерью — после знакомства с Ларисой Михайловной во время их приезда в Москву она восклицала, обращаясь к сыну: «Но какая у него (Бальмонта. — *П. К.*) жена! Какая жена!».[33] Поистине, Л. М. Гарелина обладала даром «чарования». Возникший «треугольник» разрешился тем, что Бальмонт, донимаемый ревностью жены, собрал вещи и ушел жить в гостиницу, а Лариса Михайловна приехала в смоленское имение Энгельгардтов Батищево.

Пять лет брака не были счастливыми для супругов. Они слишком много жили врозь, материально и в бытовом отношении долго были устроены плохо. Лариса Михайловна перенесла три беременности, двое детей умерли, ее творческие задатки не могли быть реализованы. Интересы мужа далеко не всегда ею понимались и принимались, а Бальмонт с головой ушел в них. Человек целеустремленный, творческий, деловитый, но малоспособный дать счастье в женском, семейном смысле слова — такое заключение можно сделать о Бальмонте, читая его письма к первой жене. Что касается писем как источника творческой биографии, то их ценность безусловна и весьма значительна. По ним можно видеть, как много Бальмонт занимался самообразованием, читал, писал и вообще трудился. По письмам прослеживаются его планы, литературные контакты и связи, сотрудничество в различных газетах, журналах, издательствах. Просмотр упоминаемых изданий может привести к выявлению забытых публикаций. Характерно тяготение поэта к петербургским поэтам-символистам, к кругу журнала «Северный вестник», который, с переходом его в руки Л. Я. Гуревич и А. Л. Волынского, стал постепенно органом нарождающегося декадентства и символизма.[34] В Москве лишь знакомство с В. Я. Брюсовым позволило Бальмонту найти нечто родственное и близкое, но произошло это осенью 1894 года, т. е. после того, как переписка Бальмонта с Л. М. Гарелиной завершилась. В 1895 году был официально оформлен развод, и она смогла вступить в брак с Н. А. Энгельгардтом, а Бальмонт — с Е. А. Андреевой (их венчание состоялось 27 сентября 1896 года).[35]

---

[32] Цит. по: Анна Энгельгардт — жена Гумилева (По материалам архива Д. Е. Максимова). С. 376 (письмо А. Н. Энгельгардта к Д. Е. Максимову).

[33] РГАЛИ. Ф. 572. Оп. 1. Ед. хр. 344. Л. 133, об.

[34] О реорганизации журнала «Северный вестник» и о сотрудничестве в нем Бальмонта см.: *Куприяновский П. В.* 1) История журнала «Северный вестник» // Учен. зап. Ивановского пед. ин-та. 1970. Т. 59; 2) Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969; *Иванова Е. В.* «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX—начала XX века. 1890—1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 91—128.

[35] Необходимо заметить, что женитьбе Н. А. Энгельгардта на Л. М. Гарелиной предшествовало неудачное сватовство к Е. А. Андреевой, у которой к этому времени уже был роман с Бальмонтом (см. об этом: *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. С. 279—280). Перипетии этого «четырехугольника» нашли своеобразное отражение в романе Энгельгардта «Под знаком Сатурна» (Русский вестник. 1903. № 1—5). Прототипами являются все четыре упомянутых лица. Главный герой Ушнев (прототип — Бальмонт) обрисован отъявленным декадентом, каким в 1893—1894 годах поэт еще не был. Энгельгардт к декадентству и символизму относился резко отрицательно (Николай Энгельгардт из Батищева. Эпизоды моей жизни. С. 10), поэтому в романе все, что связано с «новой поэзией», изображено утрированно.

Поскольку в 1895 году, когда у Энгельгардтов родилась дочь Анна, их брак еще не был зарегистрирован, Бальмонту пришлось записать ее на свое имя. Лишь позднее Николай Александрович узаконил дочь.

Свои отношения с Ларисой Михайловной поэт подытожил в стихотворении «Воскресший», которое вошло в книгу «В безбрежности»:

Ты обманулся сам в себе
И в той, что льет теперь рыданья, —
Но это мелкие страданья.
Забудь. Служи своей судьбе.[36]

Сложно оформлялся и второй брак Бальмонта, так как, по настоянию Ларисы Михайловны, виновным в разводе признали поэта. Их брак был расторгнут решением Московского епархиального управления, утвержденным указом Святейшего Синода 29 июля 1896 года «с дозволением вступить жене во второй брак, а мужу навсегда воспрещено вступление...» (*Захарова О.* Архивные находки). Однако Бальмонт пренебрег этим решением и обвенчался с Е. А. Андреевой тайно (см.: *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. С. 313—317).

[36] Цит. по: *Бальмонт К. Д.* Избранное. С. 55.

© *Ан Чжиен (Республика Корея)*

ЗАМЕТКИ О РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ Н. Н. ЕВРЕИНОВА

1

Тема «Евреинов-драматург» остается по сей день фактически не разработанной. Видимо, сенсационность его театральных идей, выраженных в многочисленных научных и псевдонаучных работах, и разнообразие режиссерских опытов затрудняют подход к оригинальным драматическим произведениям Евреинова. Для столь разносторонней личности, одновременно и режиссера, и драматурга, и театрального теоретика, и историка, и композитора, и живописца, «значение драмы в ее словесном выражении и развитии неравнозначно театральной истории. Зрелищная сторона, связанная с эмоциональным содержанием театра, составляет основу природы *театра как такового* (курсив мой. — *А. Ч.*)»,[1] чрезвычайно дорогого автору. Но, проповедуя «театр как таковой», прославляя традицию импровизации, мечтая о возрождении «старинного театра», где расцветали зрелищность и импровизационная чара актерского мастерства, все же сам Евреинов до конца жизни оставался драматургом, он создал более шестидесяти пьес и инсценировок.

Николай Николаевич Евреинов родился в 1879 году в Москве в семье инженера. Его мать, обрусевшая француженка Валентина Петровна де Грандмезон, обладавшая тонкой художественной натурой, водила сына с пятилетнего возраста в театры, концерты, маскарады. И, как пишет В. Каменский, с этих пор «яркопестрые народные гулянья в Дерпте, живописные первомайские празднества студентов, гонки, толпа, зрелища, таинственные сеансы фокусника Беккера определяют в мальчике природную наклонность к театру».[2] Однажды произошло событие, которое можно считать первым выступлением Евреинова на профессиональной сцене — тринадцатилетний мальчик убежал из дома и выступал на арене бродячего цирка в роли клоуна на турникете под псевдонимом «Бокларо», прекрасно ходил по канату, по проволоке и отличился в эквилибристике.

В том же году осенью этот «цирковой виртуоз» уезжает в Петербург и поступает в Императорское училище правоведения. Но и в годы студенчества он не утрачивает

[1] *Томашевский А.* Лицедей, сыгравший самого себя // Театральная жизнь. 1989. № 22. С. 25.

[2] *Каменский В.* Книга о Евреинове. Пг., 1917. С. 15—16.

преданности театру: в 1899 году пишет свою первую пьесу «Сила чар», ставит ее в училище.[3] В 1901 году Евреинов заканчивает Училище правоведения и по настоянию отца поступает на службу в канцелярию министра путей сообщения. Но, занимаясь казенными делами, он продолжает писать пьесы и набрасывать эскизы театральных декораций. И в том же году поступает в Петербургскую консерваторию, где под руководством Н. А. Римского-Корсакова учится в классе теории композиции. В 1902 году Евреинов пишет трехактную комедию «Фундамент счастья», поставленную в 1905 году в «Новом театре». Затем следуют пьесы, которые с успехом шли в разных театрах и принесли автору определенную известность в театральных кругах того времени.

В сезоне 1907/1908 года Евреинов вместе с бароном Н. В. Дризеном создает «Старинный театр». Задача этого театра — реконструкция сценических представлений других народов и прошедших веков. В своих спектаклях руководители театра хотели отобразить не только историю драматургической литературы, но и эволюцию театра как зрелища: они давали представление о том, как ставились и разыгрывались пьесы, показывали зрителя соответствующей эпохи, как смотрел он пьесу и как на нее реагировал.[4] «Старинный театр» оставил заметный след в истории, несмотря на ничтожно малый срок своего существования.

Зимой 1908—1909 года В. Ф. Комиссаржевская, не найдя общего языка с Мейерхольдом, пригласила Евреинова режиссером в свой Театр на Офицерской, где он поставил «Ваньку-ключника и пажа Жеана» Ф. Сологуба, «Царевну» («Саломея») О. Уайльда и др. А осенью 1910 года, окончательно оставив службу в министерстве, Евреинов принял предложение А. Р. Кугеля (псевдоним Homo Novus) поступить главным режиссером в театр «Кривое зеркало», где ему было суждено осуществить себя полностью.[5] В это время печатаются его многочисленные теоретические работы и драматические произведения, оказавшиеся в центре бурных споров вокруг театра того времени. Впоследствии, под воздействием собственной теории театрализации жизни, Евреинов постепенно все дальше отходит от сценического театра, за исключением деятельности в «Кривом зеркале», где он работал дольше всего. В годы, предшествовавшие революции, Евреинов много путешествовал — по Западной Европе, Скандинавии, Африке. После творческого затворничества в Финляндии (1914—1916), где он написал «Театр для себя», Евреинов осенью 1917 года уехал на Кавказ. В годы революции и гражданской войны он гастролировал с лекциями и спектаклями по России. В 1925 году навсегда покинул Советскую Россию. Нет оснований утверждать, что именно революция отторгла Евреинова. В 1920 году он поставил в Петрограде представление «Взятие Зимнего Дворца» и в следующем году получил предложение от Мейерхольда работать в Театре РСФСР Втором. География постановок его наиболее известной пьесы «Самое Главное» (премьера состоялась в 1921 году) охватывала едва ли не всю страну. Судя по всему, А. Томашевский прав в том, что решение Евреинова эмигрировать не было обусловлено какими-либо политическими мотивами, скорее бытовые неурядицы и желание покорить мир двигали им в то время.[6] Обосновавшись в Париже, Евреинов продолжал интенсивно работать над пьесами и книгами, но начиная с 1930-х годов постепенно утратил былую славу. После войны он завершил свою деятельность созданием «Истории русского театра». И в те же годы написал воспоминания о «Кривом зеркале»,

---

[3] «Сила чар: арлекинада — опера буфф» хотя и была поставлена, но не была опубликована; рукопись пьесы хранится в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской театральной библиотеки (Цензурный фонд, № 22411).

[4] Об истории возникновения этого театра и деятельности Евреинова в нем см.: *Старк Э.* Старинный театр. Пб., 1922. С. 5—14.

[5] Об истории «Кривого зеркала» и деятельности Евреинова в нем см.: *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России: 1908—1917. М., 1995. С. 205—292.

[6] *Томашевский А.* Лицедей, сыгравший самого себя. С. 26.

опубликованные лишь недавно.[7] Евреинов умер 7 сентября 1953 года. Похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Как свидетельствуют многие современники, Евреинов, исключительно многогранная личность, был, подобно одному из героев его пьесы «Самое Главное», «настоящим фанатиком своей идеи».[8] «В драматургии его, — замечает Б. В. Казанский, — также, как и в его режиссерской работе, и в его теоретических воззрениях и художественных идеях, и даже в его личной судьбе можно, кажется, не только видеть то же развитие, но больше того, можно видеть уже не развитие, а выражение на разные лады и в разных аспектах одного и того же и единственного явления, как будто Евреинов, одержимый одной, всепоглощающей и сжигающей его, навязчивой мыслью — нет, вернее не мыслью, а страстью, исступленной, маниакальной страстью к театру, обращающей к нему всякое движение мысли и каждое биение сердца, — каждым актом своей деятельности и просто каждым моментом своей жизни воспроизводит снова и снова все то же, овладевшее всем его существом и парализовавшее все его нервные центры, видение. ⟨...⟩ Евреинов как будто насквозь пронизан и насыщен ядом театра, как все ткани и кровь морфиниста отравлены морфием, и на все внешние возбуждения, и для всех внутренних импульсов дает всегда одну и ту же театральную „реакцию"».[9]

В этом смысле весьма примечателен тот факт, что желание Евреинова «отеатралить» весь мир, самому стать произведением искусства (театрализация жизни) и его наиважнейшие театральные идеи нередко пронизаны едкой иронией, сказывающейся как в драматических произведениях, так и в режиссерской практике. Эта горькая самоирония не есть результат разочарования в изначальном идеале, она не представляет собой фазу «антитезы» утопическому периоду «тезы», а скорее является источником всех его утопических поисков и утверждений, неустанного томления по «прекрасно веселому» и «бессмертно вечному». «Все его гаерство, — пишет С. Маковский, — коренится в неприятии жизни, реального мира, лежащей в уродстве и зле действительности. Искусство спасает от жизни преодолением жизни искусством, иначе говоря — театральным преображением. Этот пессимизм в веселых погремушках, евреиновская метафизика смеха над призрачностью бытия сродни экзистенциальному безбожью, но в то же время очень по-русски, по-гоголевски исполнены трагического томления по чуду».[10]

В ранних драматических сочинениях, которые Евреинов назвал «литературно-театральными», в отличие от «театрально-литературных» произведений более позднего периода,[11] явственно и тонко изображена «жизнь, лежащая в уродстве и зле действительности» и угрожающая прекрасному миру фантазии и преображения, т. е. «миру как театру». Такое пессимистическое понимание действительности, рождая неразрешимый конфликт между миром фантазии и миром действительности, составляет суть его творческой деятельности в целом. И именно оно является неистощимым источником евреиновских театральных идей и многочисленных экспериментов в области драматургии и режиссуры. В одной из своих наиболее известных статей, в которой проповедуется и защищается «театрализация жизни», Евреинов пишет: «Смысл жизни для ребенка — игра. Смысл жизни для дикаря — тоже игра. Знаем ли мы другой смысл жизни для нас, неверующих, разочарованных не только в значении ценностей этических и научных, но и в самом скептицизме!.. Мы можем только рассказывать друг другу сказки. Смешить, пугать или восторгать выдуманными нами личинами. Обращать силу, знание, любовь и ненависть в некое

---

[7] *Евреинов Н.* В школе остроумия. М., 1998.

[8] *Евреинов Н.* Самое Главное: Для кого комедия, а для кого и драма, в 4 действиях. СПб., 1921. С. 36.

[9] *Казанский Б. В.* Метод театра: Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л., 1925. С. 146—147.

[10] *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 339.

[11] *Евреинов Н. Н.* Драматические сочинения. СПб., 1914. Т. II. С. 1.

сценическое представление, где все хорошо, что зрелищно, полно интриги, красиво, музыкально и отвлекает нас от входных дверей, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли, непрестанно играющей, потому что ей играется».[12] Трезвое сознание разрушительной силы действительности и беспомощности человеческого бытия в ней, сочетаясь с неутолимым «томлением по чуду», по чуду мира преображения, мира фантазии, порождает весьма парадоксальные стремления Евреинова. И эти противоречивые начала его стремлений интересным образом варьируются в евреиновском творчестве.

В теории монодрамы (1908), имевшей большой резонанс в обществе того времени, также выявляются эти противоречивые начала. Как и многие, Евреинов осознавал кризис современного театра и был склонен видеть первопричину этого во влиянии рампы, расхолаживающей зрителя и отгораживающей его от действия. Идеальный способ, который предлагает Евреинов для решения этой проблемы, — достижение истинного «сопереживания» зрительного зала сценическому действию. Монодрама, которую он мечтал осуществить на сцене, есть не что иное, как наиболее адекватная форма театрального действия, создающая максимальные условия для истинного сопереживания зрителя спектаклю: «Краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене, обусловливающее тожественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим».[13] По Евреинову, в совершенной драме, становящейся «моей драмой», возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия. Остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь как объект его рефлексии, и следовательно, переживания других персонажей представляются сценически важными лишь постольку, поскольку в них проецируется воспринимающее «я» субъекта действия. В этих построениях вырисовывается будущий грандиозный евреиновский проект «театрализации жизни», поскольку «театрализация жизни» является такой постановкой, при которой возможно максимальное сопереживание зрителя («моя» монодрама).[14]

Евреинов заключает, что «монодрама ⟨...⟩ разрешает одну из жгучих проблем современного театрального искусства, а именно проблему парализования расхолаживающего, разъединяющего влияния рампы. Уничтожить ее в действительности, как это предполагают некоторые, не значит еще уничтожить ее в нашем представлении ⟨...⟩. Надо сделать так, чтоб видимая, она стала как бы невидимой, существующая как бы несуществующей. И раз режиссер добьется иллюзорностью образов главного действующего слияния с его „я" „я" зрителя, то последний, как бы очутившись на сцене, т. е. на месте действия, потеряет из виду рампу, — она останется позади, т. е. уничтожится».[15] Евреинов ни на минуту не упускает из виду, что свое утопическое и крайне субъективистское суждение он основывает на неком «как бы», на иллюзии. В его проекте «монодрамы» в корне исключается возможность мифологического единства искусства и жизни. И на фоне всех крылатых евреиновских терминов — таких, как «театрализация жизни», «преображение жизни как прекрасная иллюзия», «лицедейство», «театр как монастырь», «жизнь как театр», — всегда присутствуют, в качестве исходной точки, «входные двери, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли», маячит страшный мир действительности. «Есть люди, — пишет Евреинов в своей книге «Театр как таковой», — для которых оковы

---

[12] Цит. по: *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой: (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни). М., 1923. С. 56—57.

[13] *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-худ. кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 г. СПб., 1909. С.15.

[14] Евреиновский проект «театрализации жизни» следует той же логике, что и теория монодрамы, хотя и является более радикальным, так как предполагает слияние сцены и зрителя в одном субъекте «я». См.: *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 23—58.

[15] *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму. С. 28.

действительности, даже позолоченные, — нечто непримиримо ужасное. И эта жизнь, где вечно в силе разрушительно-безжалостные законы Неизвестного Тюремщика, является сама собою оправданием любого средства позабыть ее ⟨...⟩. Приходило ли вам когда-нибудь в голову, что театр для многих, в сущности, монастырь, куда ходят и куда поступают единственно, чтобы спастись от „этой" действительности, от „этого" мира! ⟨...⟩ для этого необходимо бегство ⟨...⟩. Но куда? — Туда, где легче забывается злой плен, — в другой мир! — туда, где царствует не законный произвол космических сил, а наше самодовлеющее „я", его воля, его законы, его творчество, пускай пустяшное, вздорное, но „его", „наше" творчество, наш мир, мир, нами созданный в душе и нами воплощенный вовне. Только под этим углом зрения раскрывается истинное значение театра!».[16]

Под красивым покрывалом крайнего субъективизма в теории монодрамы обнаруживается еще один очень важный мировоззренческий аспект. Евреинов утверждает «я-субъект» как опору здания монодрамы: «⟨...⟩ вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей».[17] Это исходное начало получает дальнейшее развитие и становится краеугольным камнем театра жизни Евреинова: «Трижды благословен *театр воспоминаний*, превращающий прошлое в настоящее, бывшее в сущее, „нет" в „есть". Я хохочу в лицо злому Времени-сокрушителю! — В своем „театре для себя" я с наслаждением ему доказываю, что доколе я живу, — дотоле ничто не умрет для меня! ничто *не может* умереть в границах моего хотения, в границах силы моей памяти, в границах магии моего преображающего духа! ⟨...⟩ Пусть уже несколько лет, как нет моего милого друга. Пусть Время принесло раннюю смерть моему милому, бедному другу. Его нет. Но есмь аз! Аз, мудро знающий, что другой, в его главнейшем *для меня*, не что иное, как одно из представлений *моего* сознания. А если так, то представление о моем друге, *мое представление*, никогда не уйдет от меня, доколе я жив, т. е. доколе я помню! ⟨...⟩ Всякое воспоминание о другом есть в сущности воспоминание *о себе самом в отношении к другому*».[18]

Но на самом деле сущность субъекта — «я», на котором стоит целое здание монодрамы и евреиновской «жизни как театра», — в целом представляется не чем иным, как все время меняющейся формой, т. е. некой пустотой. Евреинов утверждает, что в монодраме «сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия. Ведь нашу телесную видимость мы всегда рассматриваем как нечто и „наше" и в то же время „постороннее" нам; таким образом и к себе мы можем относиться различно. И это постоянное или переменное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими субъективными представлениями главного действующего».[19] «Сущность» как платоновское понятие в евреиновском «я-субъекте» отсутствует, равно как и символистское томление по истинной сущности вещей. В отличие от характерного для символистского мироощущения приписывания реальности свойств художественного текста, «не быть самим собой» выступает здесь как главный тезис искусства. «Помню, — пишет Евреинов, — еще в детстве я инстинктивно понимал разницу ⟨...⟩ между многоглавым искусством — эстетическим и одноглавым — театральным: „театр" — это когда я надевал черные очки и отцовскую крылатку, хриплым голосом страшного незнакомца пугая прислугу, а „искусство" — когда я с увлечением занимался рисованием и музыкой ⟨...⟩

[16] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 61—62.

[17] *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму. С. 25.

[18] *Евреинов Н. Н.* Инсцены «театр для себя» // «Очарованный странник», альманах зимний. СПб., 1915. С. 10—12.

[19] *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму. С. 26—27.

Ведь в „театре" главное, чего я хочу, это быть не собою, а в „искусстве" как раз наоборот — найти самого себя, излить самое сокровенное моего „я", моего autatos в искреннейшей форме!»[20] В своих афористических рассуждениях о «форме и сути», напоминающих построения софистов, он утверждает, что настоящая сила врача заключается не в его знаниях, а во внешнем виде врача «с головы до ног», и настоящий вкус блюда заключается не во вкусе как таковом, а в красоте внешнего вида.[21] Эта особенность евреиновского миропонимания, сочетаясь с его тезисом о «преэстетизме театральности» и о «театральном инстинкте на биологическом уровне», рождает целый вариативный ряд утверждений о жизни как театре и о человеческом бытии как маске. Согласно Евреинову, в эволюции человеческого духа развитие чувства театральности предшествует развитию эстетического чувства. Театральное искусство уж потому носит преэстетический, а не эстетический характер, что «трансформация», каковой по существу оно является, примитивнее и доступнее, чем «формация», каковой является эстетическое чувство.[22] Евреинов видит «зачатки всякого искусства» не в «достижении» сущности, а, наоборот, в «сознательном отказе» от нее, т. е. в театральности. Идею «театрализации жизни» тоже можно понять только в этом смысле: «А раз в искусстве *форма станет содержанием*, мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту (...). Отеатралить жизнь, — вот что станет долгом всякого художника».[23]

Отрицая «ценность искренности» («При современной нивелировке переживаний, *искренность* в общении людей стала отъявленной *скукой*... И не накануне ли мы чудесного века маски, позы и фразы?»),[24] Евреинов стремится создать мир, в котором «казаться» имеет бóльшее значение, чем «быть».[25] Он сознательно отвращает свой взор от поисков истины и сути мира, отдавая предпочтение миру собственной фантазии и вечной игры. Следуя этим установкам, Евреинов выбирает себе маску шута: «Меньше всего я хотел бы, чтобы меня считали *серьезным человеком*, потому что перед серьезными людьми снимают маски или надевают только печальные (...). К тому же — дураки всегда серьезны».[26] В этом смысле весьма примечательна дневниковая запись, сделанная Блоком 12 ноября 1912 года: «Вечером пошел в „Кривое зеркало", где видел удивительно талантливые пошлости и кощунства г. Евреинова. Ярчайший пример того, как может быть вреден талант. Ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души».[27]

Итак, в сложной личности великого шута своего времени парадоксальным образом сосуществуют предчувствие разрушительной силы действительности и томление по чуду, по утопическому миру. Сегодня, будучи шутом, он трубит о театральности, завтра он мечтает быть святым и спасителем: «Я трублю вам, как гаер сегодня и святой завтра. Потому, что я трублю о спасительно-святом для людей — театральности! Трублю, апостол ее, в развеселых ризах гаера».[28] Подобные декларации пронизывают все творчество Евреинова. В этом смысле Евреинов — поистине дитя своего времени с его эсхатологическими предчувствиями, он идет тем же путем, что и прочие модернисты.

В ранних драматических произведениях Евреинова, несмотря на их вполне реалистическую стилистику, заложены зачатки дальнейшего развития его театральных идей и экспериментов, исследующих природу взаимодействия реальности и

[20] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 28.
[21] Там же. С. 93.
[22] Там же. С. 28—29.
[23] Там же. С. 13.
[24] Там же. С. 89.
[25] Там же. С. 91.
[26] Там же. С. 93.
[27] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 178.
[28] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 9.

иллюзии, человека и маски. В какой-то мере они яснее демонстрируют парадоксальные устремления Евреинова и сопровождающую их горькую самоиронию, выражающие суть его творческого мира, нежели более поздние произведения, в которых, из-за очевидного дидактического тона автора — проповедника своих театральных идей, порой исчезают оригинальность и тонкость художественного самовыражения.

2

Как уже отмечалось, свои первые драматические произведения для театра Евреинов создал еще в годы обучения в Императорском училище правоведения. Затем следуют пьесы «Болваны, кумирские боги» (1900), «Фундамент счастья» (1902), «Степик и Манюрочка» (1905), «Красивый деспот» (1905), «Война» (1905), которые вошли в первый том драматических произведений Евреинова, изданный в 1908 году. Предмет нашего рассмотрения — две пьесы, «Фундамент счастья» и «Красивый деспот», в которых сказываются особенности, значимые для дальнейшего развития творчества Евреинова.

Уже в «Фундаменте счастья» (1902) ярко проявляются специфические евреиновские черты — тяга к пессимизму и склонность к парадоксу. Действие пьесы происходит в лавке гробовщика во время холерной эпидемии. Сюжет во многом напоминает пушкинского «Гробовщика». Гробовщик Чернушкин, жадная, гнусная личность, любит, помимо своего основного занятия, философствовать о смерти. Его дочь Анастасия, влюбленная в фельдшера Помадова, страдает в мертвенной атмосфере собственного дома, но скупой отец противится ее любви к бедному фельдшеру. После вещего сна в третьем действии Чернушкин внезапно умирает, и Анастасия, наконец, получает свободу.

Целое здание драмы зиждется на парадоксальной логике гробовщика Чернушкина: «Знаете ли вы, милостивый государь (*с особенным выражением*), что счастье одного построено на несчастье другого?» (I, 253).[29] Парадокс жизни гробовщика, извлекающего прибыль из потери жизни, существующего благодаря умиранию других людей, в сюжете «Фундамента счастья» еще сильнее обостряется тем, что пьеса кончается его собственной смертью. Смерть Чернушкина на самом деле становится «фундаментом счастья» бедной дочери, наконец освободившейся от отцовского гнета. Сон Чернушкина в третьем действии, который по форме представляет собой «сцену на сцене», обнаруживает определенную параллель со сном Прохорова в «Гробовщике». У обоих сон, отражая явь, является ее продолжением; в нем фантастическим образом осуществляются их дневные желания и подсознательные страхи. Во сне Чернушкина его волнения о делах своей лавки перемежаются с его подсознательным страхом смерти, демонстрируя все негативные черты натуры героя. Черная дама, придающая сну фантастический колорит, сначала предстает той потерявшей мужа женщиной, с которой безжалостно поступил Чернушкин во втором действии, а затем перевоплощается то в его бедную сестру, погибшую из-за скупости брата, то в его несчастную жену и в конце концов оказывается самой смертью, про которую Чернушкин непрестанно философствовал в течение всей пьесы: «Чернушкин. Один величайший мудрец Индии сказал следующее: „дитя, когда ты являешься на свет, все вокруг тебя улыбаются, а ты плачешь; когда же ты будешь покидать этот свет, сделай так, чтобы все вокруг тебя плакали, а ты бы улыбалось". Вот, милостивый государь, настоящая мудрость! И мне остается только воскликнуть вместе с этим мудрецом: „блажен небоящийся смерти!" ⟨...⟩ Я, милостивый государь, не боюсь смерти... то есть нисколько...» (I,

[29] Здесь и далее цитаты из пьес Евреинова приводятся по изд.: *Евреинов Н. Н.* Драматические сочинения. СПб., 1908—1923. Т. I—III. Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

268—269). Несмотря на то что эпизод сна Чернушкина как «сцена в сцене» «до исчезновения черной дамы ⟨...⟩ ведется при опущенном у авансцены тюлевом занавесе» (I, 271), он не контрастирует с остальным действием, а лишь освещает его по-новому, отображая психологию главного героя.[30]

Однако смысловые отголоски пушкинской карикатуры быта гробовщика в начале XIX века, безусловно, сильно отличаются от аналогичной карикатуры в конце XIX века (действие пьесы происходит в одном из уездных городов России в 1890-е годы). В отличие от «Гробовщика» Пушкина, сюжетная линия которого развивается от «безрадостности к радости», от «старой жизни» к «новой жизни»,[31] в «Фундаменте счастья» Евреинова собственно ничего не происходит и не может произойти. «Старый и вечно новый»[32] приговор — «мы все осуждены на смерть», — повторяемый разными героями, нависает над их головами и над всем пространством пьесы. Эта избитая фраза, доминируя своей всепокоряющей истинностью, превращает все действия героев в ничто. Если в сюжетном пространстве «Гробовщика» скрещиваются атрибуты жизни и смерти и смысл рассказа порождается игрой между этими двумя областями, то в пространстве «Фундамента счастья» нет места для жизни. Почти все герои пьесы, страдая от мысли о смерти, или томясь в смутном предчувствии ее, или бессознательно тяготея к ней, каждый на свой лад философствует на эту тему.[33] Даже жестокость беспощадной действительности, ярко запечатленная в пьесе, происходит не от жизни, а от самой смерти, от ее произвольной страшной силы.

Таким образом, пьеса, которая вроде бы сохраняет структурные особенности моралистической притчи (смерть злого героя и наступление долгожданного счастья добродетельной героини), на самом деле не имеет и не может иметь никакого морального содержания и ожидаемого счастливого разрешения. В конце концов смерть Чернушкина является лишь еще одной смертью, заполняющей еще один гроб, и счастье его дочери Анастасии, — если оно вообще возможно на этом свете, — также основывается на несчастии отца. Порочный круг не разрывается, а утверждается в своей замкнутости.

Мрачность общего колорита усиливается двойничеством отца и дочери. Контраста, который должен бы был существовать между «угнетателем» Чернушкиным и его «жертвой» Анастасией, на самом деле не существует. Анастасия далека от образа невинной жертвы, наоборот: она часто предстает двойником своего врага — отца. Они нередко высказывают одни и те же мысли, лишь в разных выражениях, и порой совершают одни и те же поступки. Например, сцена, в которой Анастасия выгоняет нищих, в том же действии повторяется отцом: «Анастасия. ⟨...⟩ Я тоже не сплю ночью... я только дремлю под утро, и тогда ты мне мерещишься мертвым; и я вскакиваю с постели и хочу всем отомстить, всех изрезать, искромсать, изрубить, растоптать собственными ногами ⟨...⟩. (*Входит с улицы нищая калека, кланяется и неразборчиво клянчит*). Вон отсюда! (*Нищая повертывается уходить*)» (I, 192); ср. со следующей сценой: «Чернушкин. ⟨...⟩ (*Входит слепой нищий с мальчиком; Чернушкин машет на них рукой*). С Богом, с Богом, не прогневайтесь! (*Нищие уходят*)» (I, 216). Двойничество отца и дочери обнаруживается и в их манере общения с Помадовым, возлюбленным Анастасии. Чернушкин и Анастасия

---

[30] О композиционном параллелизме сна и яви в «Гробовщике» Пушкина см.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 463—464; *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, Авангард. СПб., 1998. С. 55—58.

[31] См.: *Шмид В.* Проза как поэзия. С. 45—46, 58—60.

[32] См. разговор Анастасии с Помадовым: «Помадов (*с улыбкой иронии*). Что мы все умрем, это старо как свет. Анастасия. Старо и вечно ново» (I, 224).

[33] Даже такие эпизодические герои, как факельщики Авдей и Михаил, демонстрируют свою явную тягу к смерти: «Михаил (*нагнувшись над красивым гробом, лежащим у шкафа*). Лягай меня лягухи, какой красивый гроб смастерили! Просто так бы и улегся! не побрезговал бы!» (I, 201).

все время перебивают его; в диалоге с ними Помадову редко уделяется реплика больше одной строчки; они дублируют друг друга одними и теми же репликами и поступками. И главная тема, вдохновляющая их речи и управляющая их действиями, — смерть. Любовь Анастасии к Помадову также далека от идеальной. Герои не понимают друг друга, и лишь болезненная страсть Анастасии связывает эту пару: «Помадов. Позволь, но ведь если... Анастасия. Ну, не споры!.. И так тошно... (*Пощипывает струны гитары*). Я б хотела быть цыганкой... ⟨...⟩ (*Порывисто обнимает его за шею и целует*). Кролик, я люблю тебя! Нет, серьезно, ты бы хотел быть цыганом? Помадов. Зачем? Анастасия. Как зачем, глупый!.. Мне кажется, это было б веселей, чем киснуть фельдшером в больнице. Помадов. Здесь я приношу пользу человечеству, а там, в цыганах, что ж я только песни распевать буду и больше ничего! Анастасия. Польза человечеству!.. Ах, право, в жизни ни к чему не стоит относиться серьезно. Вот видишь, сколько новых гробов!.. и каждый день все новые!.. Сегодня в них Иванова, Петрова уложат, завтра Сидорова, Карпова, а послезавтра в них, кто знает, может быть и мы с тобой, протянувши ножки, будем чинно и мирно лежать в чистых рубашках!.. (*Вздыхает*). Помадов. Конечно, если так рассуждать, то... Анастасия. Ну право, в жизни ни к чему не стоит относиться серьезно. С первого же дня нашего рождения мы „осужденные на смерть"» (I, 220—221).

В конце концов смерть Чернушкина, главное событие в пьесе, фактически не вносит в это мертвое пространство «смертных» никаких существенных изменений. Перед смертью Чернушкина дочь, специально напоившая отца, в первый раз предается любви с Помадовым среди «мертвых ящиков». Услышав внезапный крик Чернушкина, они торопливо выходят из комнаты, одетые «„на-скору руку", с всклокоченной прической» (I, 284). Сначала они принимают его за мертвого, однако бодрые слова пробудившегося Чернушкина обманывают ожидания дочери (и зрителей), и кажется, что страшная атмосфера развеивается. Именно в этот момент совершенно внезапно — если не считать фиксируемого автором движения Анастасии, которая чешет переносицу (примета, указывающая на приближение смерти родных), — и мгновенно Чернушкин умирает. «Чернушкин (*Вынимает бумажник*). Так я не знаю, сейчас тебе деньги выдать или завтра. Я думаю, лучше... завтра... (*Открывает рот и валится мертвым*). Анастасия (*Быстро припадает на колени, склоняется над ним, прикладывает ухо к его груди, вслушивается и вдруг разражается истерическим хохотом*). Умер!.. умер!..» (I, 286). Вопреки своей надежде Чернушкин скончался без «красивой улыбки» и величественной позы. Но и в этой эффектной сцене, дважды разрушающей зрительские ожидания, на самом деле ничего не происходит. И последняя реплика Анастасии перед трупом своего отца, дословно повторяя первую реплику пьесы, окончательно утверждает заданный безысходно порочный круг: «Анастасия. Хорошо, только скорее, Марфа!.. (*Марфа уходит. Анастасия тихо бормочет, прижимая бумажник к груди*). Пути Всевышнего, так сказать, неисповедимы» (I, 287). Ср. с первой репликой пьесы: «Чернушкин (*прикладывая пресс-бювар к исписанному им листку бумаги*). Да-с, молодой человек, можно прямо сказать, что все мы ходим под Богом... Пути Всевышнего совершенно, так сказать, неисповедимы...» (I, 169). В этот момент название пьесы выявляет свою горчайшую иронию, и поневоле возникает вопрос: возможно ли вообще счастье в этой отвратительной жизни? И лавка гробовщика, перестав быть «преоригинальным местом» для гротескной карикатуры, становится символом человеческого бытия, обреченного на смерть, и его беспомощности в злом плену смерти.

Общий трагизм усугубляется тоской героев по подлинному счастью, по настоящему чуду, напоминавшей современникам Евреинова тоску чеховских героинь.[34]

---

[34] См. отзыв на первый том драматических сочинений Евреинова: Русский артист. 1907. 23 дек. № 13. С. 205.

«Помадов. Что мы все умрем, это старо, как свет. Анастасия. Старо и вечно ново. Помадов. Пусть так, но все время томиться в раздумье над этим вопросом, по-моему... Анастасия (*весело*). Я и не томлюсь! (*Поет с ухарством, громко аккомпанируя на гитаре*).

Ах чудо, чудо, чудо,
Чудо, чудеса,
Для меня раздолье,
Степи и леса.
Ах чудо, чудо, чудо... и т. д.»

(I, 224)

Чем громче звучит гитара, тем откровеннее выявляется беспощадный облик смерти. Тема смерти, впервые внятно прозвучавшая в этой пьесе, становится одной из самых главных тематических осей в дальнейшем развитии евреиновского драматургического мышления. Поскольку для Евреинова жизнь каждого индивидуума предстает как театр, смертный одр являет собой самый пышный спектакль в «репертуаре» «театра для себя». И в глубине всех его многообразных высказываний о маскарадном и театральном началах в жизни человека неизменно таится его собственное «томление по чуду», по настоящему счастью, по действительному преодолению смерти театральным преображением, волей своего собственного «я».

Примечательно то, что последующие театральные идеи Евреинова и содержание его драматических произведений коренятся именно в этом проклятом царстве смерти — в пространстве «Фундамента счастья», написанного почти в самом начале творческого пути. Слова, произносимые героями этой пьесы, которые отнюдь не являются положительными (авторскими) героями, затем нередко звучат в собственных теоретических работах Евреинова и в его позднейшей драматургии.

Например, тема смерти, поднятая в «Фундаменте счастья», интересно раскрывается в «Веселой смерти» (1908), которая, наряду с «Самым Главным» (1920), является одним из наиболее известных драматических произведений Евреинова.[35] В этой короткой пьесе, блистательно стилизованной под commedia dell'arte, дословно повторяются несколько реплик из «Фундамента счастья» с особым ироническим оттенком, возникающим в сложной форме «театра в театре». Общее содержание «Веселой смерти» таково: Арлекин, который прожил жизнь «не как смертный, а как человек, который завтра же может умереть», встречает желанную смерть торжественно и гордо. «Арлекин. Не плачь, Коломбина! Я ухожу отсюда с улыбкой на губах. Я хочу умереть, как хотят уснуть, когда поздно, устали и надо на покой. Я спел все свои песни! Я выплясал все свое веселье! Я высмеял весь свой смех!.. Мои силы и здоровье радостно растрачены вместе с моими деньгами. Никогда я не был скупым и потому был вечно весел и беспечен. Я Арлекин и умру Арлекином. Не плачь, Коломбина! Порадуйся лучше, что я умираю не так, как другие, а сытый наслаждением, довольный судьбой и своим поведением ⟨...⟩. „Лови момент!" — вот мой лозунг» (II, 86—87). В этих словах Арлекина отражается, с одной стороны, неосуществленная мечта Чернушкина о красивой смерти «с улыбкой на губах», и, с другой стороны, тоска Анастасии по счастливой смерти: «Анастасия. Я привыкла, да!.. Я привыкла к мысли о смерти... Смерть, скорый конец жизни, — я ни на минуту не могу забыться... Смерть, смерть, скоро смерть... скоро... скоро... Ах! как я хочу жить, жить по-настоящему, взять от жизни все блага, какие только в ней есть, чтобы с приходом смерти успеть пресытиться» (I, 231). Даже некоторые бутафорские предметы в «Веселой смерти» указывают на

[35] Эта пьеса была вскоре переведена и издана на английском (1915), французском (1922) и итальянском (1925) языках, с тех пор регулярно ставится на разных европейских сценах.

явную связь образа Арлекина с героями «Фундамента счастья». Часы, показываемые Анастасией Помадову («Анастасия. Смотри! (*Вынимает у Помадова из жилетного кармана часы*). Считай!.. Раз... два... три... четыре... пять... шесть... Ох, подумай, эти шесть секунд прошли безвозвратно, если суждено умереть тебе в пятьдесят лет, то уж на целых шесть секунд тебе осталось меньше жить; а может быть, ты умрешь завтра... завтра вечером или... (*Смотрит на часы*). Раз... два... три... четыре... пять... шесть... семь...» (I, 222)), в «Веселой смерти» становятся важнейшим предметом, вокруг которого происходит игра со смертью. В наивном поступке Пьеро, который сначала поворачивает стрелку часов назад, чтобы продлить жизнь своего друга, затем ставит ее на прежнее место, чтобы отомстить ему за измену со своей женой, продолжает звучать отсчет секунд Анастасией.[36] И лютня в «Веселой смерти», необходимый атрибут commedia dell'arte, которую поднимает Арлекин перед смертью, сопоставима с гитарой Анастасии, которую она называла единственным «живым ящиком среди мертвых ящиков» (I, 177). Пьеса начинается с предупреждения Пьеро о скорой смерти Арлекина. «Весело шумя», она разыгрывается в этом направлении. Встреча Арлекина со Смертью, в противоположность встрече Чернушкина с Черной дамой, подана в торжественном ключе: «Арлекин (*Арлекин встает навстречу смерти. Он очень галантен*). Добро пожаловать, сударыня, вы пришли как раз вовремя. ⟨...⟩ Но к чему эти трагические жесты? Оглянитесь, сударыня! — вы в доме Арлекина, где умеют смеяться над всем трагическим, не исключая и ваших жестов» (II, 89). В этой сцене образ Арлекина, осуществляющего мечту всех «смертных», приобретает идеальные черты.

Дом Арлекина, где можно смеяться над чем угодно, в том числе и над смертью, подобен дому гробовщика, где вечный приговор висит над всеми существами. И в этом смысле значение патетической смерти Арлекина настолько велико, что по ходу действия сам Арлекин постепенно начинает соотноситься с Христом, а его дидактическая проповедь бренности жизни в конце пьесы заглушает его же грубые шутки и плутовской адюльтер с чужой женой.[37] Образ Арлекина, как и образ цыгана для Анастасии, по существу, оказывается неким романтическим идеалом. Ведь сам Евреинов, как и его герои, всю жизнь мечтал о красивой, торжественной смерти. Спустя несколько лет после создания «Веселой смерти» он напишет в своей статье «Инвенции о смерти»:«Между ламбрекеном балагана и погребального катафалка разница только в цвете. ⟨...⟩ Моя „веселая смерть" — Я... Арлекин. И умру Арлекином».[38]

Однако сближение дома гробовщика с домом Арлекина не делает последнего шутом условного карнавального пространства, где смерть воспринимается как необходимый момент самой жизни, за которым жизнь снова торжествует и продолжает свое циклическое движение. В доме евреиновского Арлекина за остроумными шутками и эксцентричными балаганными жестами всегда стоит смерть как явление пограничное, лежащее на абсолютном крае этого тленного мира. Черты сходства дома Арлекина с домом гробовщика скорее показывают парадоксальную сущность

---

[36] Ср. следующие реплики Пьеро: «Если Арлекину суждено умереть ровно в полночь по этим часам, то не будет ли с моей стороны товарищеской услугой передвинуть стрелку назад, ну хотя бы на два часа! ⟨...⟩ Я не оставлю таких вещей без возмездия: я перевожу стрелку на два часа вперед... (*Переводит*). А! Арлекин, видно никто не может избежать своей судьбы» (II, 58, 77). В ходе пьесы у Арлекина возникают подозрения насчет времени, которое показывают часы, поскольку, как он говорит, до этого его часы «всегда шли в ногу» с ним (II, 73).

[37] Образ «Христос-Арлекин» в дальнейшем получил развитие в образе Параклета (это имя восходит к греческому «параклетос», которым в Библии обозначается и Христос, и Святой Дух) из пьесы «Самое Главное». Первоначально эта пьеса и называлась «Христос-Арлекин». Иллюстратор ее первого издания Ю. П. Анненков нарисовал на обложке Арлекина, распятого на кресте своего искусства. См.: *Бюклинг Л.* Николай Евреинов в Финляндии // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Тарту, 1997. С. 136.

[38] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 102—103.

евреиновской «театральной жизни»: «преображение» в своей сути означает преодоление смерти. Лишь «преображением», «театрализацией жизни» человек может бороться с пустотой, грозящей ему из глубины бытия.

Но, как уже отмечалось, Евреинов прекрасно осознавал фатальную хрупкость мира преображения, бессилие этого мира перед действительностью, перед самой смертью. Отсюда возникает горчайшая ирония, характерная для всего творчества Евреинова. У этого великого насмешника и злого пародиста ирония направлена не только на внешние объекты, в том числе и на литературные традиции и приемы, но и на самого себя, на собственные утопические стремления:

«Пьеро. ⟨...⟩ Впрочем, я глупый, трусливый Пьеро, и не мне судить о пьесе, в которой я играл незавидную роль. Но ваше удивление еще больше возрастет, если узнаете, что поручил мне в заключение сказать виновник этого странного, говоря между нами, издевательства над публикой. Тсс... Слушайте! „Когда гениальный Рабле умирал, вокруг его ложа собирались монахи и всячески убеждали его раскаяться в грехах. Рабле лишь улыбался в ответ, а когда наступила минута конца, он сказал задорным голосом: опустите занавес, фарс сыгран... Сказал и скончался". Почему бессовестному автору понадобилось вложить в уста одного из действующих лиц чужие слова, я не знаю, — мое дело подневольное; но,будучи добросовестным артистом, я останусь им до конца и потому, беспрекословно повинуясь воле автора, я задорно кричу: опустите занавес! — фарс сыгран! (*Занавес опускается*; *Пьеро остается перед ним*). Господа, я забыл вам сказать, что как ваши аплодисменты, так и шиканье пьесе вряд ли будут приняты всерьез *автором, проповедующим, что ни к чему в жизни не стоит относиться серьезно* (курсив мой. — *А. Ч.*). И я полагаю, что если правда на его стороне, то вряд ли к его произведениям можно отнестись серьезно, тем более, что Арлекин наверно уже встал со смертного одра и, может быть, уже прихорашивается в ожидании вызовов, потому что, как хотите, а артисты не могут быть ответственны за вольнодумство автора» (II, 90). Эти слова Пьеро следуют сразу за сценой смерти Арлекина — на сцене еще остается Коломбина, коленопреклоненная перед мертвым Арлекином. Именно здесь, в последней сцене только что разыгранной трагикомедии, Пьеро обращается прямо к публике. Возвышенный пафос сцены, созданный патетическими словами Арлекина и его гордой смертью, моментально снижается шутливо-грубыми словами Пьеро. Подвергая сомнению экзистенциальную значимость только что сыгранной «сцены на сцене», Пьеро утверждает, что все это было лишь наглым издевательством автора над публикой, а смерть Арлекина также не может иметь никакого серьезного смысла, поскольку является просто «иллюзией» и «актер», который умер в роли Арлекина, уже встал и ждет аплодисментов публики, т. е. вторжения действительности. Но в то же время обрамляющая сцена, «настаивающая» на своей «реальности», не в силах полностью опровергнуть «сцену на сцене», как это делается в обычной метатеатральной структуре:[39] наоборот, из сложного двойного построения текста вытекают смысловая амбивалентность и специфически евреиновский парадокс. Автор, представляя самого себя и свою проповедь в шутовском виде, все еще продолжает проповедовать «красивую смерть». Самоирония автора, настаивающего на том, что в нашей бренной жизни ни к чему «не стоит относиться серьезно», переплетаясь с его упорным устремлением к самовыражению,

[39] Ср.: «Игра на противопоставлении „реального / условного" свойственна любой ситуации „текст в тексте". Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. *Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как „реальное"* (курсив мой. — *А. Ч.*)» (*Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 156).

к проповеди подлинного преодоления смерти, создает парадоксальное сочетание отрицания и утверждения в метатеатральной структуре пьесы. Картина смерти Рабле — излюбленный автором пример в его теории «театрализации жизни»: «„Пустяки" и „не пустяки" вряд ли могут быть квалифицированы в качестве таковых a priori. И история дает нам и здесь подходящее подтверждение! — например, знаменитый Рабле умер с шутовской гримасой — „tirez le rideau, la farce est jouée", а композитор Люлли — даже в шутовской позе ⟨...⟩. Не правда ли, люди не занимаются „пустяками", когда сознают свой последний час?»[40] Евреинов мыслит себя то в образе Арлекина, гордого победителя мира, то в образе жалкого, трусливого шута Пьеро. И смех, пронизывающий все его творчество, исполнен скорее эсхатологического ожидания чуда, чем голого цинизма или, наоборот, жизнеутверждающего карнавального пафоса.

Проблема конфликта между двумя мирами в творчестве Евреинова — миром преображения и реальным миром «смертных» — в дальнейшем приведет к созданию нового метатеатра в русской драматургии начала века, который не был обойден вниманием даже таких прославленных современников, как Г. Крэг и Л. Пиранделло. Метатеатральная структура его пьес, затрагивающая в острых преломлениях экзистенциальные проблемы человеческого бытия, чрезвычайно интересно раскрывается в «Красивом деспоте», написанном в 1905 году.

3

Свою рецензию на спектакль «Красивый деспот» Э. Старк начинает следующими словами: «В Малом театре с большим успехом идет пьеска всего в одном действии, правда длящемся целый час, „Красивый деспот" молодого драматурга Н. Евреинова, талант которого представляет значительную прелесть новизны, а так как в характере этого таланта есть что-то глубоко своеобразное, резко отличающее его от всех других, не подходящее ни под один шаблон, то упомянутая прелесть еще больше усугубляется».[41] События, происходящие в этой «пьеске», которую щедро хвалили тогдашние критики, не теряют своей актуальности и в наше время. Содержание пьесы таково: современный герой, разуверившийся в социализме, вернулся в деревню, отрешился от мира и зажил в своем имении, детально воскресив жизнь собственного деда в 1808 году, начиная с костюма и обычаев и кончая журналами той эпохи. Однажды приезжает его друг, чтобы выяснить причины столь длительного затворничества своего приятеля и уговорить его вернуться в прежнее место. Приехавшего поражает все то, что творится в доме «барина»: все наряжены в одежды вековой давности, слуги холопски преданы, по дому носятся арапчата. Сам «барин», бывший демократ, а ныне откровенный крепостник, читая журналы столетней давности, уверяет, что на дворе 1808 год. В конце пьесы товарищ из XX века, не выдержав «истинности» мира иллюзии, решает уехать из этого дома.[42]

---

[40] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 47.

[41] *Старк Э. А.* Тоска по красоте // Театр и искусство. 1907. 14 янв. № 2. С. 30.

[42] Сама постановка вопроса была характерна для некоторой части интеллигенции того времени. Причины затворничества «барина» становятся понятны из его монолога: «Народ никогда не добьется желанной свободы: не милитаризм, так капитализм, не капитализм, так социализм с его насилием личности для блага общества — что-нибудь да будет вечно висеть над головой каждого. Я ушел от этой бестолочи, которая предпочитает некрасивую тиранию красивой. Я плюнул и ушел» (I, 350). Рецензия Старка в основном характеризует пьесу под знаком «прогресса и культуры» в обществе: «С точки зрения чисто общественной, идеи, высказываемые барином, представляют сущий nonsens. Сколько бы ни заключалось красоты в жизни наших предков, следует признать, что зато общественные несовершенства были так велики, что даже самое плохое современное все-таки неизмеримо лучше дедовского, хотя бы крепостного права ⟨...⟩ я вполне согласен с Евреиновым, что в области общественного про-

Тематически и структурно пьеса построена на конфликте между двумя мирами — миром иллюзии и миром реальности. На фоне этого неразрешимого конфликта структурный рубеж, отделяющий «сцену на сцене» от «обрамляющей сцены», настолько подвижен и относителен, что нелегко определить, где перед нами «сцена на сцене» и где — обрамляющая ее сцена. Если считать современную жизнь в пьесе (действие происходит поздней осенью 1904 года), к которой, на самом деле, принадлежат все ее герои, обрамляющей сценой, то жизнь в доме барина являет собой «сцену на сцене», некий спектакль, добровольно разыгрываемый его жителями. Но если эти жители принимают такую игру за свою настоящую жизнь, иллюзию за подлинную действительность, «живут» своей игрой, то становится весьма трудно определить, что есть «жизнь как игра» и что есть «игра ради игры». При этом реплики озадаченного представителя «действительности», друга барина, дополнительно усложняют ситуацию: «Господи! Боже мой!.. Я сплю... я знаю, — я сплю и не могу и не хочу проснуться! ⟨...⟩ Я знаю, что ты не прав, я это твердо знаю, но (*с большим чувством*) милый мой... (*встает*) я... я чувствую сейчас твою правоту. ⟨...⟩ Ах, что с моей головой!.. Она горит, она одурманена цветистостью твоей речи, театральностью твоих поз...» (I, 365).

На самом деле в этой пьесе то, что выстраивает «сцену» на сцене, вводит «театр» в театре, — не окружающий обитателей барского дома мир, мир действительности, а двойственное самосознание героев, которые, «живя» своей игрой, помнят, что они, на самом деле, «играют» жизнью. Отнюдь не товарищ из XX века, который, по словам барина, «не настолько силен, чтобы разрушать иллюзию», а чувство невозможности полного возрождения золотого прошлого и осознание трагической дилеммы своей борьбы за воображаемый мир превращают их «жизнь» в некий спектакль. Это двойственное самосознание героев сначала совершенно случайно всплывает над хрупкой поверхностью мира иллюзии: «Подруга барина. Вместо того, чтобы о грустном вспоминать, лучше рассказал бы ты нам, Егорыч, как его дедушка на своих девушках в бричке катался. Только подробнее! Мы с Грушей его так же покатать собираемся. (*Барин смеется*). Камердинер. Эх, барышня! Да нешто это возможно! Да нешто теперь водятся такие девки, как прежде. Да нешто теперь видно, чтоб и кровь с молоком, и силища лошадиная и не зубы, а... просто больно смотреть, до чего сверкают, и икры загорелые, что твое железо, и не косы, а просто плети здоровенные!.. Э-э-э-х, барышня! миновало времячко, нет таких, нет таких красных» (I, 324). А появление приятеля барина уже явно пробуждает тревоги и на время приостанавливает их жизнь как игру (или игру как жизнь): «Подруга барина. А как держать себя с ним? Барин. Очевидно, изменяться было бы слишком большой честью для такого господина. 1808 год продолжается: приехали гости, и я одеваю мундир: так поступил бы мой прадед. Подруга барина. Он нарушает всю иллюзию. Барин. Всю? Он не настолько силен!» (I, 328). С этого момента начинается длительная борьба между двумя мирами. Происходит она не столько между действительностью XX века, вторгшейся с приездом товарища барина, и домом барина как «миром преображения», сколько внутри сознания каждого из героев. После «режиссерского» объяснения барина о том, что «1808 год продолжается», в зависимости от веры (или неверия) того или иного героя в свою игру как в настоящую жизнь, на сцене продолжается жизнь как игра и одновременно создается некий спектакль, в котором герои уже не живут, а сознательно играют

гресса мы топчемся на том же месте, где топтались наши предки, и все положительное в этом направлении продолжает оставаться в мире утопий, а утопии эти изобретались еще в средние века. А красоту от нас взяли! Это — действительный результат, достигнутый прогрессом. Что говорить, предки наши умели жить куда красивее. В этом отношении Евреинов как бы уловил тот лейтмотив, который звучит сейчас в мире искусства. С одной стороны, тоска по красоте античного мира, с другой — трогательное, любовное отношение к нашей родной старине» (*Старк Э. А.* Тоска по красоте. С. 31—32).

свои роли: «Горничная (*взволнованная, подбегает к подруге барина*). Что нам делать? Подруга барина. Все остается по-старому, т. е. сегодня второе октября 1808 года, а ты и я не более как его невольницы. Он пошел, несмотря на усталость, одеться в военное. Смотри, если мы не заслужим его одобрения, то... он ведь стесняется с нами все меньше и меньше... Горничная. Ах! Разве *тебе* (курсив мой. — *А. Ч.*) это не нравится?» (I, 329). Обращаясь к своей хозяйке на «ты», горничная разоблачает двойственность жизни в доме барина и превращает ее в спектакль.

В конце пьесы горячий спор «красивого деспота» с его товарищем уже ясно раскрывает трагическую дилемму этого «двойственного» бытия: «Барин. Ты понимаешь, как сильно должен страдать человек, для которого не стало Бога, но при ком осталось религиозное чувство, кто потерял цель борьбы, но у кого остались и силы и желанье бороться, кто хочет обладать истиной и знает, что это — желание схватить луну, кто хочет верить в волшебное, чудесное, и у кого из-под носа наука вымела всю чертовщину» (I, 352—353). Правда, дилемма «красивого деспота» оказывается родственной настроениям его эпохи, которые Блок суммарно определил как иронию: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа „иронией". ⟨...⟩ Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. ⟨...⟩ Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни, — и не могу. Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже *нет*. Нас обоих нет. Каждый из нас — только смех, оба мы — только нагло хохочущие рты. ⟨...⟩ Какая же жизнь, какое творчество, какое дело может возникнуть среди людей, больных „иронией", древней болезнью, все более и более заразительной?»[43] Ответ «красивого деспота» таков — «фраза и поза»: «Товарищ барина. Ну, и фразером же ты стал, голубчик. ⟨...⟩ Барин. Да, разве мы можем быть чем-нибудь другим! Пора наконец сознаться, что даже самые умные, талантливые и ученые из нас — не более как позирующие фразеры. Разве мы не в заколдованном кругу заблуждений ⟨...⟩. Ты понимаешь, мы промотали самое ценное из того, что нам досталось в наследство от предков: достоверное знание и стойкую мораль. ⟨...⟩ Но нам остались от них, в числе прочего хлама, их платья, красивые, пестрые платья, так называемые „фразы" и „позы". Ну что ж, хорошо, что хоть это у нас осталось: мы можем забавляться этими красивыми тряпками и вспоминать о тех, кто был одет в них, кому они придавали такой привлекательный вид. ⟨...⟩ Нам остались только фразы и позы! Ну что ж! Полюбим их, как любят милые игрушки! ⟨...⟩ Кроме шуток, отбросив сравнения, скажи, что осталось у нас достоверного, кроме *самоощущения* (курсив мой. — *А. Ч.*)» (I, 359). Но и в этих полных цинизма словах барина[44] все же слышна тоска по идеалу. Несмотря на отчаянное осознание «бессмысленности человеческого бытия» («Барин. Как, тебе еще не заглядывает в глаза бессмысленность существования? Ты еще не корчился в отчаянии от ее взгляда?» (I, 358)), у «красивого деспота» все же осталось «религиозное чувство», остались «силы и желанье бороться» и «вера в волшебное», он все еще ищет возможности счастья и спасения.

Интересно, что уже в этой пьесе находит отражение более поздняя идея Евреинова о театрализации жизни, впервые продекларированная здесь посредством драматургического сюжета. «Театрализация жизни» есть не что иное, как выбор «красивым деспотом» «позы и фразы» и его поиски возможности спасения посредством этого. В «Красивом деспоте» «театрализация жизни» проистекает из двух

[43] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 345—347.

[44] Ср. реакцию товарища барина: «Тьфу! Черт знает, что такое! Твоя откровенность граничит с цинизмом» (I, 357).

источников — горького осознания бессмысленности человеческого существования и стремления к утопическому миру преображения. Фатальный характер такого противоречивого стремления раскрывается в пьесе возмущенным товарищем: «Товарищ барина. ⟨...⟩ Я не хочу заразиться, я не хочу умирать, а такая жизнь, как твоя, начало умирания. ⟨...⟩ Ты отделился от нас, от всего общества, от настоящей жизни, и скорая смерть для тебя неизбежна!.. все равно, придет ли она в виде безумия или сразу в обыкновенном виде, — она неизбежна, говорю я. Крепкий мед разгорячил мою голову, кто знает, может быть он сделал меня пророком... Скорая смерть для тебя неизбежна! Слышишь: неизбежна!.. Барин. Аминь» (I, 365).[45]

Как отмечают некоторые исследователи,[46] уникальный тип метатеатра, выработанный Евреиновым в этой пьесе, предвосхищает появление «пиранделлизма» задолго до самого Л. Пиранделло.[47] Стремление обоих авторов исследовать природу взаимодействия реальности и иллюзии, человека и маски порождает здесь ряд трагических экзистенциальных вопросов. В этом смысле «Генрих IV» Пиранделло, написанный, правда, гораздо позже — в 1922 году, во многих аспектах сопоставим с «Красивым деспотом». В пьесе Пиранделло, действие которой происходит «в наши дни», главный герой живет под маской германского императора Генриха IV, детально воскресив обстановку старинной эпохи. Упав с лошади двадцать лет назад, он прожил двенадцать лет в безумии, мысля себя Генрихом IV, а после неожиданного выздоровления в течение еще восьми лет уже сознательно разыгрывал роль императора. Добровольный уход героя от действительности в иллюзию обусловлен его конфликтом со светским обществом, разочарованием в этом мире. Маска становится для него своеобразной самозащитой и попыткой обрести новое бытие. Презирая светское общество и современную действительность, он живет в своем затворничестве. Однажды «Генриха IV» посещает его бывшая возлюбленная со своей дочерью, с его бывшим соперником и с доктором для того, чтобы «вылечить его безумие». Но, как ни парадоксально, в конце концов получается так, что приехавшие к нему гости разыгрывают роли исторических лиц XI века, а мнимый сумасшедший издевается над ними и выходит из собственной роли, раскрывая тайну своего добровольного затворничества. Сходство двух пьес не ограничивается содержательным планом. Как отмечает А. Томашевский, гармоничная модель «Мир—Театр», декларированная еще Шекспиром, приобретает в них черты трагической дилеммы.[48] Здесь запечатлен мучительный поиск этими драматургами нового подхода к раздвоенной личности современного человека, утратившего связь с окружающим его миром. Пытаясь глубже понять трагическую дилемму индивидуального самосознания, Евреинов и Пиранделло создали интересный тип драматургии, раскрывающий внутренний мир человека посредством сложной метатеатральной структуры. Характерно, что у обоих комизм, пронизанный иронией, сопутствует мрачному трагизму. Правда, у Пиранделло трагизм ощущается еще сильнее, чем у Евреинова, поскольку, избегая любых дидактических форм, он остается далек от того идеала, которым был вдохновлен евреиновский проект «театрализации жизни». В этом смысле финал «Генриха IV» весьма примечателен: маска, добровольно надетая героем, в конце

---

[45] В связи с этим примечателен подзаголовок пьесы: «Последний акт драмы».

[46] См.: *Pearson T.* Evreinov and Pirandello: Twin Apostles of Theatricality // Theatre Research International. 1987. Vol. XII. № 2. P. 148; *Томашевский А.* Заметки о драматургии Н. Евреинова // Современная драматургия. 1990. № 6. С. 209; *Бюклинг Л.* Николай Евреинов в Финляндии. С. 140—142.

[47] Знаменательно, что, когда Пиранделло в 1924 году открыл свой театр в Риме, «Самое Главное» Евреинова было единственной зарубежной пьесой первого сезона. Пиранделло воспринял эту пьесу как близкую своим собственным идеям, хотя нельзя говорить о непосредственном взаимовлиянии драматургов друг на друга.

[48] См.: *Томашевский А.* Заметки о драматургии Н. Евреинова. С. 209. Сравнивая «Красивого деспота» с «Генрихом IV» Пиранделло, А. Томашевский утверждает, что обе пьесы являются бессознательными пародиями на «Гамлета».

пьесы превращается в ловушку, из которой он сам уже не может выбраться; жизнь как театр, личность как маска оборачиваются метафорой безысходности экзистенциальной ситуации современного человека.

Интересно, что некоторое время спустя в своей режиссерской практике Евреинов будет активно проводить эксперименты по созданию метатеатра нового типа в двух очень разных театрах — в «Старинном театре» (1907—1908, 1911—1912) и в «Кривом зеркале» (1910—1917). Первоисточник этих экспериментов можно увидеть уже в «Красивом деспоте». Как отмечалось выше, создатели «Старинного театра» пытались возродить архаические сценические формы на подмостках современного театра. В своей речи, произнесенной перед труппой «Старинного театра», Н. В. Дризен обращался к актерам со следующими словами: «Мы подошли к основной задаче нашего театра — к перевоплощению. Больше, чем в каком-либо театре, в „Старинном театре" это свойство возведено в догмат, в символ веры. Перевоплощаться у нас должны не одни вы, артисты; эта метаморфоза потребована от директора, музыканта, костюмера, электротехника, до младшего плотника включительно. И это понятно. Вы на улице не встретите тех лиц, которые вам придется изобразить на сцене, вы далеки от того миросозерцания, которое отличает современников Лопе де Вега, Кальдерона или Сервантеса. Все это должно быть заранее выработано нами, строго взвешено, продумано, а затем уже крепко пришито. ⟨...⟩ Господа, мы ждем от вас подвига, самопожертвования. Пускай, вступив на порог нашего театра, каждый оставит позади себя личное самолюбие, стремление выделиться во что бы то ни стало, жажду непременно играть первые роли. Мы призываем вас совсем к иной деятельности!»[49] Правда, для совершенного «перевоплощения» требуется подвиг — саможертвование участвующих в этой деятельности и их вера в возможность преодоления времени, как это требовалось от актеров — обитателей дома «красивого деспота». Причем в «Старинном театре» такой подвиг требуется и от тех, кто играет на сцене, и от зрительного зала. На сцене «Старинного театра», который намеревался показать не только то, как разыгрывались старинные пьесы, но еще и зрителя того времени, Евреинов, используя прием «сцена на сцене», старался вызвать максимальное слияние зрителя со спектаклем. Воспроизводя полное сопереживание зрителей на обрамляющей сцене с событием на «сцене на сцене», режиссер ожидал двойного сопереживания присутствующих в зале.[50] Посредством этого Евреинов мечтал воссоздать мир иллюзии, мир преображения, торжествующий над миром действительности: «Кто был в Старинном театре, ⟨...⟩ тот не мог не заметить, что при самом ничтожном содержании некоторые из средневековых пьес очаровательны в той театральной форме, в какой они обыкновенно разыгрывались. Пустяковый характер какой-нибудь пастурели или пасторали ⟨...⟩ сторицей искупается той милой театральностью, которая, как добрая волшебница, переносит нас в какой-то лучший мир, в тот мир, где даже такие властелины, как здравый смысл, теряют свою власть над нами».[51]

Вместе с тем Евреинов активно работал в «Кривом зеркале» — в театре «скепсиса и отрицания»,[52] «где была выставлена на всеобщее осмеяние вся современная зрелищная культура во всех ее направлениях и разветвлениях».[53] На сцене «Кривого зеркала», используя тот же самый прием — «сцена на сцене», он намеревался достигнуть совершенно противоположного результата — дистанции, необходимой

---

[49] *Дризен Н. В.* Что такое «Старинный театр»? // Испанский театр: Статьи барона Н. В. Дризена, К. Миклашевского, Н. Евреинова. СПб., 1911. С. 9.

[50] См. драматические произведения Евреинова, написанные для «Старинного театра»: «Ярмарка на индикт св. Дениса», «Три волхва» (*Евреинов Н.* Драматические сочинения. Т. 2. С. 3—52).

[51] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 20.

[52] *Кугель А.* Листья с дерева. Л., 1926. С. 207.

[53] *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России: 1908—1917. С. 210.

для пародии. Интересно, что свойственный «кривозеркальцам» талант к разным «языкам», прославившая их способность в точности воспроизводить механизмы разных жанров и направлений, вопреки намерению режиссера часто мешали им добиться своей цели: люди нередко принимали пародию за чистую монету. «Добиваясь сходства, театр терял дистанцию. Чтобы ее обозначить, Евреинов применяет в пародийном фарсе испытанный прием — „сцена на сцене", не раз использованный им в „Старинном театре". По обеим сторонам подмостков, возле кулис, он сооружает две ложи, куда сажает якобы фарсовую публику. ⟨...⟩ публика должна была создавать так недостающий пародии „эффект остранения"».[54]

Как известно, стилизация во многом близка пародии — не случайно она, как и пародия, переживала в начале века столь бурный расцвет. Но если экспериментируя со стилизацией в «Старинном театре» Евреинов мечтал о возрождении гармоничной модели «Мир есть Театр», то само существование «Кривого зеркала» основывалось на идее критической дистанции и отчуждения. В связи с этим в драматургических работах Евреинова можно обнаружить еще одну интересную особенность: воинствующий проповедник монодрамы не создал в этом жанре ни одного серьезного текста. Как отмечает Б. В. Казанский, «идея монодрамы скорее явилась для него ключом к гротеску и пародии»,[55] чем к полному сопереживанию зрителя сцене, которое Евреинов мечтал осуществить в монодраматической постановке.

Парадоксальные и внутренние противоречивые устремления, отразившие его представления о жизни как своего рода произведении театрального искусства, видоизменялись и далее. Однако на протяжении всей творческой эволюции амплуа Арлекина навсегда осталось для Евреинова и добровольно надетой маской, и той идеальной, желанной ролью, которую он хотел исполнять в своем «театре жизни».

[54] Там же. С. 220.
[55] *Казанский Б. В.* Метод театра. С. 131.

© *Чой Чжон Сул (Республика Корея)*

СТИХОТВОРЕНИЕ М. ЛЕРМОНТОВА «БЛАГОДАРНОСТЬ» В ВОСПРИЯТИИ А. БЛОКА

«Благодарность» (1840) — одно из наиболее значимых для Блока произведений Лермонтова, которое он воспринимал глубоко и личностно. Лейтмотивы «Благодарности» не раз возникают в блоковской лирике, высвечивая отдельные грани духовного мира поэта-символиста. Очевидные реминисценции и переклички уже отмечены исследователями, однако целостного анализа этого сюжета пока еще нет. Между тем данная тема заслуживает, на мой взгляд, специального рассмотрения.

1

В раннем стихотворении «Моей матери» («Друг, посмотри, как в равнине небесной...», 1898) Блок использовал лермонтовский образ из «Благодарности», несколько видоизменив его, включив в иной поэтический контекст:

Друг, посмотри, как в равнине небесной
Дымные тучки плывут под луной,
Видишь, прорезал эфир бестелесный
Свет ее бледный, бездушный, пустой?

Полно смотреть в это звездное море,
Полно стремиться к холодной луне!
Мало ли счастья в житейском просторе?
Мало ли жару в сердечном огне?

Месяц холодный тебе не ответит,
Звезд отдаленных достигнуть нет сил...
Холод могильный везде тебя встретит
В дальней стране безотрадных светил...[1]

Строка «Мало ли жару в сердечном огне?» перекликается с лермонтовским «За жар души, растраченный в пустыне». Сходство, кажется, случайное и внешнее. Но это не так.

«Жар души» — одна из тех строгих метафорических формул, которые многое значили для Блока. Сам он нигде не расшифровывал ее. Но кое-что помогает прояснить комментарий М. А. Бекетовой к заключительной фразе письма Блока к матери от 21 декабря 1906 года («О жаре души не могу сейчас ничего сказать»): «„Жар души" — выражение, взятое из стихотворен⟨ия⟩ Лермонтова „Благодарность" ⟨...⟩. Этими словами принято было у нас с матерью Блока, что было известно и ему, обозначать иносказательно романические чувства» (1, 419). Конечно, Лермонтов в своем стихотворении подразумевал не только «романические», но и — шире — романтические чувства. И чуткий Блок об этом наверняка знал. Но в обращении к матери он говорил прежде всего о «земной» любви, о прелести реального мира.

В стихотворении Лермонтова воедино слиты романтическая ирония и особого рода пессимизм. Стихотворение Блока, напротив, — жизнеутверждающе, полно доверия к земному бытию, к житейским радостям. Подобное настроение выражено в другом его раннем стихотворении — «Мой монастырь, где я томлюсь безбожно...» (1900):

Где новый скит? Где монастырь мой новый?
Не в небесах, где гробовая тьма,
А на земле — и пошлый и здоровый,
Где всё найду, когда сойду с ума!..

(1, 40)

Нельзя, конечно, сказать, что юный Блок не испытывал никаких разочарований и разуверений. Но все же горький скептицизм Лермонтова, ощутимый в «Благодарности», он тогда вряд ли разделял. Это была скрытая (сознательная или невольная) поэтическая полемика. «Жар души» можно растратить, отказываясь от волнений земной жизни, от веры в людей, в лучшую участь, уносясь духом в «холодные пустыни». Но отраднее, призывал Блок, сохранить «сердечный огонь», теплоту и свежесть чувств.

Лермонтова всегда, особенно в конце пути, одолевали предчувствия драматических событий в его судьбе. Независимо от того, идет ли речь в «Благодарности» о богоборчестве или о смерти, трагический пафос стихотворения очевиден. Еще Белинский отмечал, что в стихах Лермонтова «нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностию, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства...»[2] На мой взгляд, довольно точно характеризуют «Благодарность» слова критика, сказанные по поводу стихотворения «И скучно, и грустно, и некому руку подать...»: «Страшен этот глухой, могильный голос подзем-

[1] *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 14. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

[2] *Белинский В. Г.* Избр. эстетические работы: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 491.

ного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни! ⟨...⟩ Это не минута духовной дисгармонии, сердечного отчаяния: это — похоронная песня всей жизни!»[3] В «Благодарности» отразилось отчаяние человека, прожившего в своем сознании огромную жизнь.

Надежд на человеческое счастье почти нет, но есть романтический стоицизм, позволяющий поэту жить и творить. В этом Лермонтов и Блок были сходны в свои восемнадцать лет. Лермонтов в 1832 году писал:

Я жить хочу! Хочу печали
Любви и счастию назло...

Блок словно вторил:

Я жить хочу, хоть здесь и счастья нет,
И нечем сердцу веселиться...

(1, 23)

Однако трагическую окраску «Благодарности» Блок в период «Ante Lucem» воспринимал как антитезу своему юношескому потаенному оптимизму. Лирический герой юного Блока скорее умозрительно переживал романтический разлад между «небом» и «землей», он принимал жизнь как движение к далекому Идеалу, который как-то связан и с реальностью, и с горними сферами. Ирония, горестная болезнь души, имела сильную власть над Лермонтовым в период создания «Благодарности». Юный Блок, зная об этой стихии, пока легко боролся с нею.

2

Непосредственно к стихотворению «Благодарность» Блок обратился в 1907 году, когда рождался цикл «Заклятие огнем и мраком». Он привел его в качестве эпиграфа, исключив последние три строки. Эпиграф этот — один из ключей к пониманию цикла, о чем уже писали исследователи, касаясь темы «Блок и Лермонтов» (2, 843).

Блок по-своему использовал возможность двоякого прочтения «Благодарности»: как обращение к Богу и как обращение к любимой женщине. Известно, что цикл, являющийся как бы продолжением «Снежной Маски», посвящен Н. Н. Волоховой. Однако в сознании поэта жило и другое близкое ему имя, с которым могли быть связаны мотивы цикла, — Л. Д. Блок. Так, в июле 1908 года, уже после публикации стихов в «Весах» (1908. № 3), он писал своей жене: «...все ту же глубокую тайну, *мне* одному ведомую, я ношу в себе — *один*. Никто в мире о ней не знает. ⟨...⟩ Но без тебя я не узнал бы этой тайны. И, значит, к тебе относил я слова: „За все, за все тебя благодарю я...", как, может быть, все, что я писал, думал, чем жил, от чего так устала душа, — относилось к тебе».[4] Примечательно, что в рукописи и в журнальной публикации первая строка эпиграфа выглядела так: «За все, за все Тебя благодарю я:». Позднее, при подготовке книги «Снежная ночь» (1912), Блок привел ее в соответствие с каноническим текстом. Почему? Трудно ответить однозначно. Возможно, зная, что в «Благодарности» подспудно подразумевался Всевышний, Блок, создавая свой поэтический контекст, постарался избежать двусмысленности; он благодарил за пережитые восторги и муки любимую женщину.

[3] Там же. С. 515.
[4] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л. 1963. Т. 8. С. 246—247.

Чтобы акцентировать нужный ему смысл, Блок не привел заключительные строки лермонтовского стихотворения:

За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Уже многое к тому времени познав, во многом разочаровавшись, Блок все-таки внутренне отвергает саркастическую иронию Лермонтова. Особенно явственно это выразилось в первом стихотворении цикла:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

(2, 185)

Мятежное, восторженное чувство любви героя блоковского цикла рождает слова «гимна», воспевающего жизнь. Блок, как и Лермонтов, познал и «тайные мучения страстей», и «горечь слез» («область плача»), и неудачи, и вражду, но, «ненавидя, кляня и любя», мужественно принял мир таким, каков он есть. Приятие это досталось ему дорогой ценой — ценой утраты части души, как позднее выразился поэт.[5] Если у Лермонтова в «Благодарности» растраченный «жар души» — это причина его гневной иронии, скепсиса, упрека Господу, то у Блока в «Заклятии огнем и мраком» душа, растраченная в любви и безумствах, не боится никаких утрат и превратностей судьбы:

Неверная, лукавая,
Коварная, — пляши!
И будь навек отравою
Растраченной души!

С ума сойду, сойду с ума!
Безумствуя, люблю...

(«Гармоника, гармоника!..»;
2, 193—194)

Цитируя это стихотворение, В. М. Жирмунский отмечал: «...Мистические порывы и взлеты вдохновения соединяются с ощущением греха и страдания, тоски и потерянности; но в самом грехе и страдании, в самом образе возлюбленной-грешницы — что-то манящее и влекущее и обещающее еще неведомые и невозможные наслаждения, как выход за грани повседневности...»[6] У Блока в цикле нераздельно слиты мотивы радости и горя, безумства и покорности, свободы и рабства, мажорная и минорная тональность.[7] Мажорные ноты — приятие жизни как «звонкого дара», веселья; минорные — приятие жизни как мучения, «гибели». Душе поэта в этом мире «дивно, больно, сладко» (2, 195). «Дивно» — потому что она способна очаровываться искусами бытия; «больно» — потому что она при этом теряет духовную чистоту юности и часто переживает «минуты невзгоды»; «сладко» —

---

[5] Там же. С. 344.

[6] *Жирмунский В. М.* Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М., 1998. С. 14.

[7] См.: *Голованова Т. П.* Наследие Лермонтова в поэзии XX века // Русская советская поэзия: Традиции и новаторство. Л., 1972. С. 101. Ср. также высказывание К. Мочульского об одной из основных особенностей блоковского творчества: «Раздвоение и соединение противоположностей — источник его лирики» (*Мочульский К.* Александр Блок // Блок А. Собр. соч.: В 12 т. М., 1997. Т. 2. С. 153).

потому что ее вдохновляет страстное общение с миром. Для лирического героя позднего Лермонтова изменчивая, неверная любовь — это горькая «отрава поцелуя»; блоковский герой периода «антитезы» готов вечно упиваться этой «отравой» («И будь навек отравою / Растраченной души!»). Первый удручен какой-то опустошенностью, второй — приветствует жизнь «звоном щита».

Если в юные годы Лермонтов находил «корень мук в себе самом» и ни в чем не упрекал «небо» («1831-го июня 11 дня»), то теперь, в конце жизни, он склонен обвинять в своих бедах и несчастьях Творца. Фатальный разлад с миром приводит Лермонтова не только к разуверениям, но и к отчуждению, отрешенности. Мятежный и страстный человек-бунтарь Лермонтова противопоставляет свою мятежность и страстность чуждому, враждебному окружению. Это обусловливает трагизм его судьбы.

Блоковский герой в «Заклятии огнем и мраком», напротив, ищет и во многом обретает единение с неверной возлюбленной, со стихией мировой страсти. Он сердцем связан с изменчивой, вероломной реальностью. В результате стирается грань между интимной областью и внеличной сферой, воля к жизни преобладает над подспудным пессимизмом. В переживании интимного как мирового заключается суть явления Блока-неоромантика.

Блоковский цикл относится к жанру «заклинания». Человек-заклинатель не столько детерминирован действительностью, сколько пытается активно воздействовать на нее, войти в «игровые» отношения с миром и с Роком. Это активная, волевая позиция. Именно она, последовательно отраженная в стихотворениях цикла, определила переосмысление Блоком лермонтовской «Благодарности» в нужном ему ключе.

Следующий этап восприятия Блоком «Благодарности» связан с идеей «трилогии». Стихотворение «Благословляю всё, что было...» создавалось поэтом в качестве заключения первого трехтомного собрания стихотворений, которое вышло в свет в 1911—1912 годах. Оно представляет собой своеобразный итог «лирической трилогии». В этом стихотворении отразился ретроспективный взгляд поэта на события его сложной жизни, и кроме того, заявлена важная для Блока тема «пути», которая определяет оптимистическое звучание стихотворения.[8] Оглядываясь назад и осмысляя пережитое, лирический герой Блока ни о чем не сожалеет; он убежден, что его жизненный путь — верный:

Благословляю всё, что было,
Я лучшей доли не искал.
О, сердце, сколько ты любило!
О, разум, сколько ты пылал!

Пускай и счастие и муки
Свой горький положили след,
Но в страстной буре, в долгой скуке —
Я не утратил прежний свет.

(3, 96)

Несмотря на душевные раны и невзгоды, благодарность поэта судьбе безусловна. И в будущее, в отличие от героя лермонтовского стихотворения, он смотрит с верой и надеждой. Залог будущего — в прошлом, которое он благословляет, поскольку его сердце и разум жили в полную силу, утрачивая иллюзии юности, но не утрачивая «свет». Подобное мироотношение Блок утверждал в финале другого

[8] См.: *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 125.

программного стихотворения, написанного чуть раньше, — «Все это было, было, было...» (1909—1911):

Но верю — не пройдет бесследно
Всё, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!

(3, 93)

Поэт верит, что «жар души» растрачен не напрасно, что его жизнь и творчество имеют высокий смысл.

Как видим, и в этот период Блок, используя лейтмотивы «Благодарности», по-своему переосмысляет содержание лермонтовского стихотворения, акцентируя жизнеутверждающие ноты.

Позднее появились стихи, в которых явственно ощутимы лермонтовская речь и разочарование почти в духе «Благодарности»:

Нет конца и нет начала,
Нет исхода — сталь и сталь.
И пустыней бесполезной
Душу бедную обстала
Прежде милая мне даль.

(«Как свершилось, как случилось?..»,
1913; 3, 53)

И сама та душа, что, пылая, ждала,
Треволненьям отдаться спеша, —
И враждой, и любовью она изошла,
И сгорела она, та душа.

(«Ты твердишь, что я холоден,
замкнут и сух...»,1916; 3, 108)

Здесь весьма симптоматичны образы бесплодной «пустыни» и «сгоревшей души», которой выпало пережить много вражды и любви. Это — не ирония, не сарказм, не вызов Всевышнему, как у Лермонтова. Это — сходное настроение романтика-максималиста, предъявляющего жизни безмерные требования. Жизнь то и дело обманывала ожидания поэтов, их затаенные мечты о человеческом и нечеловеческом счастье, лишала надежды на «чудо», пытала тоской и скукой. Лермонтов с горечью «благодарил» судьбу за все, чем «обманут в жизни был». И зрелый Блок сожалел, что его «обманула / Та мечта, как всякая мечта...» («Перед судом», 1915; 3, 105). Но Блок, изведавший «лермонтовскую» мрачность и угрюмость, до конца боролся с душевной усталостью, веря, что в его тревожных стихах есть «тайный жар».

* * *

Лермонтовское стихотворение «Благодарность» — одно из тех произведений мировой классики, которые жили в сознании и душе Блока. Оно служило своеобразным «камертоном». Будучи поэтической квинтэссенцией жизненного опыта Лермонтова, оно привлекало Блока и смысловой насыщенностью, и многозначностью образов, и силой вложенных в него чувств. Поэт обращался к нему на разных стадиях своего творческого пути. И каждый раз это была перекличка близких по духу и устремлениям художников-романтиков, выявлявшая, как всегда у Блока, полюсы притяжения и отталкивания.

© *В. В. Перхин*

А. Н. ТОЛСТОЙ В РУССКОМ БЕРЛИНЕ

(ПО МАТЕРИАЛАМ ДОПРОСА Г. Д. ВЕНУСА В 1938 ГОДУ)

Ленинградский писатель Г. Д. Венус,[1] находившийся в куйбышевской ссылке с 1935 года,[2] был арестован 24 января 1938 года. Спустя месяц А. Н. Толстой направил Н. И. Ежову письмо в защиту Венуса.[3] Возможно, реакцией на эту просьбу стало задание специально допросить арестованного о берлинских знакомствах Толстого в пору эмиграции, а также в 1930-е годы («Кто приезжал к Толстому из Берлина?»; «С кем он поддерживал связь из лиц, связанных с заграницей?»). Последнее соответствовало политическому указанию о поиске «японо-немецко-троцкистских агентов».[4] Допрос Венуса состоялся 8 августа 1938 года. Протокол этого допроса, на мой взгляд, является важным источником биографии Толстого.

Исследователи уделяли значительное внимание деятельности Толстого в Берлине начала 1920-х годов.[5] Однако более всего изучались два ее аспекта: путь к сменовеховской позиции и редакторская работа в Литературном приложении к газете «Накануне». Многочисленные деловые и личные связи были почти обойдены, если не считать взаимоотношений с М. Горьким, которому отводилась особая роль «в изменении взглядов А. Толстого».[6] Может быть, отчасти поэтому аналогичная роль Толстого в отношении группы писателей оставалась в тени. Только мельком упоминалось, например, о том, что авторы Литературного приложения к «Накануне», проживавшие в Берлине, «в большинстве своем впоследствии вернулись на родину: А. Дроздов, И. Василевский (Не-Буква), Е. Лундберг и др.».[7] История существенного влияния Толстого на литераторов не рассматривалась, не получило объяснения и распространенное среди противников Толстого мнение о нем как о «сиятельном атамане».[8] Говоря другими словами, — как о руководителе литературной группы, каковой стал коллектив авторов, собранный Толстым под сенью Литературного приложения к «Накануне», включавшей также молодых писателей из Москвы и Ленинграда (М. А. Булгаков, В. П. Катаев, Н. Н. Никитин, Е. Петров, К. А. Федин и др.). Всех сближала забота об экономическом и культурном возрождении России, желание способствовать «обогащению русской жизни», «хоть гвоздик свой собственный, — но вколотить в истрепанный бурями русский корабль».[9]

М. А. Булгаков, как известно, мечтал об этом еще в 1919 году: «⟨...⟩ И война кончится. Тогда страна, окровавленная, разрушенная, начнет вставать... медленно, тяжко вставать. ⟨...⟩ Нужно будет платить за прошлое неимоверным трудом, суровой бедностью жизни. ⟨...⟩ И только тогда, когда будет уже очень поздно, мы вновь

---

[1] О нем см.: *Венус Б. Г.* Мой отец Георгий Венус // Распятые. СПб., 1993. Вып. 1. С. 99—108; *Литвин Е. Ю.* Последняя одиссея Георгия Венуса // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 243—264; *Кукушкина Т. А.* Венус Георгий Давыдович // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Ч. 1 / Под ред. Н. Н. Скатова. М., 1998. С. 270—272.

[2] См.: *Перхин В. В.* Толстой и власть (по поводу восьми писем 1933—1943 годов) // Русская литература. 1998. № 3. С. 227—229.

[3] См.: Там же. С. 232—233.

[4] *Молотов В. М.* Уроки вредительства, диверсии и шпионажа японо-немецко-троцкистских агентов. М., 1937. С. 54. Об особой цели допроса, продиктованной свыше, свидетельствует то, что его вел начальник секретно-политического отдела.

[5] См., например: *Баранов В.* Революция и судьба художника. А. Толстой и его путь к социалистическому реализму. 2-е изд. М., 1983. С. 127—227.

[6] Там же. С. 143.

[7] Там же. С. 180.

[8] Цит. по: *Баранов В.* Указ. соч. С. 159.

[9] *Толстой А. Н.* Письмо Н. В. Чайковскому // Толстой А. Н. Переписка: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 308, 309.

начнем кой-что созидать, чтобы стать полноправными ⟨...⟩».[10] Толстой встречался с ним сразу после возвращения на Родину. Об этом запись в дневнике Булгакова от 27 августа 1923 года: «Только что вернулся с лекции сменовеховцев: проф. Ключникова, Ал. Толстого, Бобрищева-Пушкина и Василевского-Не-Буква. В театре Зимина было полным-полно. На сцене масса народу, журналисты, знакомые и прочие. Сидел рядом с Катаевым. Толстой говорил о литературе, упомянул в числе современных писателей меня и Катаева». И еще 2-го сентября: «Сегодня я с Катаевым ездил на дачу к Алексею Толстому (Иваньково). Он сегодня был очень мил. Единственно, что плохо, это плохо исправимая манера его и жены богемно обращаться с молодыми писателями. Все, впрочем, искупает его действительно большой талант. Когда мы с Катаевым уходили, он проводил нас до плотины. ⟨...⟩ Толстой говорил, что надо основать школу. ⟨...⟩

— Поклянемся, глядя на луну...

Он смел, но он ищет поддержки и во мне и в Катаеве. Мысли его о литературе всегда правильны и метки, порой великолепны».[11] Очевидно, мысль о литературной школе во главе с Толстым не встречала у Булгакова и В. П. Катаева возражений. Можно сказать, что еще в письме к Н. В. Чайковскому весной 1922 года Толстой сформулировал программу, взволновавшую и объединившую многих русских художников, особенно молодых.

Версию о Толстом как о лидере одной из литературных групп Русского Берлина подтверждает суждение Венуса, прозвучавшее на допросе в 1938 году: «Толстой был одним из наиболее авторитетных вождей сменовеховского движения. ⟨...⟩ Я Толстому говорил, что считаю его вождем, указавшим мне дорогу». В этом отношении примечательно еще одно наблюдение Венуса: «Глеб Алексеев пытался походить на Толстого внешностью». Лидерство предопределялось художественным и личным авторитетом Толстого: «большой писатель и приятный человек».[12] Не только Н. И. Петровская или Венус, но и немало других литераторов в Берлине считали Толстого «самым ярким и талантливым представителем молодой русской литературы».[13]

Показания Венуса свидетельствуют также, что и в Ленинграде во второй половине 1920-х—середине 1930-х годов он относился к Толстому как к авторитетному руководителю: «Толстой мне обещал подумать, что предпринять», чтобы помочь Петровской, бедствовавшей в Берлине; «Толстой позвонил в обком ВКП(б) и машинку мне вернули, а также отсрочили отъезд». С надеждой смотрели на него отчаявшиеся ленинградские деятели литературы и искусства. В 1935 году к нему обратилась Г. С. Уланова с просьбой защитить балерину Т. М. Вечеслову, которой тоже угрожала высылка из Ленинграда. И Толстой помогал. «Я счастлива сообщить тебе, — уведомляла его Н. В. Крандиевская, — что все, о ком я писала тебе, освобождены, так что ходатайства твои в Москве, по-видимому, имели успех».[14] Подобные действия Толстого отмечал также В. И. Вернадский.[15]

---

[10] *Булгаков М. А.* Грядущие перспективы // Булгаков М. А. Под пятой. Мой дневник. М., 1990. С. 46.

[11] Там же. С. 9—10. В другой редакции дневника «школа» названа: «нео⟨реальная⟩» (*Булгаков М.* Дневник. Письма. 1914—1940 / Сост. В. И. Лосев. М., 1997. С. 53).

[12] *Петровская Н. И.* Письма к О. И. Ресневич-Синьорелли / Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. М., 1992. Т. 8. С. 95.

[13] *Ященко А. С.* ⟨А. Н. Толстой⟩ // *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин, 1921—1923: По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris, 1983. С. 124.

[14] Письма А. Н. Толстого к Н. В. Крандиевской / Публ. В. Грекова // Минувшее. Исторический альманах. Париж, 1987. Т. 3. С. 331.

[15] См.: Week-end в Болшево, или Еще раз «вольные» письма академика В. И. Вернадского / Публ. и комм. М. Ю. Сорокиной // Минувшее. Исторический альманах. СПб., 1998. Т. 23. С. 341.

Свое духовное лидерство Толстой доказывал и публично. Прежде всего в литературно-публицистических статьях, утверждавших идеи Добра, Любви и Сострадания,[16] а также в выступлениях на собраниях. В апреле 1936 года он попытался защитить Л. И. Добычина, которого «припечатали» за «формализм»: «И вот когда роковой палец критика указал на него: „Формалист!", товарищи-писатели, те, что толкали его на путь ⟨эсте⟩тизма, все до одного отступились без звука протеста. Товарищи его предали. Вот почему Добычин произнес рыдающим голосом несколько слов и пошел, шатаясь, из зала. Сама земля перестала быть опорой под ногами — что может быть страшнее, когда предали товарищи».[17] Здесь слышна берлинская нота, сильно прозвучавшая в его отклике на смерть В. Д. Набокова, в критическую минуту тоже оставшегося в одиночестве: «Когда он схватил убийцу за руку, — людишки, эти все друзья, борцы, благороднейшие личности, исчезли как пыль».[18] Подобное отступничество Толстой увидел позднее в отношении коллег к В. Э. Мейерхольду после закрытия его театра 7 января 1938 года. В том же месяце он говорил с ним «о постановке „Декабристов" Шапорина в Ленинграде».[19] Эта поддержка напоминает ту, которую оказал опальному режиссеру К. С. Станиславский, пригласив на работу в руководимый им оперный театр.

Были и другие действия Толстого, которые настораживали власть. Например, 23 апреля 1938 года В. П. Ставский, руководитель Союза писателей, докладывал заведующему отделом печати ЦК ВКП(б) А. Е. Никитину об отрицательной, с его точки зрения, тенденции в работе Московского Клуба советских писателей, председателем Совета которого «состоит А. Н. Толстой». Беспокоило то, что «известная часть беспартийных писателей, в том числе В. Катаев» (вспомним о «клятве» Толстого, Булгакова и Катаева в августе 1923 года!) проявила «в деле оживления работы клуба большую инициативу» и хотела его «сделать узким клубом избранных», предлагала принимать в его ряды «не каждого члена и кандидата ССП», так как «ряды ССП де сильно засорены». Ставский не без оснований видел в этом «тенденцию известного противопоставления Клуба — Союзу советских писателей».[20] Одним словом, возглавляемый Толстым Клуб писателей (с помощью Катаева) начинал превращаться в альтернативное, самостоятельное объединение, уходил от политического контроля.

Такое поведение создало Толстому авторитет и репутацию «гуманиста», «самого большого и честного художника». Конъюнктурные поступки, появление повести «Хлеб» встречались верившими в него как в духовного лидера протестом и обвинением в том, что он вступил «в свору завывающих с пеной у рта подхалимов, двурушников».[21]

Вероятно, власть опасалась, особенно после смерти М. Горького, обрести в лице Толстого вождя сторонников «гуманитарной культуры». Здесь мог быть главный источник задания деятелям куйбышевского управления государственной безопасности собрать компрометирующие материалы в ходе отдельного, целиком посвященного Толстому допроса. Как ясно из публикуемого текста, эти надежды не оправдались: благодарный Венус сообщил о Толстом только положительное. Но протокол

---

[16] См.: *Перхин В. В.* Русская литературная критика 1930-х годов. Критика и общественное сознание эпохи. СПб., 1997. С. 39—41.

[17] *Толстой А. Н.* Речь на общем собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года / Публ. В. С. Бахтина // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996. С. 23.

[18] *Толстой А. Н.* Рыцарь // Накануне. 1922. 31 марта. С. 2.

[19] *Булгакова Е. С.* Дневник. М., 1990. С. 181.

[20] «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925—1938. Документы / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1997. С. 280, 281.

[21] «Что же с нами делают?..» Письма к А. Н. Толстому — депутату Верховного Совета СССР / Публ. Е. Ю. Литвин // Звенья. Исторический альманах. М., 1991. Вып. 1. С. 520, 522.

допроса был аккуратно перепечатан, первый экземпляр, видимо, отправили в Москву.

И в дальнейшем деятельность писателя негласно контролировали. В июле 1939 года секретарь ЦК ВКП(б) А. А. Андреев сообщал И. В. Сталину в связи с проектом Указа Верховного Совета СССР о награждении писателей, что «в распоряжении НКВД имеются компрометирующие в той или иной степени материалы». При этом подчеркивалось, что сведения, касающиеся Толстого, «заслуживают внимания», хотя «ничего нового, не известного до этого ЦК ВКП(б), эти материалы не дают».[22] И все же, наверное, они были учтены: в январе 1939 года Толстой получил орден «Знак почета», но не орден Ленина, как это было в 1938 году, после повести «Хлеб».

Ордена предоставляли политический иммунитет, однако не могли отменить духовные устремления Толстого. 19 октября 1940 года как руководитель секции литературы Комитета по Сталинским премиям он «предложил Ахматову кандидатом на Сталинскую премию за лучшее произведение литературы. Предложение Толстого, — сообщалось А. А. Жданову, — было *поддержано секцией* (курсив мой. — *В. П.*). На заседании секции присутствовал тов. Фадеев». Речь шла о сборнике «Из шести книг», на который, однако, иначе смотрел Секретариат ЦК ВКП(б). 29 октября он постановил: «...сборник идеологически вредных, религиозно-мистических стихов Ахматовой ⟨...⟩ изъять».[23]

Более энергично и остро Толстой действовал во время Великой Отечественной войны. 17 декабря 1941 года Н. А. Ломакин, секретарь ЦК КП(б) Узбекистана, в секретном донесении сообщал: «3 дня тому назад в ЦК КП(б)Уз пришел Алексей Толстой и от имени всех московских писателей, находящихся в Ташкенте, поставил вопрос о необходимости „полной реорганизации и обновления руководства Союза Советских писателей СССР", имея в виду получить у нас поддержку в такой постановке вопроса. Алексей Толстой заявил, что Фадеев и его помощники растерялись, потеряли всякую связь с писателями, судьбой их не интересуются ⟨...⟩ Он, в частности, высказал свое возмущение тем, что т. Фадеев, под пьяную руку, выдает безответственные мандаты отдельным писателям на право „руководить" различными отраслями писательской работы в Узбекистане. Такие мандаты, по заявлению Толстого, были выданы Фадеевым тт. ⟨В. Я.⟩ Кирпотину, ⟨П. Г.⟩ Скосыреву, ⟨С. Я.⟩ Маршаку и ⟨А.⟩ Ниалло». И еще одна цитата из этого документа: «Явно неправильное поведение московских писателей нашло свое яркое выражение в проекте их письма в ЦК ВКП(б) на имя товарища ⟨А. А.⟩ Андреева и товарища ⟨А. С.⟩ Щербакова. В этом письме, написанном Алексеем Толстым, Николаем Вирта и Иосифом Уткиным, делаются прямые намеки на необходимость отстранения Фадеева от руководства Союза писателей и ставится вопрос о создании нового „полномочного органа Союза Советских писателей с тем, чтобы он находился в одном из крупных центров СССР". В этом письме утверждается, что „организация (Союз писателей) по сути дела распалась и не представляет из себя целостной политической группы"».[24]

Кажется очевидным, что Толстой, как и в 1938 году на посту председателя Московского клуба писателей, только более решительно покушался на авторитарный характер Союза писателей, намеревался изменить систему писательской жизни, возникшую после Первого съезда советских писателей. Он не просто «отменял» этот Союз, он предлагал создать альтернативную организацию «в одном из крупных

---

[22] «Литературный фронт». История политической цензуры 1932—1946 гг. Сб. документов / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1994. С. 38—39.

[23] Там же. С. 58, 59. Отметим, что первый номер Литературного приложения Толстой открыл стихами А. А. Ахматовой «Земной отрадой сердца не томи» и «Как мог ты, сильный и свободный», еще не напечатанными в России.

[24] Там же. С. 72, 73.

центров», звал к децентрализации художественной жизни, по сути к возрождению ситуации начала 1920-х годов. Одним словом, вновь выступил как неформальный лидер, каковым был, возглавляя группу, сложившуюся вокруг Литературного приложения к «Накануне».

Наиболее подробно Венус говорил о Н. И. Петровской как об «одной из активных сотрудниц Литературного приложения к „Накануне"». Он «часто ее видел с Толстым». Действительно, Петровская много печаталась в этой газете (статьи, рецензии, воспоминания). Ее встречи и отношения с Толстым зафиксированы в ее письмах к О. И. Синьорелли 1922—1924 годов. Они насыщены восторженными и уважительными отзывами о редакторе Литературного приложения. Вот некоторые: «Я его люблю тоже больше всех: в нем заложены всякие чудесные возможности»; «Он сейчас самый большой писатель в России и от самых лучших зерен, по самым лучшим культурно-преемственным линиям»; «Уезжает Толстой, единственный, кого я крепко и верно люблю»; «...С Толстым в делах никаких задержек и недоразумений не бывает». Вместе с тем она не впадала в идеализацию, подмечая, что Толстой — «человек, крайне честолюбивый», что «он занят в Москве исключительно собой».[25] Петровская увидела ту двойственность личности Толстого, которая позднее станет основой антиномичности его сознания.[26] Главным, что их соединяло, было, вероятно, чувство Родины. «Нет, — писала Петровская 23 июня 1923 года, словно повторяя мысли Толстого, — русский человек должен и жить и умереть в России, даже после долгих странствий по свету!»[27] Уезжая из Берлина, Толстой сказал Петровской «на подножке вагона: „Нина, если не хочешь умереть, приезжай скоро!"» «И он прав. В Берлине жить нельзя»,[28] — соглашалась Петровская.

В свете фактов из истории берлинских взаимоотношений этих двух людей становится понятнее реакция Толстого на сообщение Венуса о бедственном положении Петровской в 1927 году: «Толстой мне обещал подумать, что предпринять». Сделал ли он что-либо и успел ли помочь (Петровская ушла из жизни 23 февраля 1928 года), покажет дальнейшее исследование.

Публикуемый документ ставит и другие задачи. В признаниях Венуса бросаются в глаза имена В. В. Набокова (Сирин) и Р. Б. Гуля. Начинавший свою творческую биографию как поэт, Венус в первую очередь назвал поэтов — участников берлинского Дома искусств, но в ряду молодых, спустя двенадцать лет после отъезда из Берлина, первым поставил имя Набокова. Это, думается, не только знак особого внимания к данному писателю, но, возможно, указание на то, что и в 1930-е годы Венус интересовался его творчеством или говорил о нем с Толстым. Известно, что Набоков и Толстой могли встречаться на вечерах в «Доме искусств».[29]

Появление в ходе допроса фамилии Гуля представляется неожиданным и даже загадочным, так как о нем вспомнил следователь, у которого словно уже была информация об этом писателе. Несомненно одно: в 1938 году связь с Гулем рассматривалась как порочившая личность. Возможно, потому, что в 1936 году в Париже Гуль выпустил разоблачительную книгу о деятелях ГПУ—НКВД «Дзержинский, Менжинский, Петерс, Лацис, Ягода». Это предположение в какой-то мере подтверждается мемуарным свидетельством Гуля, которому К. А. Федин сказал после прочтения книги «Красные маршалы», вышедшей двумя годами ранее: «Но ты же теперь у нас будешь в „активных врагах народа"».[30]

---

[25] *Петровская Н. И.* Письма к О. И. Ресневич-Синьорелли. С. 101, 102, 114, 118, 108, 124.

[26] Об этом см.: *Перхин В. В.* А. Н. Толстой и власть. С. 217—224.

[27] *Петровская Н. И.* Письма к О. И. Ресневич-Синьорелли. С. 113.

[28] Там же. С. 119.

[29] См.: *Beyer T. R.* Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg. Berlin, 1987. S. 35.

[30] *Гуль Р.* Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. 1. Россия в Германии. Нью-Йорк, 1981. С. 265.

Итак, протокол допроса Венуса, пожалуй, впервые так весомо подтверждает, что даже во второй половине 1930-х годов «красный граф» не пользовался полным политическим доверием власти.

Деятельность Толстого — руководителя литературной группы «Накануне» в Русском Берлине, за которую друзья называли его «вождем», а противники «атаманом», и ее продолжение в 1930—1940-е годы, когда в некоторых ситуациях он становился, как и в эмиграции, неформальным лидером сторонников «гуманитарной культуры», нуждаются в углубленном изучении.

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА ОБВИНЯЕМОГО ВЕНУСА ГЕОРГИЯ ДАВЫДОВИЧА

от 8 августа 1938 года

Венус Георгий Давыдович, 1897 года рождения, уроженец г. Ленинграда, гр-н СССР, по национальности немец, быв. офицер царской армии, с июня 1919 по ноябрь 1920 г. офицер белой армии. После разгрома Врангеля эвакуировался за границу, жил в Турции и затем в Германии. В 1926 г. приехал в СССР. В 1935 г. административно выслан из Ленинграда в г. Куйбышев. До ареста занимался писательской деятельностью.

Вопрос: Имели ли вы встречи в Берлине с Алексеем Толстым? Если да, то опишите обстановку этих встреч, содержание вашего знакомства с ним в Берлине и окружение Толстого.

Ответ: Мое знакомство с Толстым в Берлине только началось, ближе узнал я его в Ленинграде.

В Берлине был организован поэтом Николаем Минским[1] и его женой Венгеровой[2] «Дом Искусства».[3] Венгерова была переводчицей и литератором. Приезжие из Советского Союза писатели и эмигранты, сменившие «вехи»,[4] ходили в этот «Дом Искусства». Там бывали: Сирин[5] — эмигрантский поэт, Офросимов[6] — эмигрантский поэт и ряд других эмигрантских писателей.

Одним из посетителей этого «Дома» был и Алексей Толстой,[7] бывали Эренбург, Есенин, Маяковский, Шкловский и др. писатели. В то время я был начинающим поэтом и со всеми перечисленными лицами встречался в «Доме Искусства», в частности и с Алексеем Толстым.

Впоследствии я пытался писать прозой, написал и небольшой рассказ снес в газету «Накануне».[8]

Вопрос: Кто был издателем этой газеты?[9]

Ответ: Не знаю.

Вопрос: Кто содержал этот «Дом Искусства»?

Ответ: Никто не содержал, потому что писатели, выступавшие там, не получали гонорар. Там был владелец кафе «Ландграф»[10] и в такие дни посетители окупали его расходы.

Впоследствии, когда я написал рассказ и снес его в газету «Накануне», я столкнулся с редактором «Литературной недели», которая выходила в виде приложения к «Накануне», ⟨им⟩ был А. Н. Толстой.[11]

Рассказ я дал Алексею Николаевичу Толстому, который дал положительную оценку и сделал несколько добавлений.

После этого я стал работать в газете «Накануне» переводчиком и ряд немецких авторов — Мархвица,[12] Керстен[13] и др. прибегали к моим услугам.[14]

Вопрос: Когда Толстой появился в Берлине?

Ответ: Мои первые встречи с Толстым в обстановке «Дома Искусства» и редакции газеты «Накануне» были примерно в 1922 г., Толстой в то время имел сменовеховскую физиономию. Когда он прибыл в Берлин — не знаю.[15]

Вопрос: Что вам известно компрометирующее о Толстом за период пребывания его в Берлине?

Ответ: Ничего компрометирующего не знаю.

Вопрос: Роман Гуль был знаком с Толстым?[16]

Ответ: Вероятно, так же как и я.

Вопрос: Кто раньше уехал в Советский Союз, вы или Толстой?

Ответ: Толстой.[17]

Вопрос: Вы имели с ним беседу в связи с ⟨его⟩ выездом в Советский Союз?

Ответ: Нет.

Вопрос: А Гуль?

Ответ: Не знаю.

Вопрос: Кто являлся наиболее близким к нему из окружения Толстого?

Ответ: Не могу сказать. Сменовеховский писатель Глеб Алексеев[18] пытался походить на Толстого внешностью. Знаю жену Толстого — Крандиевскую Наталью Васильевну, с которой он сейчас развелся.[19]

Вопрос: Вы здесь ничего не скрываете?

Ответ: Ничего.

Вопрос: На какой почве у вас произошло сближение с Толстым в Ленинграде?

Ответ: На почве моей книги «Война и люди».[20]

Вопрос: Расскажите подробнее.

Ответ: В Берлине была Петровская — пожилая женщина, которая выехала до войны за границу,[21] она была в близких отношениях с Валерием Яковлевичем Брюсовым.[22]

Война ее застала в Италии, потом она переехала в Берлин и опоздала написать заявление о выезде в Советский Союз,[23] советский паспорт не получила.

Эта Петровская была одной из активных сотрудниц литературного приложения к «Накануне», и я часто ее видел с Толстым. Впоследствии она застрелилась.[24]

Когда мне из Берлина сообщили в письме, что Петровская голодает, я при встрече с Толстым в Ленинграде сказал ему, что Петровской нужно помочь, т. к. она является хорошей переводчицей, на что Толстой мне обещал подумать, что предпринять.

Один из первых разговоров с Толстым в Ленинграде у меня был в литературно-художественном отделе ГИЗ'а. Когда я пришел в этот отдел, мне сказали, что был Алексей Николаевич и спрашивал меня. Затем я его встретил в коридоре, где он сказал, что прочел мою книгу «Война и люди» и что эта книга будет нужна ему в литературной работе над «1919 годом». Тут он меня посадил и стал расспрашивать о бытовых мелочах по белой армии, просил к нему заезжать домой и сказал, что моя книга ему нравится.

Ездить к Толстому в Детское Село[25] я не стал. Встреч у него на дому не было. Мы беседовали в Доме писателей, клубе, в Госиздате и т. д. Только когда мне объявили о высылке из Ленинграда, я несколько раз бывал у Толстого в Детском Селе и очень много беседовал с ним, чтобы он мне помог. У меня была конфискована пишущая машинка, Толстой позвонил в Обком ВКП(б) и машинку мне вернули,[26] а также отсрочили отъезд.

Вопрос: Как к вам относился Толстой?

Ответ: Хорошо. Он искренно считал меня советским человеком, который «сменил вехи». Толстой посоветовал мне написать широкое развернутое заявление в Наркомвнудел Ягоде.

Заявление я написал на машинке, принес Толстому, он его одобрил и лично написал несколько строк Ягоде, вложил все в конверт, заклеил и вручил письмо

мне. Письмо было мной направлено по адресу через писателя Корнея Ивановича Чуковского,[27] который в то время имел какие-то дела с Москвой, к нему приезжали люди из Москвы, и он кого-то попросил опустить это письмо в почтовый ящик или отдать в окошечко на Лубянку.[28]

Вопрос: Что было написано на конверте?

Ответ: Было написано Толстым: Народному комиссару гос. безопасности Генриху Григорьевичу Ягоде.[29]

Вопрос: Почему письмо не было отправлено обычной почтой?

Ответ: Чтобы было скорее и вернее.

Вопрос: В чем вернее?

Ответ: Вернее в том, что почта может задержаться, а тут на следующий день пакет был в Москве. Был он отправлен с знакомым Чуковского.

Вопрос: Как фамилия того человека?

Ответ: Не знаю.

Вопрос: Толстой знал, что вы письмо отправляете через Чуковского?

Ответ: Не знаю, знал или нет.

Вопрос: Как вам Толстой советовал отправить письмо?

Ответ: Если мне память не изменяет, я сам ему говорил, что, когда поеду через Москву, попытаюсь передать это письмо в окошечко в комендатуре НКВД.

Вопрос: Чем вы объясняете, что Толстой принимал в вас такое горячее участие?

Ответ: Толстой был одним из наиболее авторитетных вождей сменовеховского движения. Дюшен,[30] Крючков[31] не пользовались таким авторитетом.

Я Толстому говорил, что считаю его вождем, указавшим мне дорогу. В доверии Толстого ко мне сыграла большую роль моя книга «Война и люди».

Вопрос: Значит, вы встречались с Толстым в период, предшествовавший вашей высылке из Ленинграда?

Ответ: Да, раньше встреч не было.

Вопрос: На ком женат Толстой?

Ответ: В Берлине он был женат на Крандиевской, а в Ленинграде в 1935 г. женился на бывшей жене писателя Н. В. Баршева,[32] зовут ее Людмила Ильинична,[33] я ее видел в столовой писателей, но знаком с ней лично не был.

Вопрос: Когда вы последний раз видели Толстого?

Ответ: Последний раз я видел его в апреле 1935 г., перед высылкой.

Вопрос: На этом ваша связь оборвалась?

Ответ: Нет, не оборвалась.

Вопрос: В чем она заключалась?

Ответ: В переписке.

Вопрос: По чьей инициативе велась эта переписка?

Ответ: По моей инициативе. Перед тем, как меня арестовали, я работал над романом «Молочные воды». Я написал Толстому и просил его согласия на издание его.[34]

Очень долго он мне не отвечал, потому что он уезжал на Кавказ. По возвращении он мне ответил, что рукопись мою получил и что попытается ее устроить Накорякову.[35] Затем жена Толстого мне написала, что моя рукопись не принята и что Алексей Николаевич принимал кое-какие шаги к моему освобождению от ссылки, но это дело не вышло.[36]

Одно письмо мне написал Алексей Николаевич[37] и ряд писем прислала Людмила Ильинична — его жена, которая писала от себя и от имени Алексея Николаевича. Писала она на мое имя и на имя моей жены.[38]

Вопрос: Вы здесь не скрываете никаких фактов по поставленным вам вопросам?

Ответ: Нет, ничего не скрываю.

Вопрос: Ни о чем не умолчали?

Ответ: Нет. Вот я еще не сказал, что я два раза получал деньги от жены Толстого.[39]

Вопрос: Сумма?

Ответ: Первый раз она в 1937 г. прислала 200 руб., якобы сыну[40] на елку. Второй раз, незадолго до моего ареста, я написал Толстому, что рукопись моей повести «Солнце этого лета» была передана Багрову,[41] который был арестован, и рукопись передали в НКВД, благодаря чему я оказался в материальных тисках.[42] Я написал Толстому, что моя рукопись находится в НКВД и что я ее продать не могу. Тогда я от его жены вновь получил 500 р. или 700 р., точно не помню. Был, кажется, еще случай присылки 300 рублей денег.

Вопрос: Эти деньги лично Толстого?

Ответ: Если мне память не изменяет, как она пишет, деньги жены Толстого.[43]

Вопрос: Получали безвозвратно?

Ответ: Я написал ей, что если я освобожусь, то эти деньги верну, и как-то в письме Алексею Николаевичу писал об этом же, но Толстая мне написала, чтобы я не беспокоился.

Вопрос: Что еще можете сказать о своей связи с Толстым?

Ответ: Его жена детских книг прислала моему сыну.[44]

Вопрос: Чем вы объясняете внимание Толстого к вам?

Ответ: Доверием Алексея Николаевича ко мне. Он знал, что меня репрессировали за прошлое, которое было всем известно.[45]

Вопрос: О несогласии с репрессией против вас Толстой говорил?

Ответ: Я не знаю. Он был, очевидно, не согласен с репрессией, потому что были такие, как и я белые, но они оставались в Ленинграде.

Вопрос: Кто именно остался в Ленинграде?

Ответ: Вагнер.[46]

Вопрос: Кто приезжал к Толстому из Берлина?

Ответ: Этого я не знаю.

Вопрос: С кем он поддерживал связь из лиц, связанных с заграницей?

Ответ: Этого я также не знаю. Хочу еще добавить, что перед тем, как меня выслали из Ленинграда, я имел разговор с Толстым, и он мне сказал, что теперь время горячее и разбираться, кто достоин и кто недостоин жить в г. Ленинграде, некогда, и что, когда время пройдет, можно будет пересматривать этих людей.[47]

Показания записаны правильно, мной прочитаны
Г. Венус

Допросили:

Врид нач 4 отдела УГБ УНКВД по Куйб. области
лейтенант государственной безопасности
Коган
Оперуполномоченный 4 отдела УГБ УНКВД
Максимов

Протокол допроса представляет собой машинописную копию в составе архивного следственного дела Г. Д. Венуса (Архив Управления Федеральной службы безопасности по Самаре и Самарской области. Дело № П-5579. Л. 52—59). Каждая страница этого протокола завершается четкой личной подписью «Г. Венус». Три заключительные подписи — также автографы. Две фразы из этого протокола цитировались (см.: *Козлов А.* Из архива УКГБ — в Домузей писателя // Волжский комсомолец. 1990. 13 мая. С. 12). Полный текст печатается впервые. Приношу глубокую благодарность Борису Георгиевичу Венусу и Алексею Федоровичу Козлову за возможность публикации данного документа.

[1] Минский Николай Максимович (1855—1937) — поэт, философ, публицист. В эмиграции с 1914 года. С 1921 года — председатель Совета берлинского Дома Искусств и член редколлегии «Бюллетеней Дома Искусств» (Берлин, 1922).

[2] Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867—1941) — литературный критик, историк литературы, переводчица. Жена Н. М. Минского с 1925 года. Была казначеем в Доме Искусств.

[3] Дом Искусств в Берлине появился в ноябре 1921 года (по примеру Дома Искусств в Петрограде). О нем см.: *Гуль Р.* Я унес Россию. С. 148—154. Весной 1922 года насчитывал 141 члена в секциях литературы, изобразительного искусства и музыки. Прекратил существование в октябре 1923 года. Подводя итоги, Петровская писала: «Конечно, „Дом Искусства" был истинной подделкой под другие далекие Дома Искусства, где в те же годы справлялись настоящие праздники русского обновленного искусства, но несколько знакомых и любимых имен создавали в иные вечера полную иллюзию России. Приходило на память даже, как будто, что-то совсем подлинное, повитое элегическими воспоминаниями о прошлом, когда на председательское место усаживался Н. М. Минский в соседстве с З. Венгеровой, а Алексей Толстой, весь новый и пленительно прежний, читал свои рассказы» (*Петровская Н.* Литературный Берлин (Итоги) // Накануне. 1924. 29 февр. С. 2).

[4] Сторонники идейного течения, обоснованного в статьях сборника «Смена вех» (1921).

[5] Набоков Владимир Владимирович (1899—1977).

[6] Офросимов Юрий Викторович (1894—1967) — поэт, литературный и театральный критик, постановщик пьесы В. В. Набокова «Человек из СССР» (Берлин, 1927).

[7] Толстой входил в состав Совета Дома Искусств (См.: *Гуль Р.* Я унес Россию. С. 149). Он считается наряду с А. Белым и А. М. Ремизовым «инициатором Дома Искусств» (*Mierau F.* Russen in Berlin. 1918—1933. Eine kulturelle Begegnung. Berlin, 1988. S. 265).

[8] Возможно, имеется в виду рассказ «Арбуз» (Накануне. 1923. 9 дек. С. 6—7).

[9] Газета «Накануне» выходила в Берлине с 26 марта 1922-го по 15 июня 1924 года. Первые сто тринадцать номеров редактировали Ю. В. Ключников, Г. Л. Кирдецов, при участии С. С. Лукьянова, Б. В. Дюшена, Ю. Н. Потехина.

[10] Р. Б. Гуль так описывает это кафе: «Зал — очень большой, лакеи сервировали еду, кофе, всяческие напитки. В кафе была хорошая эстрада, с которой читали выступающие» (*Гуль Р.* Я унес Россию. С. 149). См. также: *Mierau F.* Op. cit. S. 265.

[11] Здесь Венус ошибочно соединил две вещи. Толстой редактировал «Литературное приложение» к газете «Накануне», которое выходило с 30 апреля 1922-го по 22 июля 1923 года. Затем аналогичное приложение стало называться «Литературная неделя»; его редактировал Р. Б. Гуль до ликвидации газеты в июне 1924 года. Гуль вспоминал: «Из эмигрантской молодежи я привлек поэта Георгия Венуса» (*Гуль Р.* Я унес Россию. С. 197). В «Литературной неделе» печатались стихи Венуса «Опустился туман в кусты» (Накануне. 1923. 25 дек. С. 5) и др.

[12] Мархвица Ганс (1890—1965) — немецкий писатель. В ленинградских журналах о нем были статьи Я. Вайнберга: 1) Писатель революционного Рура // Залп. 1934. № 11. С. 36; 2) Роман о героизме и буднях пролетариата // Звезда. 1935. № 3. С. 216—221.

[13] Керстен Карл — немецкий писатель. В советской периодике появились переводы его выступлений: 1) Зонненбургский узник // Прожектор. 1923. № 25. С. 22; 2) Фашистская цензура в Германии // Литературная газета. 1932. № 44. С. 1.

[14] Переводы не выявлены.

[15] Толстой переехал из Парижа в Берлин в 1921 году.

[16] Гуль Роман Борисович (1896—1986) — прозаик, мемуарист. Он вспоминал: «Я сотрудником „Накануне" стал. И произошло это так. К нам в „Новую русскую книгу" как-то пришел Алексей Толстой, уже редактировавший „Литературное приложение". В разговоре спросил меня: „Роман Гуль, нет ли у вас чего-нибудь для «Литературного приложения»? Я слышал, вы роман пишете?" — „Романа не пишу, а некую повесть пишу". — „Вот и великолепно! Дайте отрывок для «Литературного приложения»". — „Хорошо, как-нибудь выберу". И я дал Толстому отрывок из повести „В рассеянии сущие", который появился в ближайшем номере литературного приложения к „Накануне" от 22-го мая 1922 года» (*Гуль Р.* Я унес Россию. С. 194). Гуль ошибся: отрывок появился в пятом номере приложения за 28 мая.

[17] Толстой вернулся в Россию в августе 1923 года.

[18] Алексеев Глеб Васильевич (1892—1938) — прозаик, автор очерка о А. Н. Толстом в кн.: *Алексеев Г.* Живые лица. Русские писатели в революции. Берлин. 1923. В 1926 году Алексеев обвинил Толстого — автора пьесы «Чудеса в решете» «в заимствовании сюжета его несколько ранее написанной пьесы „Жилой дом" и потребовал 50 % гонорара. Толстой вызвал Алексеева на третейский суд. Конфликтная комиссия ⟨...⟩ пришла к заключению: „⟨...⟩ нельзя усмотреть ничего общего между пьесами А. Толстого и Г. Алексеева"» (*Толстой А. Н.* Переписка: В 2 т. Т. 2. С. 26).

[19] Крандиевская Наталья Васильевна (1888—1963) — поэтесса. Была женой Толстого с 1914-го по 1935 год.

[20] Книга «Война и люди: Семнадцать месяцев с дроздовцами» с 1926-го по 1931 год выдержала четыре издания.

[21] Петровская Нина Ивановна (1879—1928) — писательница, переводчица с итальянского. За рубеж уехала в 1911 году. Подробнее см.: *Лавров А. В.* Петровская // Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь / Под ред. П. А. Николаева. М., 1999. Т. 4. С. 587—588.

[22] Об отношениях Н. И. Петровской с В. Брюсовым см.: *Петровская Н. И.* 1) Из «Воспоминаний» // Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 773—788; 2) Воспоминания // Минувшее. Исторический альманах. Т. 8; 3) *Ходасевич В.* Конец Ренаты // Ходасевич В. Некрополь. Литература и власть. Письма Б. Садовскому. М., 1996. С. 19—29.

[23] О намерениях Петровской вернуться в Россию и ее колебаниях см. в ее письмах к О. И. Ресневич-Синьорелли (Минувшее. Исторический альманах. Т. 8. С. 113—121).

[24] По другой версии, покончила с собой, открыв газ, «в нищенской третьеразрядной гостинице в порыве безумного отчаяния» (*Бень Е. М.* «...Я очень слежу за вашими отзывами...» (Письма В. Ф. Ходасевича Ю. И. Айхенвальду) // Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1990. С. 101).

[25] Тогдашнее название Царского Села, с 1937 года — город Пушкин. В 1920—1930-е годы там жили также Р. В. Иванов-Разумник, К. С. Петров-Водкин, А. Д. Скалдин, В. Я. Шишков (см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вст. статья и комм. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 611, 621).

[26] Характерно, что пишущая машинка была вновь изъята в Куйбышеве и возвращена после письма Толстого к Н. И. Ежову (см.: *Перхин В. В.* Толстой и власть. С. 232).

[27] Чуковский Корней Иванович (1882—1969).

[28] В Москве на Лубянке, 2 находился Народный комиссариат внутренних дел. О Лубянской (Внутренней) тюрьме см.: Лубянка, 2. Из истории отечественной контрразведки. М., 1999. С. 66.

[29] Ягода Генрих Григорьевич (1891—1938) — в 1934—1936 годах нарком внутренних дел СССР.

[30] Дюшен Борис Вячеславович (1886—1949) — инженер, автор научно-популярных книг, публицист. В годы гражданской войны работал в Отделе пропаганды армии Юденича. Член редколлегии газеты «Накануне», автор многих программных статей, например «Освобождение Тихона» («Его отречение от контрреволюции не признак слабости, а признак силы». — Накануне. 1923. 29 июня. С. 1); «Поместный патриотизм» («Патриотизм эмигрантщины оказывается „поместным": где живу, тому и служу». — Там же. 1923. 14 июля. С. 1). В 1926 году вернулся в Россию.

[31] Вероятно, ошибка машинистки, и имеется в виду Ключников Юрий Вениаминович (1886—1938) — профессор Московского университета, управляющий Министерством иностранных дел в правительстве А. В. Колчака, участник сборника «Смена вех» и издания газеты «Накануне», эксперт советской делегации на Генуэзской конференции. Вернулся на Родину вместе с Толстым. Р. Б. Гуль вспоминал о нем: «Довольно высокий, плотный, с темными волосами, зачесанными назад, с лицом правильным, но ничем в глаза не бросающимся, с тихой спокойной речью. Ключников не был таким ярким человеком, как, например, Степун, Толстой, Маклаков, но был, конечно, личностью. Он был умен, образован (...)» (*Гуль Р.* Я унес Россию. С. 197—198).

[32] Баршев Николай Вениаминович (1888—1938) — прозаик. О нем см.: *Арьев А. Ю.* Баршев // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Ч. 1. С. 140—142.

[33] Баршева Людмила Ильинична (1906—1982) — с августа 1935 года литературный секретарь А. Н. Толстого, с октября 1935-го — его жена.

[34] Письмо опубликовано: *Литвин Е. Ю.* Последняя одиссея Георгия Венуса. С. 246—248.

[35] Накоряков Николай Никандрович (1881—1970) — заведующий Государственным издательством художественной литературы.

[36] Подробности этой истории, в том числе упоминаемые письма Л. И. Толстой к Г. Д. Венусу, см.: *Перхин В. В.* А. Н. Толстой и власть. С. 228—229.

[37] Письмо Толстого к Венусу см.: Там же. С. 228.

[38] Венус Мира Борисовна (1899—1964) — переводчица художественной литературы. Письма Л. И. Толстой к М. Б. Венус см.: Там же. С. 231, 233—234. Письма М. Б. Венус А. Н. Толстому и Л. И. Толстой см.: Ново-Басманная, 19. С. 251—255.

[39] О формах материальной помощи Толстых семье Г. Д. Венуса см.: *Перхин В. В.* А. Н. Толстой и власть. С. 233, 234.

[40] Венус Борис Георгиевич (р. 1924) — географ, канд. геогр. наук. Письма из ссылки тринадцатилетнего Б. Г. Венуса см.: Ново-Басманная, 19. С. 251, 252, 256.

[41] Багров (Бестеменников) Виктор Александрович (1912—1937) — поэт, ответственный секретарь альманаха «Волжская новь».

[42] 24 ноября 1937 года Г. Д. Венус в письме к Л. И. Толстой благодарил А. Н. Толстого за помощь в некоторых финансовых делах, а также спрашивал о его отношении к повести «Солнце этого года» (см.: Ново-Басманная, 19. С. 250—251).

[43] Инициатива помощи принадлежала Толстому. 7 февраля 1936 года он спрашивал Венуса: «Напишите — в каком состоянии Ваши матерьяльные дела» (*Перхин В. В.* А. Н. Толстой и власть. С. 228).

[44] 18 октября 1938 года Л. И. Толстая писала жене Венуса: «...на днях вышлю Боре „Золотой ключик", переделанный для детского эстрадного театра» (Там же. С. 233). Как вспоминает Б. Г. Венус, были присланы книги «Золотой ключик», «Гиперболоид инженера Гарина» с надписями «От депутата Верховного Совета», чтобы школьник мог их показать недоброжелателям, травившим его как сына «врага народа».

[45] Об этом Толстой писал Н. И. Ежову: «...я опасаюсь, что — арестован все за те же откровенные показания, которые в марте 1935 года он дал следователю, то есть в том, что он, будучи юнкером, пошел с дроздовцами» (*Перхин В. В.* А. Н. Толстой и власть. С. 232).

[46] Вероятно, имелся в виду Вагнер Николай Петрович (1898—1988) — прозаик, поэт. В 1924 году окончил факультет общественных наук Петроградского университета. В 1941—1942 годах был сотрудником политотдела Ленинградской милиции (см.: Писатели Ленинграда. Библиографический справочник. 1934—1981 / Сост. В. Бахтин и А. Лурье. Л., 1982. С. 53). Автор повести о молодежи в гражданской войне «Васёк» (Пермь, 1958).

[47] Это предчувствие Толстого или его проницательное понимание политических процессов современности подтвердилось: в декабре 1938 года Ежов был снят с поста главы НКВД и расстрелян, создались условия для пересмотра дела Г. Д. Венуса. Однако все новые усилия Толстого на этом пути оказались напрасными: 8 июня 1939 года писатель умер в тюремной больнице Сызрани (см. подробнее: *Перхин В. В.* А. Н. Толстой и власть. С. 234).

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ПЕЧАТИ В ФИНЛЯНДИИ. «ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»: НАЧАЛО ПУТИ (1933—1934)*

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И ПУБЛИКАЦИЯ А. Г. ТИМОФЕЕВА, КОММЕНТАРИИ А. Г. ТИМОФЕЕВА И К. ТРИБЛА)

Среди литературных журналов русского зарубежья 1930-х годов «Журнал Содружества», печатный орган Содружества бывших учащихся Выборгского Русского реального лицея, в течение шести лет (1933—1938) выпускавшийся в Viipuri (Выборге) — городе, который в то время входил в состав независимой Финляндии, занимает скромное, но весьма примечательное место. Роль этого уникального издания при ближайшем рассмотрении представляется куда более значительной в историко-литературном отношении, нежели его собственно историческая функция, которая, по мнению исследователей жизни русского меньшинства в молодом финском государстве, выразилась в том, что журнал «является и по сей день чуть ли не единственным источником и хроникой уже забытых происшествий русской культурно-общественной жизни в Финляндии за 1933—38-ые годы».[1]

* Хотя наше исследование было проведено без специального гранта на разыскания по избранной теме, мы считаем своим приятным долгом поблагодарить за финансовую поддержку Soros Foundation / Институт «Открытое общество» (Москва) и F. R. Norris Foundation for the Humanities (Oklahoma State University, США), без помощи которых эта публикация не была бы подготовлена. Не состоялась бы она в объеме столь значительном и без информационной поддержки из западноевропейских, в первую очередь парижских, библиотек, которой терпеливо и безотказно занимался мой соавтор Кит О. Трибл (Keith O. Tribble, США). Кроме того, мы хотели бы выразить признательность К. М. Азадовскому, К. Ю. Лаппо-Данилевскому, Е. Р. Обатниной и Гарету К. Перкинсу (Gareth K. Perkins, США) за предоставление книг и ксерокопий некоторых редких источников, а Эдгару Ютеборгу (Edgar Ytteborg), хранителю Отдела редких книг Университетской библиотеки в Осло (Норвегия), — за наведение необходимых справок в чрезвычайно редком «Русском еженедельнике в Бельгии». Особая благодарность К. Ю. Лаппо-Данилевскому за подробные консультации. Появлению публикации содействовали сотрудники Ленинградского областного государственного архива (Выборг) и Русского журнального фонда Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург), обладающей наиболее полным в России комплектом «Журнала Содружества».

[1] *Baschmakoff N., Leinonen M.* Из истории и быта русских в Финляндии. 1917—1939: По печатным материалам, воспоминаниям и рассказам самих русских. Ч. I // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1990. T. VII. S. 45.

Поначалу издатели журнала ставили перед собой достаточно узкие и не имеющие прямой связи с литературой задачи, хотя и провозглашали установку на языковую и культурную консолидацию русских вне метрополии: «„Быть русским за пределами России гораздо труднее и ответственнее, чем быть русским в России". Быть русским „в рассеянии" — это значит усваивать все ценности и достижения мировой культуры и цивилизации и, однако, не растворяться в них, не распылять свою русскую душу. Наш журнал и задуман как скромная попытка защитить себя от этого распыления; конкретнее — цели нашего журнала: *поддерживать и защищать русскую школу*, потому что только в ней мы можем видеть оплот русской души людей, преодолевающих „распыление" и желающих остаться русскими; осознать и формулировать, чего нам не хватает, так как осознать и значит уже вступить на путь преодоления недостатков; бороться с провинциализмом и набираться духовной интеллигентности и, наконец, постараться разобраться и понять сущность мирового кризиса, непосредственно касающегося каждого из нас и своим гнетом способствующего нашему „распылению"».[2]

Если взглянуть правде в глаза, в начальный период существования нового издания в кругу «Журнала Содружества» и впрямь ощущался недостаток литературных сил, не говоря уже о талантливых литераторах. У истоков издания стояла группа лиц, с литературным процессом впрямую никак не связанных: в числе сотрудников и участников журнала были инженеры, химик, лесовод, бывший военный прокурор и т. д.[3] Ответственным редактором вскоре стал инженер-механик Федор Васильевич Уперов.[4] Благодаря терпеливому энтузиазму и разнообразной активности именно этого человека и ряда его помощников (К. П. Глазунова, С. С. Добровольского, Л. М. Линдеберга, С. А. Риттенберга и др.) журнал обрел к концу 1933 года постоянный внешний вид.[5] Постепенно удалось установить широкие контакты с русскими поэтами и писателями, осевшими как в Финляндии (Вера Булич), так и за ее пределами (Зинаида Шаховская, жившая тогда в Брюсселе, парижане Юрий Терапиано, Юрий Мандельштам, варшавянин Лев Гомолицкий и др.).[6] В деле формирования редакционного портфеля в глазах выборжан существенную роль играло, пожалуй, то обстоятельство, что «литераторы лимитрофных стран», как метко подметила Зинаида Шаховская, «остро чувствовали свою оторванность от „столичного" культурного центра и очень искали сближенья с западноевропейскими (русскими) собратьями».[7] Путь привлечения новых авторов из-за

---

[2] *Редакция.* От редакции // Журнал Содружества. 1933. № 1. С. 1. Курсив наш. — *А. Т.*

[3] См. об этом письмо редакции журнала к Н. Н. Сергиевской от 2 июля 1933 года (п. 4 в разд. II наст. публикации).

[4] Л. Фостер последовательно называет носителей этой фамилии Упёровыми (см., в частности: Библиография русской зарубежной литературы. 1918—1968 / Сост. Л. А. Фостер. Boston, 1970. Т. 1. С. 33, 362). Ф. В. Уперов был ответственным редактором «Журнала Содружества» с № 2 за 1933 год (сведения об этом в кн.: Сводный каталог русских зарубежных периодических и продолжающихся изданий в библиотеках Санкт-Петербурга (1917—1995 гг.). Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 1996. С. 49 — неточны). В качестве ответственного редактора № 1 в журнале указано Правление Содружества (Выборгского Русского реального лицея).

[5] Начиная с № 11 за 1933 год журнал печатался на ротаторе в объеме 40 машинописных страниц без интервала; обложка печаталась типографским способом. В течение 1933 года внешний вид издания претерпел следующие изменения: № 1—4 вышли на 16 страницах, текст печатался лишь на одной стороне листа; № 5—8 и 10 — вдвое больше по объему, текст — на обеих сторонах листа; № 9 был выпущен на 64 страницах в связи с 15-летием Выборгского Русского реального лицея и 5-летием Содружества.

[6] Начало процесса своеобразного признания периферийного журнала молодыми русскими поэтами, жившими за пределами Финляндии, относится ко второй половине 1934 года и ввиду хронологических рамок исследования, продиктованных современным состоянием архива «Журнала Содружества», могло быть лишь затронуто в нашей публикации. Крупные подборки стихотворений поэтов русского Парижа и других городов русского рассеяния стали появляться в «Журнале Содружества» начиная с 1935 года (см. по цит. указателю Л. А. Фостер).

[7] *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 286.

границы на страницы «Журнала Содружества» был непростым и зачастую сопровождался, как будет видно из нашей публикации, неудачами, поскольку, с одной стороны, постоянно недоставало средств и вся редакционная работа велась безвозмездно, так что о гонорарах печатающимся в журнале не могло заходить и речи, а с другой стороны, не имея широкого распространения в мире русской эмиграции, журнал — в силу недостаточной известности, а то и полного незнакомства с ним — просто не мог рассчитывать на внимание к себе со стороны известных писателей, к которым редакция пробовала обращаться. В этом отношении показательны следующие факты: если лауреат Нобелевской премии И. А. Бунин отвечал редакции через секретаря, оставив без внимания просьбу о присылке фото для печати, а знаменитый А. И. Куприн, скорее всего, никак не прореагировал на просьбу редакции о присылке материала, — то Зинаида Шаховская, находившаяся в начале своего поэтического пути, не только отправила в Выборг на рецензию свой сборник стихов «Уход», но и поддержала возникшую переписку с редакцией, в дальнейшем перейдя к активному сотрудничеству с журналом.[8]

Несмотря на естественные сложности с обретением признания в русских литературных кругах разных городов и стран, «Журнал Содружества» при тираже, в течение 1933 года возросшем всего лишь со 155 до 255 экземпляров и вряд ли существенно изменившемся в дальнейшем,[9] «имел широкое распространение и связывал авторов рассеяния от Куоккала до Каира».[10] Отметим, впрочем, что пока неясно, каков был процент бывших учащихся Выборгского Русского реального лицея, не состоявших в Содружестве и разъехавшихся по белу свету, среди этих заграничных подписчиков... Ведь, по словам исследователей, «многие из окончивших В⟨ыборгский⟩ Р⟨усский⟩ Р⟨еальный⟩ Л⟨ицей⟩ продолжали занятия в Европе, и известны только единичные случаи поступления в финские высшие учебные заведения».[11]

В истории независимой Финляндии был период, когда напряжение и значительные противоречия между финнами и русскими отражались и на политике финского государства в отношении русских учебных заведений. Хотя Выборгский Русский реальный лицей в 1920—1930-е годы «занимал прекрасное двухэтажное каменное здание», «при лицее состояли две библиотеки: фундаментальная в 5600 томов и ученическая в 4200 томов, физический кабинет и т. д.», «в основу программы ⟨...⟩ была положена программа русского реального училища, однако с изменениями, приближающими ее к типу финских лицеев»,[12] — так было не всегда. Коренные русские выборжане могли припомнить то время, «когда в 1918 году в Выборге закрылись все русские учебные заведения и Финляндским Правительством было отобрано все их имущество».[13] Лишь к концу года Финляндский Сенат после

---

[8] В зрелые годы она вспоминала: «С сотрудниками литературных журналов, издающихся в Финляндии и Эстонии, у меня установились прочные связи и остались на память два номера — один от 35-го года, другой от 36-го — „Журнала Содружества", издаваемого в Выборге ⟨...⟩» (Там же).

[9] См.: Ленинградский областной государственный архив (Выборг). Ф. 508. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 296. Далее: ЛОГА.

[10] *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы // Slavica Helsingiensia. Helsinki, 1992. Vol. 11. S. 158 (Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. III. Проблемы русской литературы и культуры / Под ред. Л. Бюклинг и П. Песонена). Ср. подтверждение в письме редакции журнала к Н. Н. Сергиевской от 2 июля 1933 года (п. 4 в разд. II наст. публикации).

[11] *Baschmakoff N., Leinonen M.* Из истории и быта русских в Финляндии. S. 78.

[12] Там же. (Со ссылкой на источники: 1. Зарубежная русская школа: 1920—1924. Париж: Изд. Российского земско-городского комитета помощи гражданам заграницей, 1924; 2. Русский листок в Финляндии. 1987—1988).

[13] *Дидерихс О.* Русская жизнь в Финляндии. Портреты прошлого и сегодня: О Выборгском Русском Реальном Лицее. Ч. 2 // Русский листок в Финляндии. 1987. № 5. Цит. по: *Baschmakoff N., Leinonen M.* Из истории и быта русских в Финляндии. S. 76.

официального обращения Выборгского православного прихода разрешил ему учредить и содержать русскую начальную и среднюю школы и предоставил для этих целей здание бывшей женской гимназии.[14]

А в повседневной жизни в первые годы независимости и междоусобной гражданской войны случались в Выборге и гораздо более жуткие инциденты. Вот что говорят некоторые финские источники, проанализированные историками: «Самосуды гражданской войны не обошли и русских. Финский исследователь гражданской войны Я. Пааволайнен приводит общее число расстрелянных — 2549 человек, среди них — 28 русских. Иные данные приводят значительно большее число русских расстрелянных. Например, в Выборге, по рассказам беженцев, приводимым советской прессой, число жертв колебалось от ста до тысячи! Некоторые из старых выборжан лично видели жертвы расстрелов, но отказываются вспоминать об этих происшествиях».[15] Известны примеры и более «мягкого» давления финских властей на русское население. Так, русская газета информировала со ссылкой на финский источник: «Как сообщает „Карьяла" (газета на финском языке, выходившая в Выборге — Viipuri в 1903—1940 годах. — *А. Т.*), из Выборга началось выселение русских подданных. По сведениям полиции, в этом городе в июне (1920 года. — *А. Т.*) проживало русских подданных 1712 человек, в том числе 51 офицер, 92 унтер-офицера и 10 военных чиновников. Часть русских подданных губернатор решил выселить в другие местности для облегчения квартирного кризиса, который принял в Выборге острый характер. Предписание о выезде дано пока 30 человекам».[16] Впрочем, не одна только память об эксцессах гражданской войны и периода становления независимости Финляндии могла беспокоить русских в этой стране в 1930-е годы. Известно немало примеров тому, что дискриминация и неприязнь ко всему русскому нередко ощущались и на бытовом уровне. «В своей безальтернативности антагонистическая красно-белая политическая оппозиция (подразумевается „противопоставление". — *А. Т.*) исключала культурно-языковую принадлежность к русской традиции. На такой почве антирусская пропаганда пустила глубокие корни в финском обществе и проявлялась как дискриминация всего русского. Даже в неизбежных положительных оценках (напр., культуры, великих русских мастеров и т. д.) финские критики, где могли, заменяли слово „русский" словом „славянский". Об этом свидетельствуют многочисленные примеры, взятые из печати междувоенных лет. Многие среди рассказчиков, проживавших в Гельсингфорсе до второй мировой войны, вспоминают, что на улице и в публичных местах не следовало говорить по-русски. Даже многие работодатели, при принятии русских на работу, ставили условием перемену русской фамилии на финскую».[17]

На этом фоне стремление русского меньшинства в Финляндии противостоять денационализации и способствовать сохранению русского языка и культуры приводило к созданию благотворительных и культурно-просветительных обществ, одним из которых было Содружество бывших учащихся Выборгского Русского реального лицея, возникшее в 1928 году.[18] Кроме него в Выборге в те годы существовало Выборгское Культурно-просветительное общество.[19]

---

[14] См.: Там же. S. 77—78.

[15] Там же. S. 19—20.

[16] [*Б. п.*]. Выселение русских из Выборга // Новая русская жизнь. 1920. 20 июля. № 140. С. 4.

[17] *Baschmakoff N., Leinonen M.* Из истории и быта русских в Финляндии. S. 22. Следует, однако, ради объективности отметить, что цитируемые исследователи не обходятся и без весьма выразительных примеров сугубо положительного отношения финского населения к русским.

[18] См.: [*Б. п.*]. «Содружество». 1928—1933 // Журнал Содружества. 1933. № 9. С. 9—12; *Обыватель.* Содружество. (К пятилетию деятельности) // Там же. С. 12—13.

[19] См.: *Baschmakoff N., Leinonen M.* Из истории и быта русских в Финляндии. S. 45. Подробнее см. главу «Культурные и благотворительные общества» (Ibid. S. 38—45).

В начале 1930-х годов русские газеты в Финляндии уже не выходили,[20] а журналы на русском языке были представлены только религиозными изданиями — «Пробуждение: Ежемесячный русский свободный христианский орган в Финляндии» (1921—1940) с приложением «Детский уголок» и «Утренняя заря: Голос Финляндской православной церкви» (1926—1939).[21] В 1933 году Российский Общевоинский союз начал в Выборге выпуск своего журнала «Клич: Орган национального освобождения под флагом национальной диктатуры» (1933—1939), однако уже в 1935 году издание этого журнала было перенесено в Брюссель из-за протестов со стороны Советского посольства в Финляндии — журнал поддерживал политику интервенции в СССР.[22] При таком положении дел с русской печатью «Журнал Содружества» в скором времени приобретает в глазах читателей статус единственного русского издания в Финляндии, на страницах которого помимо вопросов местного значения и статей политического и общественного характера нашла свое постоянное прибежище современная русская литература — проза, поэзия, юбилейные статьи о писателях-классиках, обозрение русских книг, изданных в других странах рассеяния, рецензии на периодические издания.

О неослабном внимании и любви редакции «Журнала Содружества» к русской словесности во всей ее широте и многообразии, без одностороннего пристрастия к отдельным писателям или школам, может свидетельствовать ряд разрозненных, но, на наш взгляд, довольно выразительных фактов, относящихся к 1933 году.[23]

Во-первых, за этот год редакция помещает в журнале три юбилейные и тематические статьи о русских писателях — при этом столь несхожих между собой, как Жуковский, Брюсов и Бунин.[24] Начиная с № 9 «Журнал Содружества» регулярно публикует рецензии на книги и журналы — их пишут, как правило, С. А. Риттенберг и Л. М. Линдеберг, пользующиеся псевдонимами *Библиофил* и *Л. Л.* соответственно. До конца года рецензенты обсуждают 52-й и 53-й тома парижских «Современных записок», повествования Р. Б. Гуля о «красных маршалах» и роман И. С. Шмелева «Лето Господне».[25]

Однако самым убедительным для нас свидетельством широты художественных вкусов редакции является по видимости случайная — но только на первый

---

[20] См.: *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы. S. 158. Множество газет на русском языке выходило в Финляндии в первые пореволюционные годы, но уже в первой половине 1920-х годов их выпуск практически прекратился из-за финансовых трудностей, сокращения числа подписчиков и ряда других причин. Информацию об этих изданиях можно получить в статье цитированного автора, а также в кн.: *Андреев Л.* S. O. S. Дневник (1914—1919). Письма (1917—1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918—1919) / Под ред. и со вступит. статей Ричарда Дэвиса и Бена Хеллмана. М.; СПб., 1994 (по указателю).

[21] См.: *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы. S. 158; Сводный каталог русских зарубежных периодических и продолжающихся изданий в библиотеках Санкт-Петербурга (1917—1995 гг.). С. 98; Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий Русского Зарубежья в библиотеках Москвы (1917—1996 гг.). М., 1999. С. 154, 201; п. 12 разд. II наст. публикации.

[22] См.: *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы. S. 158; Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий Русского Зарубежья в библиотеках Москвы (1917—1996 гг.). С. 108; прим. 1 к п. 32 разд. II наст. публикации.

[23] Номера журнала за год возникновения и становления издания особенно редки. Достаточно сказать, что Л. Фостер при работе над указателем смогла ознакомиться лишь с № 7—8 и 10—12 (см.: Библиография русской зарубежной литературы. 1918—1968. Т. 1. С. 33).

[24] См.: *С. Ц. Д.* [*Добровольский С. Ц.*]. В. А. Жуковский (род. 29 янв. 1783 г., сконч. 12 апр. 1852 г.) // Журнал Содружества. 1933. № 5. С. 2—4; *Семенов-Тян-Шанский* [*В. П.*]. И. А. Бунин и его творчество. (К присуждению И. Бунину Нобелевской премии) // Там же. 1933. № 12. С. 2—6 (статья закончена печатанием в № 1 за 1934 год. — *А. Т.*); *Р-г* [*Риттенберг С. А.*]. О Валерии Брюсове. (К шестидесятилетию со дня рождения) // Там же. С. 13—17.

[25] См.: Там же. 1933. № 9. С. 39—41; № 11. С. 22—25; № 12. С. 28—31.

взгляд — публикация стихотворения малоизвестного поэта Юрия Хлодовского, которое как две капли воды походит на «Куранты любви» М. Кузмина:

Разве спрашивают у любви,
Зачем она приходит.
Сама идет — не зови,
Идет и находит.
И встретишься, и полюбишь вдруг,
Сам того не увидишь.
Запрут тебя в тесный круг,
Оттуда не выйдешь.
И мучишься в этом круге ты,
И чувством себя душишь,
А сил нет залить огни...
Чем же их затушишь.
Изойдешься весь от той тоски,
Дни идут и уходят...
Разве спрашивают у любви,
Зачем она приходит.[26]

В ряду событий русской культурной жизни в Финляндии особый интерес у редакции «Журнала Содружества» вызвала выставка «Русская книга за рубежом», проходившая в сентябре 1933 года в Гельсингфорсе. «Дорогой Кронид Петрович. Важное дело, — обращался к секретарю редакции журнала К. П. Глазунову ее гельсингфорсский сотрудник С. С. Добровольский. — 17-го сентября в Г⟨ельсинг-фор⟩се открывается выставка „Русская книга за рубежом" в помещении Русского клуба. Для „Журнала Содружества" уже оставлено на ней место. Будьте любезны выслать мне комплект журнала (обязательно достаньте у знакомых аккуратненький 1-ый номер), который будет возвращен — не заклеенный. Затем побольше рекламных листков о журнале (33-я страница). Затем будьте любезны составить „слово" о журнале (приблизительно на 1/4 часа продолжительностью), в котором необходимо выявить цели журнала и прочее... Это будет прочитано на докладе, где каждому желающему, заранее записавшемуся оратору будет дано 1/4 часа выговориться. Я с удовольствием исполню это и уже записал 1/4 часа на „Ж⟨урнал⟩ Содр⟨ужества⟩". Далее: составьте короткий (в несколько слов) текст для плаката о „Ж⟨урнале⟩ С⟨одружества⟩", который я сделаю и вывешу на время выставки в клубе».[27] Редакция журнала приняла участие в выставке и опубликовала о ней два сообщения: короткую заметку и подробный отчет В. П. Семенова-Тян-Шанского, сотрудника Университетской библиотеки в Гельсингфорсе и одного из организаторов выставки.[28] О масштабах и значении этого начинания можно судить по рассказу устроителя: «24 сентября закрылась в Гельсингфорсе выставка „Русская книга за рубежом". Целью выставки было — показать работу русской мысли на чужбине за 15 лет и поднять интерес к русской зарубежной книге. Особенно важно было сделать это тогда, когда большевики и их приспешники стараются показать всему миру свою якобы творческую работу, свое „строительство новой жизни" у нас на

[26] Там же. 1933. № 3. С. 11. Примечательно, что на смерть М. Кузмина, последовавшую 1 марта 1936 года, «Журнал Содружества» откликнулся некрологической статьей. См.: *Риттенберг С.* О М. А. Кузмине // Там же. 1936. № 4. С. 14—16.

[27] Письмо от 10 сентября 1933 года (ЛОГА. Ф. 508. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 121—122).

[28] См.: [*Б. п.*] [*Семенов-Тян-Шанский В. П.*]. Выставка русской книги в Гельсингфорсе // Журнал Содружества. 1933. № 9. С. 56—57; *В. С.* [*Семенов-Тян-Шанский В. П.*]. Выставка «Русская книга за рубежом» // Там же. 1933. № 10. С. 24—26. Первая заметка атрибутирована на основании письма В. П. Семенова-Тян-Шанского к Ф. В. Уперову от 28 августа 1933 года, в котором содержится ее текст (ЛОГА. Ф. 508. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 105—105, об.). В ответном письме от 30 августа редактор журнала сообщал: «Эта заметка будет помещена нами в № 9 журнала без всяких сокращений и изменений» (Там же. Л. 113). Здесь же содержится просьба о присылке «к № 10-му и отзыва-рецензии об этой выставке».

Родине, всячески понося русское зарубежье, называя русских беженцев отжившими, ни на что не способными людьми... Прекрасная идея выставки — противопоставить большевицкой (так!) погруженности в вещественность духовную работу русского беженства — могла быть выполнена далеко не в полном объеме. ⟨...⟩ Книг, изданных за рубежом, имеются тысячи. Достаточно сказать, что одно только книгоиздательство „Петрополис" в Берлине предлагало дать на выставку до 5.000 (так!) зарубежных русских книг своего издательства, а ведь русских книгоиздательств в разных странах русского рассеяния имеются десятки. Собрать все это в одну выставку не было ни средств, ни времени, ни места. Если даже откинуть все те прежние русские книги, которые были лишь переизданы за рубежом, или те, авторы которых живут и работают до настоящего времени в России, т. е. такие, которые не служат показателем работы русской мысли на чужбине, то все же остаются многие тысячи, которые показывают такую работу в самых разнообразных отраслях человеческого знания. Устроителям выставки, конечно, не удалось показать, может быть, и десятой доли того, над чем работала русская мысль за границею, так как на выставке было всего около 1.000 книг (включая журналы и период. издания), но надо думать, что имевшие место ежедневные доклады и обзоры, касавшиеся лишь отдельных вопросов, часто случайно схваченных докладчиками из имевшегося обширного книжного материала, все же наглядно показали, что русская мысль за рубежом отнюдь не спит, что она интенсивно работает, что ее достижения очень значительны, что русские изгнанники — ученые, писатели, художники — не утратили своего видного места среди культурных работников мира, что их труды служат культурному прогрессу человечества. ⟨...⟩ Ежедневных докладов, обзоров и сообщений в течение выставки было 16; главнейшие из них были посвящены: истории (доклад Н. Н. Григорьева), повременной печати (доклад г. Магеровского), беллетристике (доклад В. С. Булич по поэзии и сообщение Ю. А. Григоркова по литературе), богословию и философии (доклады свящ. Н. Щукина о христианском движении, лектора Гельс. универс. О. А. Шульца о Н. Ф. Федорове и В. В. Семенова — «Культура и прогресс в свете христианского миросозерцания»), экономике (доклад И. И. Лившица), живописи (доклад В. П. Семенова-Тян-Шанского «Современная живопись с точки зрения русского критика») и военным наукам (сообщение К. М. Адариди)».[29]

Среди русских литераторов, живших в Финляндии и печатавшихся в «Журнале Содружества», Вера Сергеевна Булич (1898—1954) была одним из наиболее одаренных участников этого журнала. Оригинальный и самобытный поэт, Булич выступала на страницах выборгского ежемесячника еще и с интересными критическими разборами современной поэзии,[30] с воспоминаниями[31] и даже в роли публикатора стихотворений Иннокентия Анненского из семейного архива.[32] Дочь языковеда Сергея Константиновича Булича (1859—1921), бывшего профессором Петербургского университета и директором Высших женских (Бестужевских) курсов, Вера Булич

[29] Журнал Содружества. 1933. № 10. С. 24—25.

[30] См., в частности: *Булич В.* 1) О новых поэтах // Журнал Содружества. 1933. № 5. С. 14—19 (подпись: *В. Б.*); 2) О новых поэтах. II // Там же. 1933. № 7. С. 12—17 (подпись: *В. Б.*); 3) О зарубежной русской поэзии 1937 г. // Там же. 1938. № 6. С. 11—22. Ср. обсуждение положений этой последней статьи в переписке Веры Булич с поэтом Карлом Гершельманом: Studia Slavica Finlandensia. T. XI. S. 194—197 (публикация С. Г. Исакова).

[31] См.: *Булич В.* Четвертое измерение: (Памяти Андрея Белого) // Журнал Содружества. 1934. № 4. С. 23—25; перепечатано со вступит. заметкой Бена Хеллмана: Русская мысль. 1988. 24 июня. № 3730. Лит. приложение. № 6. С. X.

[32] См.: Журнал Содружества. 1936. № 9. С. 2—3. Здесь напечатаны стихотворения И. Ф. Анненского «Я майским вечером люблю бродить один...» и «Темную выбери ночь...», извлеченные Верой Булич из бумаг покойного С. К. Булича, с сопроводительной заметкой редакции, излагающей обстоятельства получения этих текстов. Кроме этой публикации Вера Булич посвятила творчеству Анненского статью «Алмазные слова» (Журнал Содружества. 1935. № 6).

переселилась на отцовскую дачу на Карельском перешейке, в Куолемаярви, вскоре после Октябрьского переворота — в сентябре 1918 года. Отец смог выехать из Петрограда и присоединиться к семье в 1920 году, а в 1924 году, уже после смерти отца, Вера вместе со старшей сестрой Софьей (1892—1950) переехала в Гельсингфорс, в то время как ее мать, судя по публикуемым письмам, осталась жить в деревне. Только в 1932 году Вера Сергеевна смогла получить работу в Славянском отделении Хельсинкской университетской библиотеки — до этого ей приходилось зарабатывать на жизнь чем придется: шить, давать уроки, служить в конторе и т. д. На этом месте она проработала до конца своих дней.[33] Один из биографов поэта рассказывает, что «когда в 1947 году был учрежден Институт по изучению СССР и Библиотека Общества „Финляндия — Советский Союз", она получила назначение на должность библиотекаря Института. Горячо любившая русскую книгу, Вера Булич работала в обоих учреждениях с большим энтузиазмом».[34] За свою жизнь Вера Булич, писавшая стихи с отроческих лет, опубликовала четыре зрелых поэтических сборника, каждый — с неповторимым набором тем, образов и лирических интонаций. Ее поэтический голос сформировался под влиянием поэзии Анненского (в частности, оно очень заметно в стихотворении «В лавке часовщика», впервые напечатанном в «Журнале Содружества») и Ахматовой. Вскоре после начала сотрудничества с «Журналом Содружества» вышел сборник «Маятник» (Гельсингфорс: Акц. Общ. Либрис, 1934), за ним последовала книга стихотворений «Пленный ветер» (Таллинн, 1938). После второй мировой войны увидели свет сборники «Бурелом» (Хельсинки: Тип. Акц. О-ва Литтера, 1947) и «Ветви» (Париж: Рифма, 1954). Кроме стихов Вера Булич писала сказки для детей (до отдельного русского издания в Белграде успевшие выйти в переводе на финский язык), переводила финских и шведских поэтов.[35] Она умерла от рака легких 2 июля 1954 года, спустя несколько недель после выхода в свет своей последней книги стихов «Ветви».

В настоящей публикации редакционных материалов «Журнала Содружества», которая отражает лишь начальную стадию в разработке этой темы, два раздела. В первой части печатается переписка редакции с Верой Булич, тогда как вторая представляет собой обширную подборку писем, шаг за шагом знакомящую нас с историей формирования редакционного портфеля «Журнала Содружества» за первые два года его существования. В нее вошли не только обращения редакции к разным авторам и литературным группам с предложениями о сотрудничестве (хотя нередки эпизоды, когда заинтересованные лица адресовались в редакцию первыми), но также и документы, из которых вырисовывается картина распространения нового ежемесячника среди читателей и библиотек. Кроме того, особое место в мозаике второго раздела занимают письма, проливающие свет на историю отдельных публикаций в журнале или проясняющие любопытные подробности взаимоотношений редакции с авторами.

К сожалению, среди сотрудников и корреспондентов «Журнала Содружества» немало лиц, биографические сведения о которых в современной литературе по истории русской эмиграции минимальны или вообще отсутствуют. В подобных

---

[33] См.: *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы. S. 167—169.

[34] *Пахмусс Т.* Вера Булич, русский поэт в Финляндии // Современник (Торонто). 1979. № 41. С. 162. Ср.: *Pachmuss T.* Russian Literature in the Baltic between the World Wars. Columbus (Ohio), 1988. P. 394.

[35] См.: *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы. S. 169, 173—174; *Soininen-Jegorenkov M.* Сказки для детей Веры Булич: Из архива Хельсинкской Славянской библиотеки // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1997. T. XIV. S. 216—245.

случаях мы решили не отказываться от публикации писем, полагая, что она может стать стимулом для дальнейших поисков.

Запоздалое обнаружение редакционного архива «Журнала Содружества» в Ленинградском областном государственном архиве (Выборг) произошло в 1998 году благодаря выходу из печати нового справочника по фондам этого хранилища.[36] Рассекреченный еще в 1987 году, архив журнала долгое время не мог привлечь внимание исследователей по причине отсутствия какой бы то ни было информации о нем в печатных источниках. Сохранилось более 500 листов редакционной переписки за 1933—1934 годы и ряд менее значительных материалов. Остается неясной судьба архива редакции за 1935—1938 годы. Предположение сотрудницы хранилища о возможной эвакуации этих бумаг в Финляндию накануне занятия Выборга советскими войсками в 1940 году прозвучало для нас крайне неубедительно, а тайные мысли о вывозе архива в противоположном направлении, быть может, потребуют подтверждения со стороны тех инстанций, верить которым, а тем более о чем-то просить, право, не хочется.

[36] См.: Краткий справочник по фондам Ленинградского областного государственного архива в Выборге. СПб., 1997.

I

«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА» И ВЕРА БУЛИЧ: РЕДАКЦИОННАЯ ПЕРЕПИСКА

1. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

Helsingfors
Fjälldalsg. 13, lok. 4.
Вера Серг⟨еевна⟩ Булич

Гельсингфорс
2 апреля 1933.

В Редакцию Журнала Содружества
Выборг.

Многоуважаемый Г-н Уперов.

И. Я. Бассин[1] (так!) обратился ко мне с просьбой предоставить в распоряжение Вашего журнала мой доклад «О новых поэтах», прочитанный мной в Гельсингфорсе, в Лит⟨ературно⟩-худ⟨ожественном⟩ Содружестве «Светлица».[2] Я предполагала несколько переработать и сократить его, принимая во внимание размеры Вашего журнала, но будучи очень занятой в последнее время, успела только сократить введение и переписать бóльшую часть доклада (2-ую часть — о Б. Поплавском и Марине Цветаевой послать еще не могу). Не знаю, подойдет ли он в таком виде для Вашего журнала. Можно было бы еще сократить или же разбить статью на части — предоставляю это на Ваше усмотрение.

Рукопись хотела бы получить обратно.[3]

С искренним уважением
Вера Булич.

Ленинградский областной государственный архив (Выборг). Ф. 508. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 33. В дальнейшем при ссылках на материалы этого фонда указывается только номер листа. Автограф.

[1] Один из авторов «Журнала Содружества». Подробнее см. справку об И. Басине к п. 19 разд. II наст. публикации.

[2] По определению современной исследовательницы русской литературной жизни в Финляндии, «литературно-философский кружок», существовавший в Гельсингфорсе в 1930-е годы вплоть до «зимней» войны СССР с Финляндией. Основан по инициативе капитана второго ранга П. А. фон Светлика (1880—1966). Духовным центром кружка была

В. С. Булич. В числе участников профессор-филолог Б. П. Сильверсван, редактор-издатель газеты «Новая русская жизнь» (1919—1922), правовед и журналист Ю. А. Григорков, доцент Хельсинкского университета Мария Виднес, пианист И. А. Буш, инженер О. Г. Парланд, сестра Веры Булич певица Софья Сергеевна Булич-Старк и др. Поначалу кружок собирался на квартире фон Светлика. По мере увеличения числа участников собрания были перенесены в помещение Русского клуба (1—2 раза в месяц), содружество было зарегистрировано, председателем избрана В. С. Булич. Собрания кружка посвящались лекциям на литературные и исторические темы, музыке, докладам о современной поэзии и прозе. Подробнее см.: *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы // Slavica Helsingiensia. Helsinki, 1992. Vol. 11. S. 174—176 (Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. III. Проблемы русской литературы и культуры / Под ред. Л. Бюклинг и П. Песонена). Ср. свидетельство автора письма: Новь / Под ред. П. Иртеля. Таллинн, 1934. Сб. 7. С. 96 (подпись: В. Б.).

[3] Фраза подчеркнута, вероятно в редакции, двумя карандашными линиями.

2. Редакция «Журнала Содружества» — В. С. Булич

⟨5 мая 1933 года⟩

Г-же В. С. Булич

Гельсингфорс[1]

М. Г. Вера Сергеевна,

Редакция «Журнала Содружества» приносит Вам искреннюю благодарность за предоставление ей рукописи Вашего интересного доклада «О новых поэтах». Полученная нами первая часть будет целиком напечатана в № 5-ом нашего журнала.[2] Что же касается второй части, то мы будем Вам очень благодарны, если Вы не откажете выслать ее нам в течение этого месяца.

Если эта вторая часть по объему равняется первой, то, ввиду того, что на этот раз целиком поместить ее мы не сможем, просим Вас по возможности составить ее так, чтобы удобно было разделить ее на две части.

Согласно Вашему желанию при сем возвращаем рукопись.

С совершенным почтением
Редакция «Журнала Содружества»

ФУ
Редактор
КГ
Секретарь

Л. 41. Машинописная копия с подписями-автографами.

[1] Здесь и далее все подчеркивания в тексте даются нами курсивом.

[2] См.: Журнал Содружества. 1933. № 5. С. 14—19. Подпись: В. Б.

3. Редакция «Журнала Содружества» — В. С. Булич

Выборг, 16 июня 1933 г⟨ода⟩.

Г-же В. С. Булич. Гельсингфорс.

Многоуважаемая Вера Сергеевна.

5-го мая с⟨его⟩ г⟨ода⟩ нами была выслана Вам рукопись первой части Вашего доклада «О новых поэтах», одновременно мы просили Вас прислать нам вторую часть статьи. Не получая до сих пор от Вас никакого ответа, берем на себя смелость напомнить Вам о Вашем обещании. Нам бы очень хотелось получить окончание Вашей интересной статьи для напечатания в 7 № нашего журнала. Поэтому обращаемся к Вам с покорнейшей просьбой не отказать выслать нам рукопись по возможности не позже 1-го июля.

В надежде, что исполнение нашей просьбы не затруднит Вас, остаемся
с совершенным почтением

Редакция
«ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА».
ФУ

Л. 54. Машинописная копия с подписью-автографом.

4. В. С. Булич — Редакции «Журнала Содружества»

Kuolemajärvi, 28 июня 1933.

Редакции «Журнала Содружества».
Выборг.

Многоуважаемый Г-н Уперов,

Простите, что запоздала с высылкой обещанной Вам второй части моего доклада «О новых поэтах».[1] Была очень занята последнее время, и только здесь, в Kuolemajärvi, смогла переписать ее, к сожалению не на пишущей машинке. Посылаю ее Вам сегодня. Благодарю Вас за № журнала, очень содержательный и интересный,[2] а также за возвращенную мне рукопись.

Мой адрес до 1 сентября — Kuolemajärvi, Taatila.

С искренним уважением
Вера Булич.

Л. 58. Автограф.
[1] См.: *В. Б.* О новых поэтах. II // Журнал Содружества. 1933. № 7. С. 12—17.
[2] Речь идет о № 6 «Журнала Содружества» за 1933 год.

5. Редакция «Журнала Содружества» — В. С. Булич

Выборг, 28 июня 1933 г⟨ода⟩.

Г-же В. С. Булич
Куолемаярви.

Многоуважаемая Вера Сергеевна.

Не получая ответа на наше письмо от 16-го сего июня и узнав случайно, что Вы находитесь на даче, мы были обеспокоены — получили ли Вы вышеозначенное письмо, в котором мы просили Вас о предоставлении нам 2-ой части Вашей статьи «О новых поэтах». Для этой статьи нами оставлено место в № 7 нашего журнала.

Не откажите в любезности, по возможности обратной почтой, поставить нас в известность — можем ли мы рассчитывать на Вашу статью к №-у 7.

В ожидании Вашего ответа,

с совершенным почтением
Редакция
«ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА».

Секретарь:

Л. 59. Машинописная копия без подписи.

6. Редакция «Журнала Содружества» — В. С. Булич

25-го августа 1933 г⟨ода⟩.

Г-же В. С. Булич.
Куолемаярви.

Многоуважаемая Вера Сергеевна!

Еще раз благодаря за Ваши в высшей степени интересные статьи, любезно предоставленные Вами в Редакцию и напечатанные в журнале, Редакция берет на себя смелость снова обратиться к Вам: Редакция просит не забывать журнала и впредь не оставлять его без Вашего сотрудничества. Если у Вас имеется или готовится какая-нибудь статья, рассказ или стихи, то Редакция просит не отказать предоставить ей этот материал для напечатания его в журнале.[1]

В надежде видеть снова Ваши произведения на страницах журнала и заранее благодаря, с совершенным почтением

Редакция
«ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА»

ФУ
Редактор

Л. 103. Машинописная копия с подписью-автографом.

[1] До конца 1933 года в «Журнале Содружества» были напечатаны два стихотворения Веры Булич, «Легкое дыхание» (№ 11. С. 16. Датировано: Гельсингфорс. 1933 г.; в новой редакции вошло в сб. «Пленный ветер» (Таллинн, 1938. С. 10. Датировано: 1933)) и «Рождественская картинка» (№ 12. С. 24), за ее полной подписью. Стихотворение «В лавке часовщика» появилось в № 1 за 1934 год (С. 25—26. Датировано: Гельсингфорс. 1931; вошло в сб. «Маятник» (Гельсингфорс: Акц. Общ. Либрис, 1934. С. 52—55)). Эти тексты были присланы в редакцию гельсингфорсским сотрудником журнала С. С. Добровольским, который писал Ф. В. Уперову 2 октября 1933 года при посылке стихов: «Дорогой Теодориус. Посылаю тебе стихи Веры Сергеевны Булич. Если „*В лавке часовщика*" не поместится в № 11 — то помести „*Легкое дыхание*". А „*Рождественскую картинку*" (прелестное стихотворение) в № 12 (Рождественский). „В лавке ч⟨асовщика⟩" хоть разорвись, а помести в каком-нибудь номере (хотя бы в № 1, 1934 г⟨ода⟩). И В⟨ере⟩ С⟨ергеевне⟩ это хочется до зарезу, да и я обещал. Стихотворение неплохое. „Легкое дыхание" слабее. Есть в нем кое-что от Марины Цветаевой (листы — листает) (душа — дышала) — которая мне не по зубу. Но у каждого свой вкус, сказал барбос!..» (Л. 137). Ср. в его недатированном послании тому же адресату: «Дор⟨огой⟩ Федор. Булич обещала 1-го ноября (подразумевается 1 октября. — *А. Т., К. Т.*) дать стихи для „Ж⟨урнала⟩ С⟨одружества⟩". 3-го они будут у тебя. Кроме коротких для № 11 она дает длинное (в 2 страницы) — „*Часы*". Говорит, очень интересное — да сам увидишь. Напечатай его обязательно» (Л. 505).

7. Ф. В. Уперов — В. С. Булич

29-го января 1934 г⟨ода⟩.

Г-же В. С. Булич.

Гельсингфорс.

Глубокоуважаемая Вера Сергеевна.

От имени нашего журнала хочу обратиться к Вам с просьбой: недавно скончался в России писатель Андрей Белый,[1] и мы были бы Вам очень благодарны, если бы Вы предоставили нам статью о нем.

Было бы очень желательно получить статью ко второму номеру журнала, т. е. к числу 9—10 февраля; если же этот срок покажется Вам слишком коротким, то можно будет отложить статью до мартовского номера.[2]

В надежде на скорый благоприятный ответ, остаюсь всегда готовый к услугам

Л. 228. Машинописная копия без подписи.

[1] Андрей Белый умер 8 января 1934 года.

[2] Воспоминания Веры Булич об Андрее Белом были напечатаны чуть позже. См.: Журнал Содружества. 1934. № 4. С. 23—25. Перепечатаны современным исследователем, см.: *Булич В.* Четвертое измерение: (Памяти Андрея Белого); *Хеллман Б.* Воспоминания Веры Булич об Андрее Белом: [Вступит. заметка] // Русская мысль. 1988. 24 июня. № 3730. Лит. приложение. № 6. С. X.

8. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

Helsingfors.
4 февраля 1934.

Редактору «Журнала Содружество» (так!)
Г-ну Ф. Уперову

Многоуважаемый Г-н Уперов,

К моему большому сожалению, не могу обещать Вам наверное статьи об Андрее Белом. Такая статья, при каких бы то ни было малых размерах, требует большой подготовительной работы, так как А. Белый — большой и очень разносторонний писатель, один из родоначальников нашего русского символизма. Не хотелось бы слишком поверхностно отнестись к этой задаче. Между тем я сейчас совершенно не имею свободного времени и возможности работать — моя мать, обычно живущая в деревне, только что выписалась из больницы и пробудет у меня большую часть февраля. Если после ее отъезда у меня еще останется время для работы до 9—10 марта, то я постараюсь сделать, что смогу. Но обещать положительно что-нибудь — не в состоянии. Поэтому, если Вы имеете в виду еще кого-либо другого для этой статьи — то попробуйте обратиться к другому лицу, и не будьте, прошу Вас, на меня в претензии за мой отказ.

Искренно уважающая Вас
Вера Булич.

Л. 232—232, об. Автограф.

9. Ф. В. Уперов — В. С. Булич

Выборг, 12-го марта 1934 г(ода).

Многоуважаемая Вера Сергеевна!

В бытность мою в Гельсингфорсе Вы обещали мне к одному из ближайших номеров журнала обработать свой доклад о «любви в русской литературе». Поэтому беру на себя смелость обеспокоить Вас просьбою представить нам этот доклад к № 4-му (пасхальному).

Ввиду предстоящих праздников и связанных с ними неудобств и спешки желательно было бы получить статью как можно скорее, до наступления новостильной Страстной недели.

Не откажите сообщить мне — устраивает ли это Вас и сможете ли Вы исполнить мою просьбу — это важно для расчета при наборе материала для журнала.

Я, конечно, не настаиваю на присылке вышеупомянутого доклада — если Вы найдете более удобным прислать нам какой-либо другой материал, мы за все будем Вам очень благодарны.

В ожидании скорого ответа и заранее благодаря, искренне уважающий Вас и готовый к услугам

ФУ

Не найдется ли у Вас в запасе пасхального или весеннего стихотворения? Кстати, в газете «Сегодня» от 8 марта в заметке о нашем журнале имеется очень лестный о Вас отзыв и цитируются Ваши стихи («В лавке часовщика»).[1]

Л. 255. Машинописная копия с подписью-автографом.

[1] Имеется в виду рецензия П. М. Пильского (1876—1941), о которой позднее, 30 мая 1934 года, написала в редакцию сотрудница журнала, поэт и журналист Евгения Квесит (1900—?): «Многоуважаемая редакция! Так как до сих пор в журнале не было упомянуто о рецензии Петра Пильского, помещенной в газете „Сегодня" 7-го марта (на самом деле: 8 марта. — *А. Т., К. Т.*) 1934 г. в № 66 (см.: *П. П.* Русский журнал в Финляндии. Выборгский ежемесячник «Журнал Содружество». — *А. Т., К. Т.*), я решила, что, быть может, вам о ней неизвестно, прилагаю ее, а также и рецензию его же о сборнике стихов Веры Булич от 23-го мая с. г. (см.: *П. П.* «Маятник». Стихи Веры Булич // Сегодня. 1934. № 141. — *А. Т., К. Т.*). О журнале нашем (считаю его и своим) не забываю. В личной беседе с П. Пильским опять говорила о журнале и дала ему два последние номера; возможно, что он опять даст рецензию. Распространение его в Риге — дело очень трудное» (Л. 306).

10. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

Helsingfors. 19.III.34.

Многоуважаемый Федор Васильевич,
Вы просите меня в Вашем письме послать Вам какой-нибудь материал и пасхальные стихи. Стихи готовы — описание петербургской вербы.[1] «Материал», представляющий собой *не* доклад о теме любви в литературе, а мои воспоминания об Андрее Белом, на лекции кот⟨орого⟩ я однажды в Петербурге присутствовала, — еще не совсем готов. Если ничто не помешает, перепишу его на машинке в среду и в четверг пошлю Вам.[2] Не поздно? Стихотворение пошлю тогда же, оно приблизительно такой же величины, как «Рождественская картинка», строчки короткие, так что, вероятно, можно будет печатать рядом 2 раза. Статья будет приблизительно около 4 рукописных моих страниц, сколько выйдет на машинке — не знаю. Обещание мое помнила, но было так трудно его выполнить вовремя — и занята, и нездорова, работать для себя могу только по воскресеньям, все это и задержало.
Всего лучшего.

С искренним уважением
Вера Булич.

Л. 262—262, об. Автограф. Открытка.

[1] См.: *Булич В.* Верба // Журнал Содружества. 1934. № 4. С. 22. Вошло (с новой редакцией предпоследней строфы) в книгу «Пленный ветер» (С. 21—22. Датировано: 1933).

[2] Судя по тому, что стихи о вербе и воспоминания об Андрее Белом (об этой статье см. прим. 2 к п. 7) появились рядом в апрельском номере, это обещание было исполнено, однако ни рукописи (авторизованные машинописи?), ни сопроводительное письмо в архиве журнала нами не обнаружены.

11. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

Helsingfors.
29 апреля 1934.

Многоуважаемый Федор Васильевич,

Посылаю редакции Вашего журнала мою книжку стихов для отзыва.[1] Не откажите в любезности содействовать в ее распространении среди выборгских читателей.

Не было ли бы возможно вести продажу книги через Вашу редакцию, не помещая ее в магазине, или же это по каким-либо причинам неудобно? Стоимость книги 15 ф⟨инских⟩ м⟨арок⟩. Может быть, ее можно было бы продавать также на каких-нибудь собраниях, вроде концертов, спектаклей и т. п.

Была бы Вам крайне признательна за Вашу помощь. На днях вышлю Вам на адрес редакции 10 экземпляров.[2]

К моему большому и искреннему сожалению, не могу ничего дать в ближайший номер «Журнала Содружества». Вот уже недели 2, как у меня нет буквально ни одного свободного вечера, и написать что-либо ⟨я⟩ совершенно не в состоянии, а готового ничего под рукой нет. На всякий случай прилагаю одно стихотворение — весеннее,[3] хотя не знаю, насколько оно подойдет к номеру, посвященному русской культуре.[4]

Искренне уважающая Вас
Вера Булич.

Fjälldalsg. 13, l. 4.

Л. 287—287, об. Автограф.

[1] Рецензия С. А. Риттенберга на книгу стихов Веры Булич «Маятник» за подписью *-г* была напечатана в № 5 «Журнала Содружества» за 1934 год (С. 29—30). Приводим ее текст полностью.

ВЕРА БУЛИЧ. «Маятник». Стихи

На днях в Гельсингфорсе вышли в свет отдельной книжкой стихи Веры Булич.

Самая внешность книги приятно напоминает издания Цеха поэтов, и надо сказать, что Вера Булич ближе всего именно к этой группе. Она литературная крестница Ахматовой. Но, в отличие от большинства поэтов, вошедших в литературу под знаком Ахматовой, Вера Булич никак не может быть названа ее подражательницей. Лишь в некоторых, далеко не лучших ее стихотворениях (напр., стр. 20 (имеется в виду стихотворение «Сказать ему: „Ты измучил!"...». — *А. Т., К. Т.*)) мы целиком находим манеру Ахматовой, так легко превращающуюся у ее многочисленных последовательниц в манерность.

Близость у Булич с Ахматовой не внешняя, а органическая. Не столько даже зоркость к явлениям внешнего мира и меткость эпитетов роднит их, сколько вечно-женское в их поэзии.

На привязи сердце томится,
На привязи смертной любви,
А душа — перелетная птица,
Ей земля и небо — свои.
...Сердце души тяжелее,
В нем темная, томная кровь,
Оно бережет и лелеет
Заплаканную любовь.

Но помнит она и «о каждом дереве, срубленном в старом, родном саду». В этих словах — ключ к другой стороне ее творчества: к беженскому мироощущению ее лирики. При величайшей сдержанности в стихах Булич остро чувствуется тоска по ушедшей России, по милому, невозвратному быту. Наша эмигрантская жизнь, насыщенная воспоминаниями, полная любви к тому, «чего уже нет на свете», навеяла поэту одно из прекраснейших стихотворений в книге — «Путешествие». Из стихотворений, стоящих особняком, отметим «В лавке часовщика», в котором видно большое, зрелое мастерство. Стихотворение это было впервые напечатано в январском номере нашего журнала.

В заключение не можем не высказать нашего сожаления по поводу того, что поэт не захотел поставить дат под отдельными стихотворениями.

-г.

Предложение написать рецензию на «Маятник» поступило в редакцию и от В. П. Семенова-Тян-Шанского: «Мне известно, что Вам послана для отзыва книжка стихов В. С. Булич „Маятник". Если у Вас нет другого лица, я могу дать об этой книжке отзыв, но он не поспеет, вероятно, к № 5 журнала ⟨...⟩» (письмо от 30 апреля 1934 года; Л. 290).

Через несколько месяцев в «Журнале Содружества» был помещен подробный разбор книги «Маятник», в котором, в частности, говорилось: «„Сердце против мира" — вот, по словам автора, содержание недавно вышедшей в печать книжки стихов „Маятник". Как часы, заведенные рукой неведомого часовщика, сердце, „полное тоски и крови", бьется, и мается человеческая жизнь, до тех пор пока „маятника не остановит неподвижная рука", и он, „все досчитав сполна", не встанет неподвижным символом смерти. Красной нитью проходит через всю книжку мысль о тщетности всего земного и о страдании сердца, в котором — желание счастья, стремление к вечности и скорбь о бедности и тщетности всего земного. Жизнь при таком осложненном миропонимании может быть только непрестанной мукой. Разочарованность в земном, вместе с отсутствием окрыляющей веры в загробный мир, не дают личности вполне развернуться. Поэт застывает в сострадании к внешнему миру и острой жалости к „тленным вещам". ⟨...⟩ Природа и любовь — две главные темы сборника стихов Веры Булич. Но нельзя не упомянуть и о тех трех этюдах, в которых она в „Маятнике" отдала дань прошлому, давно ушедшему. Это, во-первых, замечательно удачное стихотворение „Путешествие", замечательное по своеобразному ритму, передающему качание кареты на рессорах. ⟨...⟩ В ее стихотворениях мы имеем выражение борьбы сердца с внешним миром, отражающее чуткое понимание людских отношений и настроений природы. ⟨...⟩» (*М. В.* [*Виднес М. Б.*]. «Сердце против міра» // Журнал Содружества. 1934. № 8. С. 14, 16).

[2] В «Осведомительном отделе» № 5 «Журнала Содружества» за 1934 год появилось следующее сообщение: «„МАЯТНИК" — сборник стихов Веры Булич продается в редакции „Журнала Содружества". Цена сборника 15 мар⟨ок⟩» (С. 40).

[3] В № 5 «Журнала Содружества» за 1934 год было напечатано стихотворение Веры Булич «Ручей» (С. 23).

[4] В редакционной заметке «Ко Дню русской культуры» сообщалось: «Настоящий номер нашего журнала мы посвящаем Дню русской культуры. По установившемуся обычаю „День" приноравливают ко дню рождения Пушкина — 26-го мая, — и празднуют его во всех, даже самых отдаленных уголках русского рассеяния. Но что это за „День"? Какой смысл мы должны вкладывать в празднование этого дня? Недавно скончавшийся в Праге известный русский историк проф. Е. Шмурло очень красочно определил этот смысл. „Когда-то Скупой Рыцарь, — пишет он, — спускался в свои подвалы, открывал сундуки и любовался блеском хранимого там золота, наслаждаясь с о з н а н и е м быть обладателем накопленных богатств. У нас тоже есть свои сундуки; мы открываем их 26 мая и тоже радостно разглядываем их содержание, но не с чувством корыстолюбивого эгоиста, а с трепетною мыслью о непреходящей ценности наших сокровищ; о том, что они не лежат втуне, что из этих сундуков свободно черпает каждый, кому вообще дороги культурные завоевания человеческого духа, причем самый вид этих сокровищ вызывает в нас чувство благодарной памяти о тех, кто накопил их, оставив в наследство нам и всему человечеству". Денационализация, утрата чуткости к своему родному, безразличное отношение к нему — вот что мы видим в нашей русской среде; доходит до того, что иные начинают забывать даже родной язык! Да, — полезно и прямо необходимо раскрывать сундуки с нашими сокровищами и тем возрождать угасающее чувство горделивого сознания своей принадлежности к русской народности, к Русской Культуре!» (Журнал Содружества. 1934. № 5. С. 2).

12. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

Helsingfors. 2 мая 1934.

Многоуважаемый Федор Васильевич,

В дополнение к моему письму, посланному Вам на днях, хочу предложить Вам следующее. Не могла ли бы редакция «Журнала Содружества» взять на себя распространение моей книги в Выборге за известный процент, отчисляемый в пользу Русского Лицея? Может быть, можно было бы повысить цену книги до 18 мар⟨ок⟩ и с каждого проданного экземпляра отчислять 5 мар⟨ок⟩ в пользу Русского Лицея.[1] Сообщите мне, пожалуйста, Ваше мнение. Посылаю Вам сейчас 20 экземпляров моей книги и жду Вашего письма.

Искренне уважающая Вас
Вера Булич.

Fjälldalsg. 13, l. 4. Helsingfors.

Л. 291. Автограф.

[1] Объявление о продаже в редакции журнала книги стихов Веры Булич «Маятник» было повторено в «Осведомительном отделе» следующего номера в прежней форме (см.: Журнал Содружества. 1934. № 6. С. 40).

13. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

12 июня 1934.

Многоуважаемый Федор Васильевич.

Я собираюсь выехать завтра, в среду 13-го, со скорым дневным поездом, с тем чтобы переночевать в Выборге и на следующий день продолжить свое путешествие домой. Думаю зайти в редакцию за книгами или после приезда, час⟨ов⟩ в 6, или на другой день утром. Надеюсь, в редакции кто-нибудь будет, чтобы я могла получить книги?

Пользуюсь случаем, чтобы еще раз выразить Вам и всем сотрудникам «Журнала Содружества» мою живую признательность за тот радушный прием и сердечное внимание, кот⟨орые⟩ Вы оказали мне в Выборге и кот⟨орыми⟩ я была глубоко тронута.

Отн⟨осительно⟩ Чехова, к моему глубокому сожалению, я не могу сейчас взять это на себя.[1]

Мой искренний привет Вам и сотрудникам «Содружества».

Вера Булич.

Л. 313—313, об. Автограф. Открытка.

[1] Статья «А. П. Чехов. (К 30-летию со дня смерти)» за подписью *Ивин* была помещена в № 10 «Журнала Содружества» за 1934 год (С. 4—8).

14. В. С. Булич — Редакции «Журнала Содружества»

В Редакцию «Журнала Содружества»
Выборг

И кресло у окна наискосок,
И в тишине залетный ветерок,
И солнце цвета спелого томата
В счастливой завершенности заката...

Родной незабываемый уют
Медлительных несчитанных минут,
Когда в душе вечерняя прохлада,
Когда все есть и ничего не надо.

Вера Булич.

Русский отдел Гельсингфорсской университетской библиотеки просит редакцию «Журнала Содружества» прислать все №№ за 1934 год и недостающий № 1 1933 года со счетом.

Шлю Редакции «Журнала Содружества» свой искренний привет.

Вера Булич.

Fjälldalsg. 13, l. 4.

Л. 384—384, об. Стихотворение — машинопись, подпись — автограф; далее машинопись, текст от слова «Шлю», включая подпись, — автограф. Открытка.

15. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

[Нрзб.]
Fjälldalsg. 13, l. 4.

Многоуважаемый Федор Васильевич,

По Вашей просьбе посылаю Вам вторично мои стихи. Получит ли библиотека недостающие №№ «Журнала Содружества»? Их купят.

Отн⟨осительно⟩ моих книг: если Вы уже получили деньги за проданные экземпляры, то, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, вышлете их при случае, 4 экз⟨empляра⟩ могут остаться пока у Вас.

С искренним приветом
Вера Булич.

И кресло у окна наискосок,
И в тишине залетный ветерок,
И солнце цвета спелого томата
В счастливой завершенности заката...

Родной, незабываемый уют
Медлительных несчитанных минут,
Когда в душе вечерняя прохлада,
Когда все есть и ничего не надо.

В. Булич.

Л. 391—391, об. Автограф. Адрес — машинопись, стихотворение — машинопись, подпись — автограф. Открытка.

16. В. С. Булич — Ф. В. Уперову

Helsingfors.
19.IX.34.

Многоуважаемый Федор Васильевич,

В моем стихотворении, помещенном в № 9 «Журнала Содружества», оказалось 3 опечатки, искажающие смысл и ритм стихотворения.[1]

1. И солнце *света* спелого томата.
   Должно быть: *цвета.*
2. *Медлительность* несчитанных минут.
   Должно быть: медлительн*ых*.
3. Когда в *думе* вечерняя прохлада.
   Должно быть: в *душе.*

Не откажите исправить эти опечатки в следующем № Вашего журнала, а если возможно — исправить их чернилами теперь же в еще не распроданных экземплярах этого номера. Неудачное скопление 3 опечаток в одном восьмистишии совершенно его уничтожает.

Библиотека получила от Вас №№ «Ж⟨урнала⟩ С⟨одружества⟩». Пришлите счет на них.

С искренним приветом
Вера Булич.

Л. 397—397, об. Автограф. Открытка.

[1] Стихотворение из п. 15 с указанными автором грубыми опечатками см.: Журнал Содружества. 1934. № 9. С. 21.

17. Редакция «Журнала Содружества» — В. С. Булич

Выборг, 25-го сентября 1934.

Г-же В. С. Булич.
Гельсингфорс.

Многоуважаемая Вера Сергеевна!

Редакция весьма опечалена в высшей степени неприятными опечатками, вкравшимися в Ваше стихотворение, и приносит Вам свои извинения.

Этот неприятный недосмотр произошел исключительно из-за ненормальной обстановки, в которой печатался № 9: во-первых, произошла по вине типографии задержка с получением литографской ленты из Г(ельсингфор)са, вследствие чего возникла «гонка», во-вторых, наш обычный переписчик был занят другой работой и смог переписывать журнал лишь по ночам после утомительной дневной работы.

Редакция предполагает поместить стихотворение целиком в № 10, исправив таким образом ошибку.[1]

Счет библиотеке был вложен в один из посланных ей экземпляров журнала. № 1 1933-го года распродан без остатка. Если нам удастся приобрести его на стороне, мы не замедлим выслать его библиотеке.

С искренним уважением и готовые к услугам
«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА».

Ф.

Л. 400. Машинописная копия с подписью-автографом.

[1] Редакция так и поступила. См.: Журнал Содружества. 1934. № 10. С. 19—20. Публикация исправленного текста стихотворения сопровождалась заметкой «От редакции»: «В напечатанном в № 9 стихотворении Веры Булич вкралось несколько досадных опечаток. Исправляя эту оплошность, мы в настоящем номере помещаем вторично все стихотворение» (Там же. С. 19). Позднее новая редакция стихотворения вошла в книгу «Пленный ветер» (С. 25. Датировано: 1932).

18. Редакция «Журнала Содружества» — В. С. Булич

15-10-34.
Г-же В. С. Булич. Гельсингфорс.

Многоуважаемая Вера Сергеевна!

Разрешите побеспокоить Вас следующей просьбой: нами был в свое время послан Библиотеке счет за выписанные ею экз(емпляры) журнала; будьте любезны напомнить кому следует об этом обстоятельстве.

Ф. Уперов просит сообщить Вам, что деньги за проданные экз(емпляры) «Маятника» будут им высланы после 1/11-34.

С совершенным почтением

Л. 419. Машинописная копия без подписи.

19. В. С. Булич — Редакции «Журнала Содружества»

«Светлица»
Лит.-худож. Содружество
Нр. 6/XI/34

В Редакцию журнала «Содружество».

В ответ на Ваше предложение принять участие в сборе средств на приведение в порядок могилы Леонида Андреева[1] Правление Содружества «Светлица» извещает Вас о своем полном сочувствии намеченной цели и с готовностью приложит все силы для успеха сбора.[2]

Председатель Вера Булич.
И. о. Секретаря.

Л. 440. Письмо на бланке с печатью литературного кружка. Автограф. Подпись и. о. секретаря отсутствует.

[1] Вероятно, в адрес литературно-художественного содружества «Светлица» было отправлено письмо, аналогичное п. 26 из разд. II наст. публикации. Впервые тема плачевного состояния могилы Леонида Андреева на кладбище Картавцева в с. Мецякюля недалеко от дома писателя в Ваммельсуу была поднята в статье критика и журналиста Леонида (Лео) Линдеберга (1914—1975) «Забытая могила» (Журнал Содружества. 1933. № 8. С. 28—29; перепечатано: *Андреев Л.* S. O. S. Дневник (1914—1919). Письма (1917—1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918—1919) / Под ред. и со вступит. статьей Ричарда Дэвиса и Бена Хеллмана. М.; СПб., 1994. С. 411). В связи с 15-летием со дня смерти писателя журнал объявил о начале сбора пожертвований для приведения в порядок его могилы, поместив на своих страницах редакционную заметку о ее состоянии и фото (см.: Журнал Содружества. 1934. № 9. С. 35; перепечатано: *Андреев Л.* S. O. S. С. 412; ср. воспроизведение фото: С. 24 вкладки). См., кроме того: *Львов Д.* Леонид Андреев // Журнал Содружества. 1934. № 9. С. 2—5. Время от времени редакция оповещала своих читателей о том, как проходит сбор, публикуя списки благотворителей. Пожертвования поступали, как правило, скромные, о чем свидетельствует, например, заметка «Не забудьте о сборе на памятник Леониду Андрееву», в которой литературно-художественное содружество «Светлица» названо, между прочим, в числе тех обществ и объединений Гельсингфорса, где принимались пожертвования. Здесь, в частности, говорилось следующее: «Несмотря на то, что о сборе известили наиболее распространенные зарубежные русские газеты и нами были разосланы подписные листы русским общественным организациям в Финляндии, до сих пор в редакцию „Ж. С." поступило сравнительно незначительное количество пожертвований. Неужели могила большого русского писателя так и останется неубранной и ничем не отмеченной? Ведь памятник писателю, сооруженный на средства, собранные среди русских людей, явился бы одновременно и памятником русскому зарубежью, сумевшему объединиться вокруг общего культурного дела. Стыдно будет нам, русским, если придется обратиться за помощью к иностранцам. Мы не должны допустить этого! Еще не поздно! Пусть никого не смущает размер взноса: каждая марка дорога в общем деле» (Журнал Содружества. 1934. № 11. С. 39—40). Однако только «в конце 1930-х стараниями местных русских деревянный крест (на могиле Андреева. — *А. Т., К. Т.*) был заменен каменным памятником» (*Андреев Л.* S. O. S. С. 519; ср. фото: Там же. С. 25 вкладки). В настоящее время прах Л. Андреева покоится на Литераторских мостках Волкова кладбища в Петербурге.

[2] Сведений о результатах сбора средств Содружеством «Светлица» в «Осведомительном отделе» № 11 и 12 «Журнала Содружества» за 1934 год нет. Из Гельсингфорса к моменту печатания № 12 редакция получила пожертвования лишь от «Союза русских молодых людей» (см.: Журнал Содружества. 1934. № 12. С. 39). Современные исследователи уточняют, что «сбор пожертвований был закрыт 31 августа 1935. Единственным „именитым" человеком, откликнувшимся на призыв „Содружества", был Б. К. Зайцев (...)» (*Андреев Л.* S. O. S. С. 528).

II. ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПЕРЕПИСКИ «ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА»

1. Русский заграничный исторический архив в Праге — В Редакцию «Журнала Содружества»

RUSKÝ
ZAHRANIČNI HISTORICKÝ ARCHIV
PŘI MINIST. ZAHRAN. VĚCI ČSR.
Adr.:
Tchécoslovaquie, Praha II, Wenzigova 17[1]
Telefon № 52038

Редакция
журнала
«Содружество»
в Выборге

РУССКИЙ
ЗАГРАНИЧНЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ
АРХИВ
при мин-ве иностр. дел
ЧЕХОСЛОВАЦКОЙ РЕСПУБЛИКИ

№ 893
25/IV 1933 г.

Tchécoslovaquie, Praha IV, Loretánské nám. 109

РЗИ Архив приносит Вам искреннюю благодарность за присылку Вашего уважаемого журнала №№ 2, 3, 4. Мы будем Вам очень благодарны, если Вы не откажете выслать нам № 1-й,[2] а также предоставлять нам в дальнейшем каждый вновь выходящий номер.

Управляющий архивом В. Архангельский.[3]
Завед. кн.-журн. отд. С. Постников.

Л. 39. Письмо на бланке с печатью Русского заграничного исторического архива в Праге. Машинопись с подписями-автографами.

[1] До начала 1930-х годов Русский заграничный исторический архив в Праге располагался по данному адресу (район Nové Město), который здесь вычеркнут как устаревший, после чего переехал в район Hradčany по адресу, указанному ниже (см.: Ruská, ukrajinská a běloruská emigrace v Praze: Adresář / Sestavila a úvodní slovo napsala Anastasia Kopřilová. Praha, 14—15. 8. 1995. Praha, 1995. S. 17).

[2] И в августе (см. п. 7 и прим. 2 к нему), и в сентябре 1933 года редакция извещала своих корреспондентов о том, что № 1 журнала (наряду с № 4, а также 7) «представляет библиографическую редкость» (письмо к сотруднику журнала С. С. Добровольскому от 23 сентября 1933 года; Л. 130). Это сообщение подтверждается составленными редакцией «Статистическими данными „Журнала Содружества" за 1933 г.», согласно которым из 155 отпечатанных экземпляров № 1 были проданы 150, а 5 разошлись в качестве «рекламы и комис⟨сионных⟩ №№» (Л. 296).

[3] Подпись не вполне разборчива; раскрыта на основании сообщения подписавшего это письмо библиографа С. П. Постникова о том, что «...15 мая 1928 года на должность управляющего Архивом ⟨был⟩ избран В. Г. Архангельский» (Русские в Праге 1926—1928 г.г. / Ред.-изд. С. П. Постников. Прага, 1928. С. 43).

2. Редакция «Журнала Содружества» — В литературные кружки «Скит поэтов» и «Далиборка»

Выборг, 1-го июня 1933.
[Помета: 3-го («Далиборка»)]

«Скит поэтов»[1]
[Помета: «Далиборка»[2]]
Прага

М. Г.

Одновременно с сим посылаем Вам через посредство «Русского очага»[3] №№ 2—5 «Журнала Содружества».

Ежемесячный журнал «Журнал Содружества», издаваемый в Выборге (Финляндия) Содружеством бывших учащихся Выб⟨оргского⟩ Русского реального лицея, группирует вокруг себя людей, не желающих забывать родной русский язык и родную русскую культуру. Журнал вне всякой политики, он — русский. Помимо статей чисто местного значения, журнал дает и статьи более общего характера, посвященные главным образом России и русской идее. Журнал не преследует никаких материальных выгод, редакция и сотрудники работают в нем безвозмездно.

Начинание очень скромное, более чем скромное, но, думается нам, не бесполезное. Это, по выражению рецензента газеты «Последние новости», — травка, которая, вопреки всему, пробивается на долгом пути эмиграции.[4]

Редакция «Журнала Содружества» обращается к «Скиту поэтов» с просьбой помочь ее скромному начинанию подпиской или участием в нем. Может быть, кто-нибудь из членов «Скита» [помета: «Далиборки»] отзовется на нашу просьбу и «пожертвует» для нашего журнала статью, рассказ или стихи. Особенно остро чувствуется у нас нужда в хороших рассказах и юмористике. Подписка же на журнал принимается на любое число номеров, начиная с любого номера (кроме № 1, который разошелся целиком). Стоит номер за границей 2 фр⟨анцузских⟩ франка 50 сант⟨имов⟩.*

Заранее благодаря, с почтением
Редакция «Журнала Содружества».

[* Если же «Далиборка» издает свой орган, предлагаем высылать наш журнал на правах обмена.]

Л. 48—48, об. Машинописная копия без подписи; пометы рукой секретаря редакции К. П. Глазунова.

[1] В оба литературных кружка: «Скит поэтов» и «Далиборку» — одно за другим были отправлены почти идентичные письма с целью установления литературных контактов. «Скит поэтов» (впоследствии «Скит») — пражский литературный кружок, основанный в 1922 году (первое собрание состоялось 26 февраля) и просуществовавший до сентября 1940 года. Руководителем кружка был литературовед Альфред Людвигович Бем (1886—1945). В кружок входили преимущественно молодые поэты и беллетристы; через объединение, по подсчетам современного историка кружка, прошло около пятидесяти человек, хотя официальных членов «Скита» можно насчитать только тридцать шесть. Пишущие о кружке обыкновенно говорят о нескольких поколениях «скитовцев», формировавшихся по мере присоединения новых поэтических сил к его работе. К старшему поколению относят таких литераторов, как С. Рафальский, А. Туринцев, А. Фотинский; затем в кружке появляются В. Лебедев, В. Федоров, А. Эйснер, Д. Кобяков и др.; третье поколение конца 1920-х годов — это А. Головина, Т. Ратгауз, Кирилл Набоков, В. Морковин, Евг. Гессен, Н. Андреев (многие из них становятся постоянными авторами сборников «Скит» (Вып. I—IV. Прага, 1933—1935, 1937)); последними в члены «Скита» были приняты Н. Терлецкий и Ирина Бем, дочь А. Л. Бема (см. ее воспоминания «Скит поэтов в Праге»: ИРЛИ. Р. I. Оп. 2. Ед. хр. 533). Собрания кружка, проходившие сначала еженедельно, а потом раз в месяц, в основном были посвящены собственному творчеству «скитовцев» — чтению стихов и их последующему анализу, но, кроме того, велась и чисто теоретическая работа — слушались и обсуждались доклады участников кружка и приглашенных лиц по вопросам теории, истории или совре-

менной литературы. О «Ските» существует обширная литература, поэтому мы ограничимся перечислением наиболее важных источников. См.: Русские в Праге 1926—1928 г.г. С. 135—137; *Булгаков В.* Словарь русских зарубежных писателей / Ред. Г. Ванечкова; Intr. by Richard J. Kneeley. New York, 1993. С. 218; «Воспоминания» Вадима Морковина / Публ. Д. В. Базановой // Русская литература. 1993. № 1. С. 190—239; [*Андреев Н. Е.*] То, что вспоминается: Из семейных воспоминаний Николая Ефремовича Андреева (1908—1982) / Под ред. Е. Н. и Д. Г. Андреевых. Таллинн, 1996. Т. I. С. 311—319 (ср.: *Андреев Н.* 1) О русской литературной Праге. (Отрывки из воспоминаний) // Русский альманах. Париж, 1981. С. 347—349; 2) Пражские годы // Новый мир. 1994. № 11. С. 143—145); *Белошевская Л.* «Скит» и русская литературная Прага // Международная конференция «Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Результаты и перспективы исследований. Фонды Славянской библиотеки и пражских архивов». Прага, 14—15 августа 1995 г. Сб. докладов. Прага, 1995. [Т. 1]. С. 214—220; *Малевич О. М.* Вокруг «Скита»: (По материалам Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге) // Там же. С. 221—229; *Белошевская Л.* Пражский «Скит»: Попытка реконструкции // Rossica: Научные исследования по русистике, украинистике и белорусистике (Praha). 1996. № 1. С. 61—71.

[2] «Далиборка» (1924—1933) — пражский литературный кружок, название которого произошло от кофейни «Далиборка» на Летне, где поначалу проходили собрания его участников. Основан В. А. Амфитеатровым-Кадашевым (1889—1942), П. А. Кожевниковым (1872—1933), Д. Н. Крачковским (1882—?) и С. К. Маковским (1877—1962); вскоре председателем стал П. А. Кожевников, который и руководил объединением до конца своих дней. По свидетельству современника, целью кружка было «создание в Праге литературного очага для общения между собой писателей, чтение оригинальных произведений, их критика и обсуждение, беседы на литературные темы, знакомство с чешской литературой и сближение с чешскими писателями, литературная поддержка молодежи» (Русские в Праге 1926—1928 г.г. С. 137). В отношении литературной учебы кружок «Далиборка» исповедовал иные принципы, нежели «Скит поэтов». «„Далиборка" считала своим правилом — никого ничему не учить, хорошо зная, что элементарные приемы писательства (которым учить можно) очень скоро становятся известными каждому пишущему, сделать же кого-нибудь поэтом или прозаиком никаким трудом и никакой опекою нельзя» (Там же. С. 138). Список участников «Далиборки», среди которых встречаются, между прочим, и члены «Скита поэтов», см.: Там же. С. 139; *Булгаков В.* Словарь русских зарубежных писателей. С. 209. «В кружке выступали как начинающие, так и заслуженные писатели», — сообщает автор «Словаря...» (Там же), и это обстоятельство наряду с внятно сформулированным интересом кружка к чешской литературе, кажется, может считаться отличительным свойством именно этого литературного объединения.

[3] «Русский очаг», руководимый графиней С. В. Паниной, был открыт 26 ноября 1925 года и располагался по адресу: Прага II, Кременцова ул., 8. Это культурно-просветительное учреждение запомнилось посетителям прежде всего «великолепной библиотекой, очень хорошо подобранной, с прекрасным читальным залом, который каждое утро пополнялся свежими газетами со всего мира, в том числе и советскими» (*Андреев Н.* Пражские годы. С. 137—138). Но, кроме того, были в нем и «помещения, в которых происходят учебные занятия, работают семинарии, читаются лекции и доклады и происходят собрания литературные, музыкальные, художественные, профессиональные и всякие иные, кроме политических ⟨...⟩» (Русские в Праге 1926—1928 г.г. С. 122). «Русский очаг» был открыт по инициативе д-ра Алисы Масарик и Джона Крейна, находился под покровительством Чехословацкого Красного Креста и управлялся комитетом под председательством Алисы Масарик, куда помимо упоминавшихся С. В. Паниной и Дж. Крейна входили представители Министерства иностранных дел Чехословацкой Республики, YMCA (Христианского Союза Молодых Людей) и Чехословацкого Красного Креста. «Очаг» содержался на деньги, «отпускаемые частью Министерством иностранных дел Ч.С.Р. и частью м-ром Дж. Крейном» (Там же. С. 123).

[4] Цитируется заключительная фраза отзыва о первых двух номерах «Журнала Содружества» (Последние новости. 1933. 30 марта. № 4390. С. 3; подпись: А. Н. Т.). Текст рецензии приводится ниже (см. прим. 2 к п. 4).

3. Н. Н. Сергиевская — Ф. В. Уперову

Kuokkala. 26/VI 1933 г⟨ода⟩.

Многоуважаемый Федор Васильевич! Большое спасибо за письмо и за место для статьи, уж не знаю, возьмете ли Вы ее, ранее она была написана неск⟨олько⟩ иначе, сразу, порывом, а потом из-за некоторой части публики* — все изменилось, и

* Ох, уж и народ же!

пришлось начало все переделать, а я этого оч⟨ень⟩ не люблю и теперь, хотя пошлю, но не так уверенно. Если не понравится, — бросьте! Теперь, что касается журнала, то я, если бы заранее знала, что эта дама поедет в Выб⟨орг⟩, — дала бы ей *письмо* к Вам, а то на словах вышла не та история. Я о целях и духе журнала — знаю, я хотела сведения иметь, посылается ли он в какие-либо *редакции*, сколько вообще сос⟨тавляет⟩ №№ *тираж*, — это мне нужно, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ я во время антракта на «Дне К⟨ультуры⟩» — хочу о журнале сказать неск⟨олько⟩ слов, а между тем на днях мне один господин сказал: «Этот журнал *подросточки* издают и подросточки (!) читают, его какой-ниб⟨удь⟩ *1 мальчишка в Париже* выписывает!» Вот, я бы и хотела подобным лицам указать, что они заблуждаются. А о скидке — я ни сном ни духом не знаю, ни одной *пенни* себе не возьму, я только слышала мнение, что «дорого», вот и все. А в общем — дело не в деньгах, а в косности и равнодушии. С почтением Ваша collaboratrice Н. С.

Л. 57—57, об. Автограф. Открытка.

Сергиевская Надежда Николаевна — беллетристка, поэтесса, журналистка, печаталась в «Журнале Содружества» (в 1933—1937 годах; в том числе под псевдонимами *Правдин* и *Н. С.*) и в газете «Таллинский русский голос» (в 1934 году); жила в Куоккала.

4. Редакция «Журнала Содружества» — Н. Н. Сергиевской

Выборг, 2 июля 1933 г⟨ода⟩.

Г-же Н. Н. Сергиевской.
Куоккала.
Многоуважаемая Надежда Николаевна.

В ответ на Ваше открытое письмо от 26-го с⟨его⟩ м⟨есяца⟩ (почтовый штемпель Куоккала 28-6-33) спешим дать просимые Вами разъяснения.

Тираж журнала в настоящее время 200—250 экз⟨емпляров⟩.[1] За границу выписывает не «един мальчишка в Париже», но журнал посылается в Эстонию, Латвию, Швецию, Чехословакию, Бельгию, Францию (во многие места, исключая Парижа), Швейцарию, Центральную Африку (Конго), Южную Африку (Капштат) и С. А. С. Штаты. В Финляндии подписчики, не говоря о Выборге, имеются в Гельсингфорсе, Турку, Хамина, Сортавала, Кякисальми и др⟨угих⟩ гор⟨одах⟩.

Среди подписчиков наименьший % представляют лица в возрасте 18—30 л⟨ет⟩, все остальные подписчики уже давно перешли 30-летний возраст (конечно, мы не можем гарантировать, что некоторые из них не находятся на границе к впадению в детство).

Журнал посылается нами, помимо подписчиков, в редакции газет: «Возрождение», «Последние новости», «Сегодня» и «Россия и славянство». Кроме того, журнал посылается в Прагу в Русский заграничный исторический архив, согласно просьбе сего учреждения, которое узнало о существовании нашего журнала из газетных отзывов. На руках у нас имеется, к сожалению, только отзыв «Последних новостей» (30-3-33).[2]

Что же касается издания нашего журнала «подростками», то ах, как нам хотелось бы ими быть; но, к сожалению, средний возраст членов редакционной коллегии исчисляется в 29—30 лет, и расстояние, отделяющее нас от выпуска из школы, исчисляется в 8—12 лет. Рекомендуйте всем «сомневающимся» обратить внимание на то, что журнал издается «Содружеством бывших учащихся Выборгского Русского реального лицея», а не учащимися в Лицее. В журнале принимают участие, как Вы знаете, и люди посторонние Содружеству. Впрочем, лучше перечисли⟨м⟩ имена некоторых из работников по журналу.

Редактор — Ф. В. Уперов (дипл⟨омированный⟩ инженер-механик), секретарь — К. П. Глазунов (коммерсант). Сотрудники: ген. С. П. Добровольский (б. военный прокурор), А. Ф. Аленев (архитектор), проф. П. В. Акимов, проф. А. Д. Руднев, др. мед. М. Н. Линдеберг, др. мед. В. Г. Стуккей, директор В. Р. Р. Лицея В. И. Рейхерт, секретарь В. Р. Р. Лицея С. А. Потапов, И. Я. Басин (дипл⟨омированный⟩ инж⟨енер⟩), др. хим. В. В. Уперов (Франция), педагог С. А. Риттенберг, педагог худож⟨ественный⟩ И. М. Карпинский, А. В. Сапожников (ученый лесовод), др. Л. О. Ловен, художн⟨ик⟩ С. С. Добровольский и др. Нам кажется, что, читая эти строки, Вы не удержитесь от улыбки за таких «подростков».

Очень Вам признательны за Ваше милое и доброжелательное отношение к нашему делу.

Заранее благодарная за Ваше выступление в нашу пользу в «Д⟨ень⟩ К⟨ультуры⟩»

Редакция
«ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА».

Секретарь: К. Глазунов.

Л. 60. Машинописная копия с подписью секретаря — автографом.

[1] Согласно «Статистическим данным „Журнала Содружества" за 1933 г.», тираж июньского и июльского номеров журнала был скромнее — 155 и 153 экземпляра соответственно. Номера 5 и 8 вышли тиражом 200 экземпляров. Лишь начиная с номера 9 журнал печатался в количестве, несколько превышавшем 250 экземпляров (Л. 296).

[2] Приводим текст этого отзыва, подписанного инициалами А. Н. Т.: «Чистенькие тетрадки в серой обложке. В каждом — десяток страничек, отпечатанных на ротаторе. Их теперь много в эмиграции, таких „домашних" журналов, вокруг которых группируются культурные русские люди, не желающие на чужбине забывать родной язык. Этот выходит в Выборге при тамошнем реальном лицее. Статья, посвященная памяти Платонова и Кизеветтера. Статья о забытом русском композиторе Аленеве. Рассказы. Очерки. Конечно, стихи. Из „редакционной статьи": „Быть русским за пределами России гораздо труднее, чем быть русским в России..." У журнала есть свои читатели, свои интересы, свои дискуссии. Но, кроме актуального и местного значения, эти тетради будут ценным материалом для того, кому придется изучать быт и жизнь эмиграции. В них, как в маленьком зеркале, отражаются события повседневной эмигрантской жизни, „местной колокольни". По ним можно узнавать, чем интересуются в глухих углах „рассеянья". Журнал издается с трогательным вниманием к внешности и производит самое симпатичное впечатление. Это — травка, которая, вопреки всему, пробивается на долгом пути эмиграции» (Последние новости. 1933. 30 марта. № 4390. С. 3).

5. Л. ⟨А. Иогансон ?⟩ — Неустановленному лицу

20. 7. 33

Дорогая Анна Захаровна! Если Вы еще окончательно не забыли Выборг и выборжцев, то, может, и не рассердитесь, если после долгого молчания я вдруг обращусь к Вам с целым рядом просьб. Дело в следующем. Одновременно с моим письмом редакция здешнего журнала высылает Вам несколько №№ «Журнала Содружества», а также листовки, которые покорнейше просит, в виде рекламы, распространить среди Ваших знакомых. Вы ведь знаете всю «русскую Прагу»! Может быть, кто-нибудь из поэтов, писателей, профессоров или журналистов и пожертвует нам стихи, рассказ, статью, критику или что-нибудь в этом роде. Замечу сразу, что наш журнал — предприятие не коммерческое. Редакция и все сотрудники работают бесплатно. Надеемся, что кто-нибудь откликнется на нашу просьбу, и мы через Вас получим какой-нибудь материал для журнала, а может, и подписчиков.

Не могли бы Вы помочь журналу наладить связь с «Далиборкой» и «Скитом поэтов»?

У Вас, конечно, есть там знакомые, и, может, Вы напомните им о нас.

Редакция уже письменно к ним обращалась, но не получила никакого ответа. Не поговорите ли Вы с Т. Ратгауз?[1] Нельзя ли от нее получить чего-нибудь? Было бы очень приятно, если журнал попал на глаз⟨а⟩ проф. Завадскому,[2] и он черкнул для нас хоть несколько строк и дал свой отзыв. Вы ведь хорошо знакомы с этой [Нрзб.] и можете подбросить им журнал. В Праге ли Мария Александровна Андр⟨еева?⟩?[3] Передайте ей, пожалуйста, привет и расскажите про журнал. Не знаете ли адрес Моравс⟨кой⟩?[4] Здесь никто про них ничего не знает. «Содружество» хотело бы списаться с ними. Не встречали ли Вы моего бывшего сожителя Вениамина Павловича Платонова? Если увидите его, то попросите, пожалуйста, написать мне. Мой адрес: Viipuri, Pellervonkata gat., 20. Простите за все беспокойства, которые связаны с моими просьбами, и заранее благодарю за Вашу любезность.

Целую Вашу руку
Лев.

Ruský domův.
Ditrichova ul., 11 II p.
Praha.

Л. 70—70, об. Автограф (рукописная копия или, что менее вероятно, неотправленное письмо).

Иогансон Л. А. — литератор, журналист; в «Журнале Содружества» выступал с разоблачениями сталинского режима в СССР (см. его статью «Как „там" живут», основанную на свидетельствах перебежчиков: 1933. № 7. С. 8—11; № 8. С. 15—20; перепечатана, со вступит. заметкой, А. Г. Тимофеевым: Час пик (Санкт-Петербург). 1992. 12 мая. № 19. С. 5) и статьями по вопросам культуры (см. его заметку «Выборгский русский хор» (1933. № 9. С. 63. Подпись: Л. И.) и статью «О „Дне русской культуры"» (1934. № 10. С. 2—4; № 11. С. 3—9)). Возможно, печатался под псевдонимом Эхо (ср. антисоветскую публикацию: *Эхо.* В С. С. С. Р. // Журнал Содружества. 1933. № 10. С. 4—7, — и статью «Как „там" живут»).

[1] Ратгауз (в первом браке Асеева, во втором — Клименко) Татьяна Даниловна (1909—1993) — поэтесса, участница кружка и сборников «Скит поэтов», дочь поэта Д. М. Ратгауза (1868—1936); с середины 1920-х годов — актриса. В эмиграции с 1921 года; до 1924 года жила в Берлине, затем — в Праге, а с 1935 года — в Риге. Подробнее о ее жизни и деятельности см.: «Воспоминания» Вадима Морковина. С. 206—207; *Спроге Л.* 1) «Я — случайная гостья в веселой студеной стране»: Творческий путь Татьяны Даниловны Клименко-Ратгауз // Международная конференция «Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Результаты и перспективы исследований. Фонды Славянской библиотеки и пражских архивов». [Т. 1]. С. 230—234; 2) Беллетристика Т. Д. Клименко-Ратгауз на страницах газеты «Сегодня» // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Таллинн, 1996. Т. I. С. 237—243.

[2] Завадский Сергей Владиславович (1871—1935) — ученый-юрист, профессор Русского юридического факультета в Праге, член правления Русской академической группы в Чехословацкой республике, автор статей о Пушкине, Достоевском и Л. Толстом.

[3] Андреева Мария Александровна (1900—194?) — ученый-византинист, автор книги «Очерки по культуре византийского двора» (Прага, 1927), доктор философии Карлова университета, накануне и в начале Второй мировой войны сотрудник Славянской библиотеки в Праге (см. справку в изд.: Emigrace ze SSSR v meziválečném Československu. Přínos vědě a kultuře: Katalog výstavy z fondů Slovanské knihovny. Praha, 1991. S. 37). Библиографию М. А. Андреевой см. в кн.: *Пашуто В. Т.* Русские историки-эмигранты в Европе. М., 1992. С. 115.

[4] Моравская Мария Людвиговна (1889—1947) — поэтесса, автор сборников «На пристани» (Пб., 1914), «Золушка думает» ([Пг., 1915]), «Прекрасная Польша» ([Пг., 1915]) и др. По данным Р. Д. Тименчика, в эмиграции «стала американской беллетристкой», выпустив, в частности, роман «Жар-птица» (*Moravski M.* The Bird of Fire: A Tale of Russia in Revolution. New York, 1927).

6. А. Г. Блох — С. А. Риттенбергу

Le 25 Juill⟨et⟩ 33.

Дорогой Сергей Александрович.

При сем посылаю статью поэта и критика Юрия Мандельштама,[1] для Вашего журнала.

Он же просит выслать

для «Возрождения»

весь комплект журнала. «Возрожд⟨ение⟩» им заинтересовалось.

Его адрес:

Iouri Mandelstam,
7 rue Adolphe Focillon,
Paris (14).

Л. 83. Автограф, нижняя часть листа с подписью оторвана. Письмо на бланке со штемпелем:

André G. Block
30. Rue des Écoles
CHATOU (S.—L.—O.)
Tél. CHATOU 15—30

Почтовые пометы: Saap. 31/7—33
Vast. 30/8—33

Блох Андрей — поэт, автор сборников «Стихотворения» (Париж: Родник, 1927) и «Поэмы и стихи» (Париж: Родник, 1929).

Риттенберг Сергей Александрович (1899—1975) — литератор, живший в Выборге, педагог (см. п. 4), постоянный автор «Журнала Содружества», регулярно выступавший на его страницах в роли обозревателя книг и журналов; помимо собственного имени выступал под псевдонимами *Библиофил*, *Р-г*, *-г*, *Г* ⟨?⟩, *Читатель* ⟨?⟩ и, возможно, др.

[1] Мандельштам Юрий Владимирович (1908—1943) — поэт и критик, автор поэтических сборников «Остров. Стихи» (Париж: Союз молодых поэтов и писателей, 1930), «Верность. Вторая книга стихов» (Париж: Я. Поволоцкий, 1932), «Третий час. Третья книга стихов» (Берлин: Парабола, 1935), «Годы. Стихи 1934—1941 г.» (Париж: Рифма, 1950) и сборника статей «Искатели. Этюды» (Шанхай: Слово, 1938), постоянно сотрудничал в «Журнале Содружества» (в 1933—1938 годах). Погиб в фашистском концлагере.

7. Ф. В. Уперов — Ю. В. Мандельштаму

Выборг (Финляндия), 30-ое августа 1933 г⟨ода⟩.

Г-ну Юрию Мандельштаму.
Париж.

Милостивый Государь!

Редакция приносит Вам искреннюю благодарность за предоставленную ей и напечатанную в № 8 журнала статью «О новой поэзии».[1]

Редакция надеется и впредь видеть Вас в рядах своих сотрудников и обращается к Вам с просьбой — не найдете ли Вы возможным рекомендовать журнал Вашим коллегам и друзьям и приглашать их к сотрудничеству.

На днях мы выслали Вам комплект «Журнала Содружества», согласно Вашей просьбе, переданной нам г-ном А. Блох⟨ом⟩. К сожалению, №№ 1 и 4-го Редакция не могла послать Вам, так как эти номера разошлись в настоящее время без остатка.[2]

Еще раз благодаря и надеясь на Ваше дальнейшее сотрудничество,

остаемся готовые к услугам
Редакция
«ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА»

ФУ
Редактор

Л. 112. Машинописная копия с подписью-автографом.
[1] См.: Журнал Содружества. 1933. № 8. С. 12—15.
[2] Ср. прим. 2 к п. 1.

8. Леонид (Лео) Линдеберг — Неустановленному лицу

Выборг, 29-го августа 1933 г⟨ода⟩.

Дорогой Кирилл!

Давненько мы с тобой не виделись, как живешь-поживаешь? Пишу тебе из далеко не «прекрасного далека», из города Выборга. Живу здесь безо всяких определенных занятий. Нельзя сказать, чтоб это было приятно. Да... Но все-таки хочу говорить с тобой о деле. У нас в Выборге издается журнал под названием «Журнал Содружества». Издает его и сотрудничает в нем — молодежь. Я также принимаю в нем участие. Ты ведь состоишь председателем Общества русских студентов,[1] и поэтому я обращаюсь к тебе с просьбой поддержать наш журнал как материалом: информационным о жизни русского студенчества в Юрьеве, литературными произведениями молодых сил, буде у вас таковые найдутся, — так и подпиской ваших членов и вообще студентов на журнал. Цена отдельного номера — 5 фин⟨ских⟩ мар⟨ок⟩ (2.50 фр⟨анцузских⟩ фран⟨ка⟩ или 50 эст⟨онских⟩ ц⟨ентов⟩) с пересылкой. Я знаю, конечно, что подписаться студентам на известное время вперед — невозможно, а поэтому плату за каждый номер в отдельности можно вносить вперед нашему представителю — ольдерману «Ser. Oriens» — Т. Смирновой (выборжанке). Прилагаемую афишку я просил бы тебя вывесить в помещении Общества. Помнишь, как, бывало, у нас в «Святогоре» мы с Василием раньше вывешивали литературные объявления? А также порекламируй журнал от себя. Помоги молодому журналу. Предлагай всем подписываться.

Ну, кланяйся от меня всем тем, кто меня помнит. Пиши. Буду рад поболтать с тобой, хотя и на расстоянии. Крепко жму руку.

Леонид Линдеберг.

P. S. Заодно посылаю тебе пробный — 5-ый номер нашего журнала.

Л. 111. Машинописная копия с подписью-автографом.
Об авторе письма см. прим. 1 к п. 19 разд. I наст. публикации. В «Журнале Содружества» помимо публикации материалов, подписанных собственным именем, Л. Линдеберг выступал под псевдонимами *Л. Л.*, *Felix*, *Дон-Педро* ⟨?⟩, *Д. П.* ⟨?⟩.
[1] Председателем правления Общества русских студентов при Дерптском университете, основанного 8 ноября 1920 года, была в 1932 году А. Коровникова (члены правления — А. Гаврилов, И. Заутин, В. Пономарев, Н. Фукс; ревизионная комиссия — К. Аренсбург-Иванов, К. Грин, Н. Китаева). Ранее председательствовали К. Аренсбург-Иванов (1920), П. Гонестов (1928), Д. Игнатов-Зеля (1929). См. об этом: Русская печать в Эстонии: 1918—1940 / Сост. О. Фигурнова. М., 1998. С. 118; 25, 52, 61.

9. Редакция «Журнала Содружества» — В редакцию журнала «Взлеты»

Выборг, 24 сентября 1933 г⟨ода⟩.

Секретарю редакции журнала «Взлеты»
Лион

Глубокоуважаемая м-ль Эрдели!

По газетным объявлениям мы узнали о существовании у Вас в Лионе молодого русского журнала «Взлеты».[1]

Мы, как издатели близкого Вам, по всей вероятности, по идеям журнала, предлагаем Вам обмен нашими изданиями.[2] Если наши цели окажутся на деле общими и близкими, то можно будет создать более тесный контакт в виде взаимной поддержки материалом — литературным, информационным и т. д.

Высылаем Вам пробные номера нашего журнала.

В ожидании скорого ответа и присылки Вашего издания готовая к услугам

Редакция «ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА».

За Секретаря

Л. 131. Машинописная копия без подписи.

[1] Взлеты: Независимый литературно-художественный журнал ⟨русской молодежи⟩ под редакцией В. Ольденбурга (Лион). ⟨1934. № 1⟩ (см.: Политика, идеология, быт и ученые труды русской эмиграции. 1918—1945: Библиография. Из каталога библиотеки Р. З. И. Архива / Составил заведующий библиотекой Русского Заграничного Исторического Архива в Праге С. П. Постников; Под ред. члена-учредителя Русского Библиографического Общества в Москве С. Г. Блинова; Intr. by Edward Kasinec, Robert H. Davis, Jr. New York, 1993. Т. II. С. 273). Чрезвычайно редкое издание, возможно, вообще не дошедшее до наших дней. По данным всех без исключения справочников по периодике русской эмиграции, был издан только один номер журнала (см.: Half a Century of Russian Serials. 1917—1968. Cumulative Index of Serials Published Outside the USSR / Comp. by M. Schatoff; Ed. by N. A. Hale. P. III. 1917—1956. S—Z. SUPPLEMENT & DIRECTORIES. New York: Russian Book Chamber Abroad, 1972. P. 469; L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. ⟨Vol. 1⟩. 1855—1940 / Et. par Tatiana Ossorgine-Bakounine. Paris: Institut d'études slaves, 1976. P. 133 (Bibliotèque russe de l'institut d'études slaves, tome XL/1). Со ссылкой на кн.: Указатель периодических изданий эмиграции из России и СССР за 1917—1952 гг. Мюнхен, 1953. (Институт по изучению истории и культуры СССР: Исследования и материалы. № 6)). Однако автор заметки о журнале «Взлеты», напечатанной в «Журнале Содружества», но оставшейся неизвестной библиографам, утверждает, что до января 1934 года вышло как минимум четыре номера лионского журнала. Приводим текст этой рецензии целиком.

«ВЗЛЕТЫ»

Независимый литературно-художественный журнал

Под таким названием выходит в Лионе новый русский журнал. Вышло пока что 4 номера. В них помещены рассказы, статьи на литературные темы и стихи. Очень интересны статья «О чистоте русского языка» и ответ на нее «Эволюция русского языка». Эти статьи нас настолько заинтересовали, что мы ими решили заняться отдельно и печатаем в этом номере специальную статью на ту же тему. (См.: *Felix* [*Линдеберг Л.*]. Еще о русском языке // Журнал Содружества. 1934. № 1. С. 13—16; здесь, между прочим, утверждается, что «всего» «вышло три» номера «нового русского журнальчика „Взлеты"» — возможно потому, что статья была написана раньше рецензии? — *А. Т., К.Т.*). В рецензии хотелось бы поговорить о другом. Неизбежное явление почти во всех наших журналах — обилие стихов — наблюдается также и во «Взлетах», и далеко не все они удачны. Темы стихов потрепанные и избитые, и внешняя их обработка тоже не блещет мастерством и умением. Встречаются даже такие рифмы: «нотации» и «эксплоатации» (??), — и моментами ради размера ⟨смысл⟩ приносится в жертву грамматике. Что обозначает, например, слово «рас⟨с⟩тлалась»?

Что касается прозы, рассказов, то здесь дело обстоит гораздо лучше. Есть некоторые очень интересные и удачные.

Во всяком случае, журнал уже ценен одним тем, что он существует, что он издается, что есть у него сотрудники. Значит, есть еще запас энергии у русских, находящихся в изгнании. Значит, есть еще желание работать, творить что-то. Пускай имеются недочеты, ошибки... Кто ими не страдает?

Но важно, что такой журнал может существовать. Мы, сотрудники «Журнала Содружества», можем только приветствовать наших лионских собратьев.

Л. Л⟨индеберг⟩.

(Журнал Содружества. 1934. № 1. С. 28).

[2] По всей вероятности, цитированная в прим. 1 рецензия и была написана в результате такого обмена. Тем не менее ответное письмо редакции журнала «Взлеты» в архиве не сохранилось.

10. Ф. В. Уперов — И. А. Бунину

г. Выборг, 13-го ноября 1933 г(ода).

Глубокоуважаемый Иван Алексеевич!

По случаю получения Вами Нобелевской премии[1] мы хотели бы поместить в очередном номере нашего журнала статью, посвященную этому, радостному для всех русских, событию.[2]

Нам было бы очень желательно присоединить также Ваш портрет — берем поэтому на себя смелость обратиться к Вам с просьбой прислать нам Вашу фотографию с Вашим автографом.

Примите еще раз наше сердечное поздравление.

С совершенным уважением
ФУ.

Л. 176. Машинописная копия с подписью-автографом.

[1] См.: [*Б. п.*]. Нобелевская премия — Ив. Бунину // Журнал Содружества. 1933. № 11. С. 37. Сообщение было предельно кратким: «В момент печатания журнала радио принесло известие, которое должно, несомненно, обрадовать всех русских: Нобелевскую премию получил Иван Алексеевич Бунин. Следует отметить, что он является п е р в ы м русским писателем, получившим эту премию». Сам Бунин вспоминает, что был уведомлен о присуждении премии телефонным звонком из Стокгольма 9 ноября 1933 года (*Бунин И.* Записи // Иллюстрированная Россия. 1936. № 11. С. 2), тогда как Галина Кузнецова относит этот факт к 15 ноября (см.: *Кузнецова Г.* Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 295).

[2] Речь идет о № 12 за 1933 год, где были помещены три статьи и заметки, посвященные исключительно И. А. Бунину. См.: *Семенов-Тян-Шанский* [*В. П.*] И. А. Бунин и его творчество. (К присуждению И. Бунину Нобелевской премии) // Журнал Содружества. 1933. № 12. С. 2—6 (окончание статьи см.: Там же. 1934. № 1. С. 3—11); *Лир.* Финляндская печать о Бунине // Там же. С. 6—11 (в качестве продолжения темы см. реплику за подписью *Т.*, содержащую отрицательную оценку отзыва Б. Сильверсвана в газете «Helsingin Sanomat» от 14 ноября 1933 года о присуждении Бунину Нобелевской премии: Там же. 1934. № 2. С. 27); *Эхо* [*Иогансон Л. А.*?]. И. Бунин приезжает в Выборг? // Там же. С. 11.

Журнал, между прочим, писал о Бунине и ранее. Рецензент, откликаясь на выход в свет 52-й книги «Современных записок», с восхищением отзывался о бунинской прозе: «Пятьдесят вторая книжка журнала начинается отрывком из романа И. А. Бунина „Жизнь Арсеньева". За эти годы произведения И. А. Бунина, этого совершеннейшего из русских писателей нашего времени, являлись лучшим украшением „Современных записок". Талант Бунина достиг высшего расцвета в эмиграции. Вспомним, что в „Современных записках" мы прочли: „Несрочную весну", „Митину любовь", первую часть „Жизни Арсеньева". Бунин прежде всего поэт, и проза его обладает характерными свойствами прозы поэта. Напряженная острота зрения, богатство и оригинальность эпитетов — все это характерно для поэта. Отрывок, напечатанный в 52 книжке „Современных записок", достоин величайшего внимания. Здесь жизнь Арсеньева в Орле и с необычайной тонкостью зафиксированные переживания юношеской любви его. Но самым интересным, бесспорно, являются описания переживаний пробуждающегося художника, его жадность к образам внешнего мира и его непрерывные поиски единственно нужного, единственно запечатлевающегося слова. Эти страницы, где Бунин приподнимает завесу над лабораторной, частью даже бессознательной работой художника, много дают для понимания психологии творчества» (*Библиофил* [*Риттенберг С. А.*]. [*Рец.*]. Современные Записки. Книга 52-я // Там же. 1933. № 9. С. 39—40). Рецензия на следующую книгу «Современных записок» появилась уже после присуждения И. А. Бунину Нобелевской премии, хотя предмет обсуждения остался прежний — «Жизнь Арсеньева»: «В отчете о 52-ой книге „Современных записок" мы назвали Бунина совершеннейшим из русских писателей нашего времени. С тех пор Бунин получил международное признание: Шведская академия присудила ему Нобелевскую премию. Бунин по самому характеру своего творчества чистый художник. Ничего злободневного, ничего способного вызвать литературную сенсацию в его творчестве не только нет, но даже и представить себе нельзя. Тем отраднее, что иностранцы сумели оценить его, несмотря на то, что Бунин принадлежит к тем исключительным стилистам, которые не могут не потерять части своего очарованья при переводе на другой язык. Помещенный в 53 кн. отрывок из „Жизни Арсеньева" вызывает в памяти стихи, в которых сам Бунин охарактеризовал одну из особенностей своего искусства.

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор приметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Любовью и радостью бытия пронизаны дивные описания Малороссии в этом отрывке» (*Библиофил* [*Риттенберг С. А.*]. Современные записки, кн. 53-я // Там же. 1933. № 12. С. 28).

Есть в выборгской буниниане и своеобразный патетический штрих — стихотворение поэтессы Эльзы Эндер «Ивану Алексеевичу Бунину» (Там же. 1934. № 1. С. 20. Датировано: Декабрь. 1933 г.):

Бунин — чистое сиянье
Нарастающего дня,
Ныне миг коронованья
Совершился для тебя.
Высоко и ярко встало
Твое солнце, наш поэт!
Всех согрело и послало
Нам живительный привет.
И тебе привет ответный,
Тонкий, вдумчивый творец!
И тебе, поэт заветный,
Неотъемлемый венец.

11. Ф. В. Уперов и В. И. Рейхерт — И. А. Бунину

Телеф⟨он⟩ 7—26.
Выборг, 10-го декабря 1933 г⟨ода⟩.

Глубокоуважаемый Иван Алексеевич!

Прежде всего позвольте выразить Вам живейшую благодарность за Ваше принципиальное согласие посетить Выборг, о котором нам любезно сообщил г. Я. Цвибак.[1]

Ввиду того, что нам весьма важно знать день Вашего приезда, мы очень просим Вас сообщить нам, когда именно можно ждать Вас в Выборге и на какой срок.

Русская колония Гельсингфорса также надеется видеть Вас своим гостем и поручила нам просить Вас, если у Вас останется время, остановиться проездом в Гельсингфорсе.

На всякий случай мы должны предупредить Вас, что, по местным условиям, мы не располагаем помещением Выборгского Русского лицея в воскресенье 17-го декабря, так как на этот день назначено годовое приходское собрание, на котором решается вопрос о дальнейшем существовании русской школы.

Что касается финляндской визы, то таковая будет получена, как только окончательно выяснится день Вашего приезда.

В ожидании Вашего любезного ответа и в надежде на скорую встречу[2]

Редактор
«Журнала Содружества»

От имени
Русского
культурно-просветительного
общества в Выборге

Директор
Выборгского Русского реального
Лицея[3]

Л. 198—198, об. Машинописная копия с поправками рукой секретаря (?) без подписей.

[1] Имеется в виду письмо литературного секретаря И. А. Бунина Я. М. Цвибака (псевдоним Андрей Седых; 1902—1994), незамедлительно опубликованное в «Журнале Содружества» в заметке «И. Бунин приезжает в Выборг?» (1933. № 12. С. 11; подпись: Эхо). Оригинал

письма без даты на бланке «Hôtel Majestic. Avenue Kleber. Place de l'Étoile. PARIS. Adresse télégraphique Majestic 75—Paris» сохранился в архиве журнала (Л. 466). Приводим текст заметки полностью:

И. БУНИН ПРИЕЗЖАЕТ В ВЫБОРГ?

Как только было получено радостное известие, что наш русский писатель и поэт, академик И. Бунин получил литературную премию Нобеля, Редакция «Журнала Содружества» вместе с поздравлением лауреату послала приглашение посетить гор. Выборг, чтобы дать возможность местным русским людям «познакомиться» с писателем и лично его поздравить. В ответ на приглашение было получено следующее письмо:

«Милостивые Государи,

Иван Алексеевич чрезвычайно тронут Вашим любезным приглашением; зовут его также в Польшу, Эстонию и Латвию.

Вопрос о поездке в Финляндию может быть решен только в Стокгольме, в зависимости от того, как будет себя чувствовать Бунин после всех празднеств и банкетов.

Во всяком случае, он рад будет повидать русских, обосновавшихся в Viipuri.

Примите уверение в совершенном к Вам уважении.

Секретарь И. А. Бунина
Я. Цвибак».

Содержание письма указывает на то, что принципиально И. А. Бунин согласен приехать в Выборг; все зависит лишь от самочувствия писателя после стокгольмских празднеств. Будем надеяться, что эти празднества не повлияют на самочувствие всегда бодрого и моложавого писателя, и нам удастся видеть его в Выборге.

Чествование И. А. Бунина в Стокгольме закончится вечером 14-го с. м., таким образом, писателя можно ожидать в Выборге между 16 и 20 числами декабря. Если посещение Выборга Буниным состоится, публика будет оповещена об этом объявлениями в местных газетах и особыми листовками.

Эхо

[2] Приезд И. А. Бунина в Выборг не состоялся.

[3] Директором Выборгского Русского реального лицея в течение всего периода его существования (1918—1939) был незаурядный общественный деятель В. И. Рейхерт (Владимир Иванович?), который происходил из русских немцев.

12. Н. Казанский — Ф. В. Уперову

Сердоболь, 1 февраля 1934 г(ода).

Многоуважаемый Федор Васильевич.

Много воды утекло с тех пор, как мы с Вами встречались в классе Выборгского лицея, Вы за ученической партой, а я — за учительским столом...

Я обращаюсь к Вам как к редактору «Журнала Содружества» с предложением обмениваться с редактируемым мною ежемесячным журналом «Утренняя заря».[1] Правда, Ваш журнал расценивается дороже, чем наш, но в компенсацию я могу предложить Вам полные комплекты «Утренней зари» начиная с 1926 года, т. е. со времени его издания, а Вас попрошу уступить нашей Редакции все прежние номера Вашего журнала, если, разумеется, таковые имеются. В программах наших журналов, конечно, есть различие, так как Ваш журнал по преимуществу «русский», тогда как «Утренняя заря» главным образом — церковный. Но это, я думаю, нисколько не препятствует взаимно интересоваться. Для ознакомления Вас с «Утренней зарей» я сделаю распоряжение, чтобы Вам выслали январский и февральский номера текущего года (февральский № выйдет приблизительно числа 6—7); что касается Вашего журнала, то я его читаю, так как у меня на квартире живет Ваш подписчик — Николай Андреевич Попов.

Буду ждать от Вас ответа; если же такового не поступит, то это будет означать, что Вы мое предложение отклоняете.

Прошу при случае передать мой теплый привет Владимиру Ивановичу, Марии Васильевне, Сергею Александровичу, Николаю Александровичу, Владимиру Конс-

тантиновичу и прочим моим бывшим сослуживцам по лицею, а также моим прежним ученикам, имена коих время от времени я встречаю на страницах Вашего журнала.

С совершенным к Вам уважением
Н. Казанский.

P. S. Ответственным редактором «Утренней зари» значится протоиерей С. Окулов, но так как «Утренней заре» еще ни разу не пришлось, да и не придется «отвечать», то участие прот. С. Окулова в редакционной работе — чисто платоническое, действительным же и бесконтрольным редактором «Утренней зари» состою я с ноября 1926 года.

Н. К.

P. P. S. По случаю Вашего согласия на обмен журналами укажите точный адрес, по которому следует высылать У. З.

Л. 231—231, об. Машинопись и (от слов «С совершенным к Вам уважением...») автограф.

[1] Журнал «Утренняя Заря: Голос Финляндской православной церкви» выходил в Сортавала (Сердоболе) в 1926—1939 годах. О Финляндской православной церкви, в частности, см.: *Baschmakoff N., Leinonen M.* Из истории и быта русских в Финляндии. 1917—1939: По печатным материалам, воспоминаниям и рассказам самих русских. Ч. I // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1990. T. VII. S. 45, 52—61 (глава «Церковная жизнь»).

13. П. Садоков — В редакцию «Журнала Содружества»

«Кексгольмский Кружок чтения»
Кексгольм
10 марта 1934

В редакцию
«Журнал Содружество»
Выборг

М. Г.

В последнем номере Вашего уважаемого журнала была помещена весьма оскорбительная для членов Правления нашего «Кексгольмского Кружка чтения»[1] заметка-пасквиль какого-то лица, не пожелавшего даже назваться своим настоящим именем и укрывшегося под псевдонимом «N», об Общем Собрании нашего кружка 28-го янв⟨аря⟩ с/г как не соответствующем действительности.[2] Правление на Собрании своем 2-го марта с/г постановило запросить редакцию журнала, не найдет ли она возможным открыть настоящее имя лица «N», за что были бы мы очень Вам благодарны.

В ожидании Вашего скорого ответа, с совершенным почтением

Секретарь «Кексгольмского Кружка чтения»
П. Садоков.

Kakisalmi. Virta katu № 38.

Л. 251. Машинопись с рукописными вставками и подписью-автографом.

Пл. Садоков — автор статей «Русский кружок в городе Кексгольме» (Журнал Содружества. 1933. № 11. С. 32—33) и «Кексгольмский Кружок чтения (Окончание)» (Там же. 1934. № 2. С. 37), напоминающих единством тематики и сходством стиля одно выступление, напечатанное в два приема. Примечательно, что заметка, послужившая поводом к обращению секретаря «Кексгольмского Кружка чтения» в редакцию «Журнала Содружества», увидела свет подле второго сообщения Пл. Садокова о Кружке в том же номере «уважаемого журнала».

[1] История возникновения и регистрации «Кексгольмского Кружка чтения» подробно описана автором письма в статье «Русский кружок в городе Кексгольме»: «С одной лишь

энергией и желанием для изыскания нужных средств был устроен первый русский вечер-кабаре. Материальная сторона вечера превзошла все ожидания, и весь чистый доход с вечера почти целиком пошел на покупку долгожданных книг. С 31-го мая 1931 г. стала функционировать библиотека, которая, все расширяясь, дошла уже до тысячи томов. Состав и подбор книг случайный и самый разнородный, главным образом беллетристика. Из книг новейшей литературы, кроме нескольких книг сочинений ген. П. Краснова, почти ничего нет, ввиду их высокой цены, по той же причине нет журналов и газет. Имеющийся в клубе единственный экземпляр газеты „Сегодня" любезно предоставляется г-ном П. И. Вярчиевым на прочтение и читается с удовольствием. Библиотека долгое время находилась на частной квартире одного из членов кружка, но, все время увеличиваясь, она требовала для себя особого помещения, что годовое Общее Собрание и сделало, постановив снять для нее специальное помещение, где она и находится в данное время. Читаемость книг довольно высока, и плата за прочтение с кое-какими клубными доходами покрывает расходы по ее содержанию. Существуя некоторое время неофициально и встречая поминутно много разных затруднений, был поднят вопрос о регистрации кружка (так!), что и удалось сделать только в июле 1932 г., когда был получен утвердительный ответ из Социального Министерства. И лишь с 18 сентября 1932 г., после Общего Собрания всех членов Кружка, он стал существовать как юридическое лицо. Утвержденный устав Кружка почти целиком был заимствован из устава Содружества В. Р. Р. Л. (Выборгского Русского реального лицея. — *А. Т., К. Т.*), в который были внесены добавления и изменения некоторых параграфов применительно к своим нуждам. „Кексгольмский Кружок чтения" является совершенно аполитичной организацией и преследует исключительно культурно-просветительные цели. В настоящее время Кружок насчитывает до семидесяти человек своих членов» (Журнал Содружества. 1933. № 11. С. 33).

[2] Речь идет о заметке: *N.* Общее Собрание Русского общества в Кексгольме // Журнал Содружества. 1934. № 2. С. 37—38. Приведем ее текст полностью: «На Общем Собрании Русского общества в Кексгольме 29. I. 34 всех волновал больше всего вопрос о перевыборах Правления, причем в кандидаты намечали 3—4 человека (всего надо 5 чел⟨овек⟩ и 2 заместителя) из бывшего Правления, как лиц вполне подходящих и пользующихся уважением и любовью всего о⟨бщест⟩ва. Когда же на Собрании стали выставлять кандидатов, то совершенно неожиданно для всех все без исключения старые члены Правления, выставляя самые уважительные причины, сняли свои кандидатуры. Не подготовленное к тому, чтобы выделить из своей среды сразу 7 новых человек, Собрание заволновалось, и некоторые, в том числе и Председатель Собрания, стали выкликать имена лиц, совершенно не подходящих для общественной работы, чем вызывали только смех и шум. Тогда, не дав Собранию опомниться, предложили голосовать за старое Правление в полном составе, что и было сейчас же проделано, — и старое Правление переизбрано. Куда девались все уважительные причины, не давшие возможности старым членам Правления оставить свои кандидатуры? Почему никто из Правления не находил для себя возможным работать с другими лицами, избранными Общим Собранием, а согласились только в полном прежнем своем составе? Это остается тайной. Одно можно сказать, что среди лиц Правления есть и такие, которые не пользуются ни любовью, ни уважением Русского общества. Мы не допускаем мысли, что „фокус" перевыборов был заранее подготовлен, но должны сознаться, что получилась очень и очень некрасивая картина. Так не поступают, господа члены Правления».

Нетрудно вообразить теперь степень возмущения автора письма, который в том же самом номере «Журнала Содружества» осмелился выразить робкую надежду: «В данную минуту, ввиду пассивности членов Кружка и малодеятельности его руководителей, говорить о какой-либо плодотворной работе не приходится. Остается ждать лишь годового Общего Собрания, которое, может быть, внесет свои новые идеи и вдохнет жизнедеятельность в своих членов» (*Садоков П.* Кексгольмский Кружок чтения (Окончание) // Там же. С. 37).

14. Редакция «Журнала Содружества» — В «Кексгольмский Кружок чтения»

г. Выборг, 14-го марта 1934 г⟨ода⟩.

«Кексгольмский Кружок чтения»
Кексгольм

М. Г.

В ответ на Ваше письмо от 10-го с⟨его⟩ м⟨есяца⟩ доводим до Вашего сведения, что Редакция ни в коем случае не может открывать псевдонимов своих сотрудников и принуждена поэтому отказать Вам в Вашей просьбе.

Не являясь заинтересованной ни в той, ни в другой стороне, Редакция с удовольствием предоставляет Вам место в журнале для опровержения сведений

сообщенных «⟨N⟩»-ом (так!). Для того, чтобы это опровержение могло быть помещенным в № 4 журнала, благоволите выслать его нам в течение будущей недели.

С почтением

Л. 260. Машинописная копия без подписи. Письмо на бланке:

«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Viipuri, Karjalank. 6
Finlande

15. П. Садоков — В редакцию «Журнала Содружества»

г. Кексгольм, 24-го марта 1934 г⟨ода⟩.

В редакцию
Журнал Содружество.
Выборг.

М. Г.

Премного благодаря Вас за Ваш любезный ответ от 14-го марта с/г, имею честь препроводить при сем письме для опубликования в Вашем уважаемом журнале опровержение на заметку-пасквиль некоего «N» в № 2 журнала Содружество.

Статья-опровержение составлена для этого двумя членами Общества гг. С. Э. Винтергальтером и М. Н. Корольковым,[1] выбранными и уполномоченными Общим Собранием членов «Кексгольмского Кружка чтения» 18-го марта 1934 г⟨ода⟩, что и запротоколировано в протоколе № 5, § 6 и § 9.

С совершенным почтением
секретарь «Кексгольмского Кружка чтения»
Пл. Садоков.

Л. 268. Машинопись с рукописной вставкой и подписью-автографом.

[1] См.: *Винтергальтер С., Корольков М.* Письмо в редакцию // Журнал Содружества. 1934. № 4. С. 35—36.

16. П. М. Иртель (Иртель фон Бренндорф) — В редакцию «Журнала Содружества»

8. IV. 34.

М. Г.

В конце этого месяца к приближ⟨ающемуся⟩ Дню русской культуры выходит в Таллине сборник «Новь».[1] Поместить ли в отделе объявление о Вашем журнале и что именно (бесплатно, в обмен на объявление у Вас о «Нови»)?

С совершенным уважением
П. Иртель
(ред⟨актор⟩ «Нови»).

Л. 273—273, об. Автограф. Открытка. На штемпеле: Tallinn, 8. IV. 34. Адрес: «Журнал Содружества», Karjalank. 6. Viipuri. Suomi. Адрес отправителя: Exp. P. Irtel. Luise 4, 9. Tallinn.

Иртель (Иртель фон Бренндорф) Павел Михайлович (1896—1979) — литератор, поэт, руководитель (в 1933—1935 годах) «Ревельского цеха поэтов» — литературного объединения, которое поддерживало отношения с пражским «Скитом поэтов» и гельсингфорсским литературным кружком «Светлица» (среди членов-корреспондентов «Цеха», живших за пределами Эстонии, называют Веру Булич и, предположительно, Зинаиду Шаховскую); с

начала 1920-х годов жил в Эстонии, в 1940 году уехал в Германию; см. о нем: Русские общественные и культурные деятели в Эстонии: Материалы к биографическому словарю / Сост. проф. С. Г. Исаков. Изд. 2-е, испр. и доп. Таллинн, 1996. Т. I (до 1940 г.). Словник. С. 60; *Исаков С. Г.* Русские в Эстонии. 1918—1940: Историко-культурные очерки. Тарту, 1996. С. 106—107, 118; Русская печать в Эстонии. 1918—1940. Биобиблиографические и справочные материалы к изучению культурной жизни русской эмиграции. С. 242—244.

Пользуясь случаем, приводим дарственные надписи П. М. Иртелю на поэтических сборниках пражского «Скита» из собрания Российской национальной библиотеки (шифр: П34/502). 1) «Дорогому Павлу Михайловичу Иртелю в память наших литературных бесед и встреч. Ник. Андреев. Ревель, 3. XI. 1933» на сборнике «Скит. I» (Прага, 1933); 2) «Дорогому Павлу Михайловичу Иртелю на добрые воспоминания о Праге — Н. А. 13 августа 1935. Прага» на сборнике «Скит. III» (Прага, 1935). О посещении Праги П. М. Иртелем в 1935 году см.: *Исаков С.* Связи русской общины в Эстонии с пражским центром российской эмиграции в 1920—1930-е гг. // Международная конференция «Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Результаты и перспективы исследований. Фонды Славянской библиотеки и пражских архивов». Ч. 2 [Т. 2]. С. 857.

[1] См.: Новь: Шестой сборник ко «Дню Русской Культуры». Таллинн: Изд. Комитета «Дня Русской Культуры», 1934. День русской культуры торжественно отмечался, по сообщению «Нови», в воскресенье 6 мая 1934 года.

17. Редакция «Журнала Содружества» — П. М. Иртелю

Выборг, 25 апреля 1934 г(ода).

Редактору сборника «Новь».

Милостивый Государь!

В ответ на Ваше открытое письмо от 8. 4. 1934 покорнейше просим Вас поместить в Вашем сборнике объявление следующего содержания:

ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА
Общественно-литературный ежемесячник.
Выходит 15-го числа каждого месяца.
Адрес редакции: SOOME. Viipuri, Karjalankatu 6.
[Подписка принимается у П. Иртель, Luise 4/9, Tallinn.*]
Цена отдельного номера 50 эст. цент.

В обмен на это объявление просим Вас прислать объявление о редактируемом Вами сборнике не позднее 5-го мая для помещения его в майском номере.

С совершенным почтением
«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция

[* Надеемся, что Вы не откажете в любезности поместить эту фразу, другими словами, взять на себя представительство журнала в Эстонии.
Не откажите также выслать нам «Новь» по ее выходе.]
[Р. Вальман]

Л. 285. Машинописная копия с рукописными пометами карандашом и подписью-автографом.

18. П. М. Иртель — В редакцию «Журнала Содружества»

ЦЕХ ПОЭТОВ
30 апреля 1934 г(ода)
г. Таллинн
Эстония

Редактору «Журнала Содружества».
Милостивый Государь!

Ваше письмо от 25 апреля я получил, и объявление о «Журнале Содружества» будет помещено.[1] С благодарностью принимаю Ваше предложение объявить о выходе «НОВИ».

— 6-ой сборник «НОВИ». Стихи, художественная проза, литературные статьи. 5 печатных листов. Цена 45 эстонских сентов, или 5 финских марок, почтовые расходы. Адрес редакции: Таллинн, Луизе 4, 9.[2]

Я вышлю Вам 5 экземпляров сборника. Один для «Содружества» в знак привета и пожелания добрых успехов.

С искренним уважением
П. Иртель.

Tallinn, Luise 4, 9
P. Irtel
(Павел Михайлович
Иртель)

Л. 288. Машинопись и автограф.

[1] Это обещание было исполнено. См.: Новь: Шестой сборник ко «Дню Русской Культуры». С. 77.

[2] См.: Журнал Содружества. 1934. № 5. С. 29.

19. И. Я. Басин — В редакцию «Журнала Содружества»

Выборг, 18-го апреля 1934.

В редакцию «Журнала Содружества».
Здесь.

Прошу поместить на страницах журнала следующее письмо:

Я решаюсь обратиться в редакцию по поводу статьи, озаглавленной «17-ый», подписанной инициалами Н. С. и помещенной в 4-ом номере журнала.

Со времени основания журнала его чистое, беспартийное, чуждое политики направление составляло его неотъемлемое достоинство и привлекало симпатии в самых широких кругах. Без сомнения, руководителям журнала удалось поставить дело на большую высоту, привлечь так много ценных культурных сотрудников именно благодаря этому.

Указанная статья в своем целом не представляет собой нарушения этого направления. Однако, приводя одно глубокое и прекрасное изречение Талмуда, автор прибавляет: «Уж, кажется, где-где, а в СССР-то Талмуд должен быть в чести».[1] Автор прекрасно знает, что в СССР Талмуд не только не в чести, но, как и вся еврейская религия, подвергается жестоким преследованиям. Раввины сидят по тюрьмам наравне с православными священниками. Поэтому его фраза является

просто грубым антисемитским выпадом, который не должен был иметь место на страницах журнала. Я надеюсь, что эта фраза была напечатана только по недосмотру редакции.

С совершенным почтением
Иосиф Басин.

Л. 275. Машинопись с подписью-автографом.

Басин Иосиф — автор статьи «О хозяйственной независимости народов» (Журнал Содружества. 1934. № 10. С. 9—14; 1934. № 11. С. 19—22), рецензии на стихотворения Л. Гомолицкого (Там же. 1937. № 4. С. 20).

[1] В статье Н. С. Сергиевской «17-ый» (подпись: Н. С.) говорилось, в частности, следующее: «⟨...⟩ ни один самый мудрый китайский мудрец не сумеет разгадать того секрета управления многомиллионными массами русского народа, коим владеет „могучая кучка", правящая бывшей Россией, или, вернее, тем безликим, но великим, как хаос, „нечто", что от нее осталось, или, еще вернее, коммунией без коммунистов. Воистину, „великое достижение" „великой Компартии". Даже что-то от демонологии или от трансцендентальной физики. В самом деле, разве не сверхъестественные силы созвали, подвигнули, вдохновили и заставили „пламенеть" приветами и гореть ярким фейерверком „успехов и достижений" отныне „исторический", „великий", „непревзойденный" 17-й Съезд Компартии? И это — в такой обстановке, в которой находится несчастная страна? ⟨...⟩ Похвалы, тоже еще доселе нигде не виданные, не слыханные, никогда никем еще в истории не полученные и потому тоже „исторические" (или, может быть, «истерические»?). Только, во всяком случае, не нормальные. Самый словарь русский отказывался от поставки нужных эпитетов и пасовал. Уже, кажется, где-где, а в СССР-то Талмуд должен быть в чести, а ведь там именно сказано: „Часть друзей твоих порицает тебя, а часть хвалит, приближайся к порицающему и удаляйся от восхваляющего". А тут не ч а с т ь хвалит, а в с е хвалят!» (Журнал Содружества. 1934. № 4. С. 10—11).

20. Ф. В. Уперов — Н. А. Попову

Выборг, 13 июня 1934 г⟨ода⟩.

Г-ну Н. А. Попову.
Сердоболь.

Многоуважаемый Николай Андреевич!

Узнав, что Вы знакомы с А. И. Куприным, обращаемся к Вам с покорнейшей просьбой: сопроводить отправляемое нами ему письмо (копию которого мы при сем прилагаем) Вашей как бы «рекомендацией». Мы слышали, что А. И. Куприн охотно отзывается на подобные просьбы, и надеемся, что и наша просьба, подкрепленная Вами, не останется без ответа. В ожидании Вашего сопроводительного письма

Уважающая Вас

«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция.

Ф. Уперов.

Л. 318. Машинописная копия с подписью-автографом.

Попов Николай Андреевич — подписчик «Журнала Содружества», живший в Сортавала (Сердоболе) на квартире издателя церковного журнала «Утренняя Заря» Н. Казанского (см. п. 12).

21. Н. А. Попов — Ф. В. Уперову

Сердоболь, 14-го (1-го) июня 1934 г(ода).

Многоуважаемый Федор Васильевич!

В ответ на Ваше любезное письмо присылаю при сем письмо мое к А. И. Куприну.[1] Написал, что сумел, на «скорую руку», так сказать, ибо безумно занят.

Подписку на журнал я возобновлю и подписную плату вышлю в скором времени или непосредственно Вам, или через Д. М. Ивановскую.[2]

Желаю ото всей души дальнейшего успеха и продолжения журнала.

С уважением
Н. Попов.

Л. 327. Автограф.

[1] Копия письма в архиве «Журнала Содружества» не обнаружена.

[2] Сведениями о Д. М. Ивановской мы не располагаем.

22. Редакция «Журнала Содружества» — А. И. Куприну

Выборг, 16 июня 1934.

Г-ну А. И. Куприну
Париж

Глубокоуважаемый Александр Иванович!

Много зная о Вашей отзывчивости, Редакция нашего молодого, скромного журнала берет на себя смелость обратиться к Вам с просьбой поддержать наш журнал присылкой какого-нибудь материала.[1]

Вы сами, конечно, знаете, насколько трудно издавать что-либо за рубежом; особенно же много трудностей приходится встречать в «эмигрантской провинции». Поэтому поддержка большого писателя явится особенно ценной, ободряющей.

К этому письму мы прилагаем номера нашего журнала и листовку (отдельной бандеролью), по которым Вы ознакомитесь с характером издаваемого нами журнала, с нашей, так сказать, «платформой».

«Журнал Содружества» — издание чисто идейное, не преследующее никаких материальных целей; все работают в нем совершенно безвозмездно. Единственное наше желание, единственная цель — сохранить связь между русскими, находящимися в Финляндии, охранить русскую молодежь от денационализации (которая в наших местах идет полным ходом), стоять, поскольку нам позволяют наши скромные средства и возможности, на страже Русской Культуры.

Мы льстим себя надеждой, что, познакомившись с журналом, Вы нам поможете, как русский человек и русский писатель.

С глубоким уважением
«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция.

Л. 328. Машинописная копия с рукописными пометами. Помета синим карандашом: №№ журнала 1, 5 и 6.

[1] По всей вероятности, просьба «Журнала Содружества» была оставлена А. И. Куприным без внимания. Дань уважения этому писателю редакция смогла отдать лишь после его кончины. В 1938 году в журнале были помещены три стихотворения Куприна («Вечно (Из Кардуччи)», «Закат» и «Молчание»), сопровождавшиеся заметкой «От Редакции» (1938. № 9. С. 2—3). «В России скончался знаменитый русский писатель А. И. Куприн, — извещала читателей редакция. — Памяти его посвящена статья Юрия Григоркова „А. И. Куприн",

которая будет напечатана в следующем номере нашего журнала. Ниже мы помещаем три стихотворения Куприна, присланные нам Ю. А. ГРИГОРКОВЫМ. Стихотворения эти были напечатаны в газете „Новая русская жизнь" (Гельсингфорс), редактором которой был Ю. А. Григорков». Упоминаемая здесь статья Григоркова не была закончена печатанием (см.: *Григорков Ю.* 1) А. И. Куприн. Воспоминания и критические заметки. I. Воспоминания // Журнал Содружества. 1938. № 10—11. С. 8—11; 2) А. И. Куприн. Воспоминания (Продолжение) // Там же. № 12. С. 9—10 (с пометой «Продолжение следует»)). Возможно, обращение к Куприну с просьбой о присылке материала для публикации в журнале было подсказано и тем обстоятельством, что тот неоднократно бывал в Финляндии, знал и любил эту страну и вскоре после отъезда из большевистской России (оставив Эстонию) поселился в Гельсингфорсе, где провел, активно печатаясь, в том числе в газете Ю. А. Григоркова «Новая русская жизнь», более полугода (конец 1919—июль 1920 года). Не лишен любопытства и тот факт, что последний раз Куприн затронул финскую тему совсем незадолго до обращения к нему из выборгского журнала, — а именно в статье «Суоми», напечатанной 29 октября 1933 года в парижской газете «Возрождение» (№ 3071. С. 3). Подробнее о биографических и творческих связях Куприна с Финляндией см.: *Ekonen K., Hellman B.* Aleksandr Kuprin and Finland // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1991. T. VIII. P. 27—97; *Хелльман Б.* Александр Куприн против советской власти. (Хельсинкские статьи 1919—1921 гг.) // Культурное наследие российской эмиграции. 1917—1940 / Под общ. ред. акад. Е. П. Челышева и проф. Д. М. Шаховского. М., 1994. Кн. 2. С. 194—200.

23. Редакция «Журнала Содружества» — В. В. Каррику

Выборг, 26-го июня 1934 г(ода).

Господину В. В. Каррику.
Норвегия.

Многоуважаемый Валерий Виллиамович!

Редакция приносит Вам свою сердечную благодарность, хотя и несколько запоздалую, за предоставленный в ее распоряжение материал, из которого статья «Сказ и культура» была напечатана в № 5 журнала, а Ваш сказ «Учитель и ученики» будет напечатан в № 7-м.[1] Редакция благодарит также за любезно присланный ей последний (4-ый) выпуск «Связи».[2]

Одновременно Редакция, на основании Вашего разговора с редактором,[3] предлагает установить с Вами более постоянное и прочное общение, а именно: открыть на страницах «Журнала Содружества» постоянный отдел «Связь», в котором печатались бы сведения, подобные помещаемым в Вашем листке. Редакция была бы очень благодарна, если бы Вы взяли этот отдел на себя, т. е. присылали бы нам регулярно материал для этого отдела, который мы пополняли бы со своей стороны. Для начала покорнейше просим прислать (не позднее 3-го 7 мес(яца)) небольшую вступительную заметку и подходящий материал, который Вы могли бы, например, скомбинировать из материала, помещенного в ранее вышедших номерах «Связи», тем более что таковые в Финляндии широкого распространения, как нам известно, не имели. Во вступительной заметке укажите, что отдел «Связь» является «филиалом» норвежской «Связи», выходящей под Вашей редакцией. Также покорнейше просим прислать одновременно с необходимым для первого номера финляндской «Связи» материалом рисунок для клише заглавия, текст которого желателен был бы следующий:

СВЯЗЬ
Финляндия

В условиях печатания нашего журнала дату и № в клише вставить невозможно, и мы будем печатать их на машинке.

Редакция может уделить в журнале для «Связи» 1 или 2 специальных страницы.

Мы вполне уверены, что помещением «Связи» на страницах нашего журнала мы поможем Вам осуществить Вашу основную мысль о связи русской эмиграции и одновременно повысим интерес к своему изданию.

Надеясь, что наши усилия послужат примером и для других подобных нашему изданий, в ожидании скорого ответа пребываем

с совершенным уважением и
готовые к услугам

«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция.
КГ.

P. S. Не откажите в любезности одновременно сообщить нам адрес проживающего в Швеции и упомянутого Вами в последнем выпуске «Связи» свящ. Александра Рубца.

Л. 355—355, об. Машинописная копия с подписью-автографом секретаря редакции и карандашной пометой: «Herr V. Carrick. Hvalstad. Norge»; P. S. — автограф.

Каррик Валерий Виллиамович (1869—1942) — журналист, детский писатель, иллюстратор, карикатурист. Сын переводчицы А. Г. Каррик (урожд. Маркеловой; 1832—1916) и фотографа В. А. Каррика (1827—1878). Известен по преимуществу как автор многочисленных и многократно переиздававшихся в России вплоть до 1923 года «Сказок-картинок» (печатавшихся, как правило, в типографии Б. М. Вольфа в Петербурге и московским книгоиздательством «Задруга») и шаржей на русских писателей (см., в частности: [*Б. п.*] Шаржи В. Каррика // Собеседник: Портреты. Этюды. Исторические повествования. Очерки / Ред.-сост. З. Анчиполовский, О. Ласунский. Воронеж, 1973. С. 180—181; воспроизведения шаржей на Л. Андреева, В. Брюсова, Андрея Белого, В. Короленко, А. Куприна, Е. Чирикова и др.: Там же (на вкладках между С. 160—161, 192—193); шаржи на Е. Чирикова и В. Миролюбова: Лит. наследство. 1988. Т. 95. С. 274, 293). Был британским подданным (см.: *Булгаков В.* Словарь русских зарубежных писателей. С. 67; ср. в письме В. В. Каррика к М. В. Ватсон, относящемся к началу 1890-х годов: «Хотел нанести Вам сегодня визит, но устрашился ненастной погоды, так как не совсем здоров. Позволяю себе поэтому ограничиться письменным засвидетельствованием непримиримой ненавистнице Британии глубокого уважения и преданности со стороны одного из ее сынов» (ИРЛИ. Ф. 402. Оп. 2. Ед. хр. 257. Л. 1)). В 1920—1930-е годы жил в Норвегии; точное время переселения адресата наст. письма в эту страну неизвестно, однако самые ранние доступные нам свидетельства о его пребывании там — письма к Е. А. Ляцкому — относятся к февралю—марту 1919 года (ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 2. Ед. хр. 589. Л. 1—2). Печатался в газетах «Северная жизнь» (Гельсингфорс, 1918—1919; подробности см. в письмах к Е. А. Ляцкому), «Руль», сборнике «На чужой стороне» (1924. № 4. С. 288—292 — рец. на кн.: *Broch O.* Proletaritets diktatur. Kristiania: H. Aschehaug, 1923), «Журнале Содружества». По сообщению В. Ф. Булгакова, «опубл⟨иковал⟩ ряд изданий *Сказок-картинок* в Норвегии, Швеции, Англии, Голландии, США», а также в Германии (см. об этом рекламную информацию издательства «Ватага»: На чужой стороне. 1924. № 4. С. 304). В 1930-е годы выпускал информационный бюллетень «Связь» (подробнее см. прим. 2).

[1] *Каррик В.* Сказ и культура // Журнал Содружества. 1934. № 5. С. 21—23; *Каррик В.* Учитель и ученики // Журнал Содружества. 1934. № 7. С. 28—29.

[2] Речь идет об издании, выпускавшемся адресатом письма на множительном аппарате. Как сообщал В. В. Каррик Ф. В. Уперову в письме от 23 декабря 1934 года, «свою „Связь" я печатаю дома, на ротаторе-циклостиле, который купил, в подержанном виде, за 300 крон (около 3 000 мар⟨ок⟩); цена новой машины — около 550 крон» (Л. 464). Целью бюллетеня, насколько возможно судить по одноименному отделу «Журнала Содружества», было помещение сведений о жизни русских эмигрантов в Норвегии и иных странах, которые не были центрами русского рассеяния. Справочники дают о норвежской «Связи» противоречивые сведения. Согласно одному из них, в 1934 году было выпущено шесть номеров, отпечатанных по старой орфографии (Half a Century of Russian Serials. 1917—1968. Cumulative Index of Serials Published Outside the USSR. P. III. 1917—1956. S—Z. SUPPLEMENT & DIRECTORIES. P. 398). По данным Библиотеки Русского заграничного исторического архива, за период 1933—1936 годов было выпущено пятнадцать номеров (Политика, идеология, быт и ученые труды русской эмиграции. 1918—1945: Библиография. Из каталога библиотеки Р. З. И. Архива. С. 312). Кажется, своеобразной аналогией этого информационного издания стали диссидентские бюллетени 1950—1970-х годов. Среди последних одним из наиболее ранних является бюллетень «Информация», циркулировавший в кругу Р. Пименова и Б. Вайля. Ср.: «Это был наш периодический бюллетень, объемом в один машинописный лист (с обеих сторон и почти без интервалов между строчками — для емкости). Здесь помещались сообщения о событиях в стране, о которых нельзя было узнать из наших газет: об обысках и студенческих „страйках", о нехватке продуктов в провинции, об исключении студентов из вузов за поли-

тическую неблагонадежность... (...) Наша *Информация* была прообразом *Хроники текущих событий*, возникшей через 12 лет (в 1968 году. — *А. Т., К. Т.*). Но, конечно, корреспондентов и читателей у *Хроники* несравненно больше и объем значительнее. Наша *Информация* просуществовала только 4 месяца (...). Общим же было то, что оба издания стремились дать точные, проверенные данные и избегать политических и эмоциональных оценок» (*Вайль Б.* Особо опасный / Предисл. Корнелии И. Герстенмайер. London, 1980. С. 159). Несколько ранее редакция получила первые три номера бюллетеня «Связь» и поместила в журнале следующую заметку об этом издании:

«СВЯЗЬ»

В редакцию нашего журнала поступило несколько номеров листка «Связь», выходящего в Норвегии. Его задача — установить общение между отдельными лицами и учреждениями в эмиграции и осветить жизнь русских во всех странах рассеяния, преимущественно (как это видно из отчетных номеров) в тех странах и местностях, где наших соотечественников сравнительно мало. Действительно, о том, как живут русские в Берлине, Белграде, Париже, Праге, Риге, Софии, Ревеле, Брюсселе и других крупных центрах эмиграции — известно всем. Ведь там издаются газеты, журналы, и по ним можно следить за русской жизнью в этих местностях. Но русские разбросаны повсюду: нет, кажется, страны, где бы не было эмигрантов. И вот о жизни таких маленьких русских колоний хочет дать сведения «Связь».

В первом номере «Связи» есть заметка о русских в Норвегии. В этом государстве до 250 человек русских, проживающих, главным образом, в столице — Осло. Существует Русский Эмигрантский кружок, при нем библиотека. Ежегодно празднуется День русской культуры.

К сожалению, нет постоянных православных богослужений: они совершаются всего несколько раз в году приезжающим из Стокгольма священником.

Но самое печальное в этой заметке — сообщение о местной русской молодежи. «Молодежь выросла в условия окружающей среды и жизненные планы связывает с возможностями, даваемыми этой средой. Организованного обучения детей русским предметам нет».

Есть сообщение и с Филиппинских островов. И там есть русские! Никаких общественных организаций там не имеется. Пробовали несколько раз объединиться, но ничего не вышло...

Такое издание, как «Связь», может дать много интересного материала о жизни русских в разных странах. Уже сейчас, как значится в 3-ьем номере, сеть «Связи» охватывает Францию, Бельгию, Швейцарию, Чехословакию, Югославию, Эстонию, Латвию, Литву, Норвегию, Англию, С.-А. Соединенные Штаты... Будем надеяться, что в будущем «Связь» будет предоставлять еще более богатую информацию о житье-бытье во всех углах зарубежья.

Д. П. [Л. Линдеберг ?]

(Журнал Содружества. 1934. № 4. С. 29—30).

[3] Разговор, скорее всего, произошел во время приезда В. В. Каррика в Выборг в апреле 1934 года. В «Журнале Содружества» этому событию были посвящены две заметки Л. Линдеберга (вторая атрибутируется предположительно): «К приезду В. В. Каррика» (подпись: Л. Л.) и «В. В. Каррик в Выборге» (подпись: Дон-Педро), которые стоит здесь привести. 1) «В ближайшем будущем в Выборг приезжает известный собиратель русских народных сказок — Валерий Вильямович Каррик. 20-го и 23-го апреля в помещении Лицея он выступит с 2-мя лекциями. Темой первой из них будет „Народная сказка", а второй — „Культура и кризис". В. В. Каррик работает уже давно в области русской народной сказки. Еще во времена довоенные он был известен как талантливый собиратель и иллюстратор сказок. В 1909 г. он стал издавать серию „Сказок-картинок". Из печати выходили дешевые, маленькие книжечки сказок, собранных В. В. Карриком, с его собственными очень удачными рисунками. Всего вышло до революции 33 сказки. Большевицкий переворот прервал эту деятельность г. Каррика... В эмиграции издавать что-либо вообще трудно, но особенно трудно издавать детскую литературу. Об этом свидетельствует почти полное ее отсутствие на эмигрантском книжном рынке. Сказки В. В. Каррика были переведены на иностранные языки и издавались в Америке, в Англии, в Голландии и в Норвегии. Но продолжение „сказок-картинок" на русском языке не появлялось. Теперь эти книжечки стали вновь выходить в издании самого автора. Они издаются очень скромно, на ротаторе, но очень изящно и аккуратно. В каждой тоненькой тетрадке сказка, снабженная интересными и своеобразными рисунками самого В. В. Каррика. Как я уже сказал, детских книг в Зарубежье мало, и поэтому каждое новое детское издание, каждая новая детская книжка нам очень нужна и полезна. Выходящие теперь сказки В. В. Каррика подобраны очень удачно, написаны простым, понятным для детей языком, очень содержательны и интересны. Очень хотелось бы видеть продолжение этой полезной и ценной работы г-на Каррика, хотелось бы увидеть новые книжки с его сказками, а также возможно более широкое распространение изданных им до сих пор вещиц» (Журнал Содружества. 1934. № 4. С. 37—38); 2) «20-го и 23-го апреля в помещении Лицея состоялись две лекции В. В. Каррика. Тема первой из них было „Культура и Кризис", второй — „Народная сказка". В первой лекции В. В. Каррик говорил о причинах теперешнего кризиса; о том, что подобные кризисы бывали в истории человечества как последствие

сильного развития материальной культуры и усиленного накопления материальных благ и полезностей. Такова же причина и современного нам кризиса. Выход из него — обращение человечества к духовным ценностям и предпочтение их внешним, материальным благам. Второе выступление В. В. Каррика нельзя, собственно говоря, назвать лекцией: после краткого вступительного слова о народной сказке докладчик прочел целый ряд интереснейших сказок разных времен и народов. Они были настолько интересны и так мастерски преподнесены публике, что вряд ли кто-нибудь пожалел о том, что, собираясь на лекцию о народной сказке, он ее не услышал. В первой части своего чтения В. В. Каррик познакомил присутствовавшую публику со многими русскими сказками, весьма интересными, разнообразными и содержательными. Затем, после краткого перерыва, им были прочитаны сказки иностранного, главным образом восточного, происхождения, оставившие также самое лучшее впечатление. Публики на обеих лекциях было очень много, на редкость много для нашего Выборга» (Там же. 1934. № 5. С. 38—39).

24. В. В. Каррик — В редакцию «Журнала Содружества»

V. Carrick.
Hvalstad, Norge.

Вальста в Норвегии, 29 июня 1934.

Многоуважаемая Редакция «Журнала Содружества»,

От души благодарю Вас за письмо от 26 июня.

Разумеется, могу только искренне приветствовать Ваше намерение завести в журнале отдел «связи». Только я решительно против того, чтобы его именовать, или хотя бы считать, «филиалом» норвежской. Моею идеей с самого начала было, чтобы в различных странах совершенно самостоятельно и независимо либо выпускались однородные с моим справочные листки, либо какие-нибудь из уже существующих органов ввели у себя отдел «связи».[1] Сейчас уже выходит двухмесячный журнал «Связь» в Берне, где я был в прошлом году и беседовал об этом; в Лондоне и в Брюсселе местные справочные листки завели соответствующий отдел, давая сжатые сведения о русской культурной работе в разных странах и называя этот отдел «русская связь».[2] Постепенно я надеюсь привлечь к этому и разные другие органы местного значения. Было бы очень хорошо, если бы все органы, примкнувшие к этому делу, вступили между собою в обмен.

Мне кажется, что важно привлечь к такому обмену сведениями о культурной работе самые глухие углы русского рассеяния, где люди утрачивают ощущение своей принадлежности к большому русскому телу. Но, помимо стран экзотических, такие глухие углы имеются и у нас под боком, и зацепить их — прямая задача местных организаций связи. Я вот говорю это, а сам еще не сумел добыть сведений из разных мелких городов Норвегии, где русские живут чуть не одиночками и совсем забыли о России...[3] Что касается «Связи—Финляндия», то для нее большая задача — быть органом связи для всей Прибалтики. Об этом я уже писал кое-кому в Эстонии и буду писать еще; указывая на Ваш журнал, как на центральный орган такой связи.

Рисунок для клише с удовольствием сделаю и приложу к этому письму. Постараюсь найти прежние №№ моей «Связи», из которых Вы сами возьмите сведения, интересные для Вас. Вступительную заметку тоже постараюсь написать.

Должен еще сказать вот что: моя «Связь» — ужасно маленький и сжатый листок, потому что у меня нет средств изготовлять что-нибудь более импозантное; и смотрю я на нее как на средство приобретать в разных странах сообщников более могучих. Результаты моей маленькой работы до сих пор очень утешительные. Если еще мало сделано чего-нибудь реального, то связь фактически все же устанавливается, и мой дальнейший план — построить на основании этой связи «Лигу русской

культуры», о чем я уже четыре года назад поднимал вопрос перед Прагою и Парижем. Но об этом я напишу когда-нибудь особо.

Адреса священника Рубца и другие даю ниже.

С искренним уважением

В. Каррик.

1) Pastor, Universitetslektor Al. de Roubets: Vizvelvindrvägen 6. Höglandstorget, Sverige.

2) «Русский еженедельник в Бельгии»: Mr. E. Gelezniakoff. 51, rue Van Campenhout. Bruxelles. N. E.

3) «Лондонский справочный листок»: Mr. P. M. Loviagin. 16, the Avenue Bedford Park. N 4. London.

4) «Swiaz». Gerechtigketsgasse, 77. Bern.

P. S. Вместо вступительной заметки позвольте предложить прилагаемое «Письмо в Россию».[4]

В. К.

Л. 362—362, об. Машинопись и автограф.

[1] На страницах «Журнала Содружества» постоянный отдел «Связь» впервые появился в № 8 за 1934 год. Судя по всему, редакция журнала согласилась с доводами В. В. Каррика. Открывая раздел «Связь. Финляндия», она ограничилась сообщением о том, что в «новом отделе» «будут помещаться краткие сведения о жизни русских эмигрантов в разных странах рассеяния» и что В. В. Каррик издает «подобную „Связь" в Норвегии» (Журнал Содружества. 1934. № 8. С. 38).

[2] Речь идет о следующих изданиях: 1) Связь: Журнал русского единения в Швейцарии (Берн). 1933. № 1—6; 1934. № 7—12 (см.: Политика, идеология, быт и ученые труды русской эмиграции. 1918—1945: Библиография. Из каталога библиотеки Р. З. И. Архива. Т. II. С. 312; согласно описанию в книге «L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. ⟨Vol. 1⟩. 1855—1940» (P. 279), «Связь: Орган Съезда представителей русских и швейцарско-русских организаций [puis, швейцарско-русских кружков Берна, Женевы и Цюриха] (Берн). 1933—сентябрь 1934. № 1/2—11/12»); 2) Лондонский справочный листок: Издание Лондонского кружка окончивших русские высшие учебные заведения (Лондон). 20 декабря 1930—июль 1934. № 1—65. Периодичность: два раза в месяц (см.: Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий Русского Зарубежья в библиотеках Москвы (1917—1996 гг.). М., 1999. С. 116; L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. ⟨Vol. 1⟩. 1855—1940. P. 197; по данным Библиотеки Русского заграничного исторического архива, № 1—66); 3) вероятно, «Русский еженедельник в Бельгии» (Брюссель), библиографические сведения о котором крайне противоречивы. Во-первых, каталог Библиотеки Русского заграничного исторического архива, не обладавшей полным комплектом издания, свидетельствует о том, что оно выходило и в форме журнала (например, в 1926 году), и в форме газеты (1938); по другим сведениям (явно неполным), журнал выходил в 1928—1931 годах по четвергам под редакцией Е. Железнякова; третий источник сообщает о том, что издание выходило в 1933—1937 годах; наконец, есть информация о том, что в период 1932—1940 годов было выпущено 626 номеров этого издания (см.: Политика, идеология, быт и ученые труды русской эмиграции. 1918—1945: Библиография. Из каталога библиотеки Р. З. И. Архива. Т. II. С. 309, 341; Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий Русского Зарубежья в библиотеках Москвы (1917—1996 гг.). С. 170; L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. ⟨Vol. 1⟩. 1855—1940. P. 262; Half a Century of Russian Serials. 1917—1968. Cumulative Index of Serials Published Outside the USSR. P. II. 1917—1956. N—R. New York, 1971. P. 325). Мы можем добавить к этому следующие факты: «Русский еженедельник в Бельгии» возник 1 июля 1926 года; основал издание Ю. А. Квашин; подписчики называли это издание «небольшим журналом» и желали ему превращения «в большую, с большим тиражом газету» (сообщения Е. В. Железнякова, Зинаиды Шаховской, М. А. и М. М. Цитриных, см.: *Железняков Е. В.* Выдержки из писем, полученных Редакцией по случаю Десятилетия существования «Русского Еженедельника» // Русский еженедельник в Бельгии / L'Hebdomadaire russe en Belgique. 1936. 3 июля. № 452 (323). С. 2). Как минимум в 1933—1936 годах номера журнала имели двойную нумерацию.

Адреса редакций этих изданий В. В. Каррик приводит ниже, в конце письма.

Любопытным свидетельством литературных контактов В. В. Каррика с русским журналом в Бельгии является рецензия Зинаиды Шаховской на его детские издания: «Имя В. Каррика хорошо известно всем тем, кто интересовался и интересуется русским фольклором. С 1909 года он самоотверженно трудится над изданиями дешевых русских сказок. Помня, что ребенок мыслит образами, он снабжает все свои книжки милыми, детски-простыми и подчеркнуто выразительными рисунками. Не удовлетворясь тем, что часть собранных им сказок была издана в переводах на иностранные языки, г. Каррику захотелось увидеть их распространенными среди детей русской эмиграции, и, не останавливаясь перед материальными трудностями подобного предприятия, он смело начинает свою работу один, совмещая в себе и сказателя, и художника, и издателя, и метранпажа... Вышли и поступили в продажу старательно отпечатанные на ротаторе следующие сказки: 1) Колобок. Ворона и рак; 2) Козел и баран; 3) Черепаха и слон; 4) Хобиасы. Готовятся следующие — до шестидесяти — издания. Малая их цена — 75 норв. эре — заставляет надеяться, что в каждой русской семье эти книги будут — приобретенные или подаренные. Дело В. Каррика стоит гораздо дороже, чем вялые разговоры о денационализации русских детей. Честь ему за это и слава!» (*З. Ш.* [*Шаховская З.*]. Сказки-картинки // Русский еженедельник в Бельгии. 1934. 11 янв. № 325 (196). С. 4).

[3] Ср. информацию о жизни русских в Норвегии, преимущественно в Осло, из первого выпуска отдела «Связь. Финляндия», очевидно почерпнутую в бюллетене, издававшемся автором письма: «Численность русских эмигрантов — около 250; почти половина живет в Осло. Занятие — в большинстве не профессиональное. Существует небольшой балалаечный оркестр. Острая нужда — в единичных случаях. Постоянной православной церкви нет. Службы совершаются несколько раз в году приезжающим из Стокгольма священником в походной церкви. Существует Русский Эмигрантский кружок (сущ⟨ествует⟩ с 1927 г.), насчит⟨ывает⟩ около 60 чл⟨енов⟩. При Кружке небольшая библиотека. Устройство ежегодного Дня русской культуры обычно принимает на себя Кружок. Молодежь денационализирована. Организованного обучения детей русским предметам нет. Значительная часть русских приняла норвежское гражданство» (Журнал Содружества. 1934. № 8. С. 39). Некоторые подробности выясняются из современного исследования, в числе источников которого автор (сын русских — эмигрантов из России, заведующий кафедрой нейрохирургии при Университете Осло) называет и личный архив Валерия Каррика: во-первых, на положении русских эмигрантов не мог не отразиться существовавший в Норвегии закон № 3 от 17 июля 1917 года, который ограничивал возможность проживания иностранцев в крупных городах и в районах с высоким уровнем безработицы; во-вторых, Русский эмигрантский кружок в Норвегии был основан 17 декабря 1927 года, однако с 12 мая 1929 года он существовал как объединение Русского эмигрантского кружка в Норвегии и Русского национального объединения (учреждено 1 марта 1929 года); кроме него до 1930-х годов в Норвегии существовала организация «Русское содружество», объединявшая бывших сотрудников царского российского посольства и высокие офицерские чины; в-третьих, «русские православные службы начались уже в 1921 г., но формально приход был основан только 8 апреля 1931 г. Его настоятелем был стокгольмский священник Петр Румянцев. Вначале службы проводились в капелле норвежской лютеранской церкви. После смерти Румянцева службы вел протоиерей Александр Рубе (так! — *А. Т., К. Т.*), который также приезжал из Стокгольма на праздничные службы» (*Цветнов Н. Н.* Русская эмиграция в Норвегии (1920—1940-е гг.) // Культурное наследие российской эмиграции. 1917—1940. Кн. 1. С. 163—165).

[4] Было опубликовано под иным названием в первом выпуске отдела «Связь. Финляндия» (Журнал Содружества. 1934. № 8. С. 38):

Письмо в редакцию

Многоуважаемый Г-н Редактор.

Позвольте от души приветствовать намерение включить отдел «Связи» в редактируемый Вами «Журнал Содружества».

Единственное общее достояние русской эмиграции — достояние, связывающее и объединяющее ее, хочет она этого или нет, — это принадлежность к русской национальной культуре. Пока мы жили в России, в каждой точке соприкосновения нашего с окружающею средой мы ощущали эту принадлежность; теперь, разбросанные по всему свету, окруженные нередко сплошь инородною культурною стихией, многие из нас утрачивают это ощущение. Задача «связи» — оживить его, дать возможность русским людям даже и в глухих закоулках земного шара почувствовать, что они частица большого, могучего и богатого духовными ценностями тела, имя которому — Россия.

Ваш журнал, поскольку я имел возможность ознакомиться с вышедшими номерами, прекрасно служит делу русской культурной связи в Финляндии. Надеюсь, что он так же хорошо будет служить и связи русских в Финляндии с русскими в других местах нашего печального рассеяния.

С искренним уважением В. Каррик.

Вальста в Норвегии, 29 июня 1934.

25. Редакция «Журнала Содружества» — В редакции русских зарубежных газет

Выборг, 5-го сентября 1934 г⟨ода⟩.

Милостивый Государь Господин Редактор!

В связи с исполняющимся 12-го сего сентября 15-летием со дня смерти Леонида Андреева Содружество бывших учащихся Выборгского Русского реального лицея и Редакция «Журнала Содружества» организуют с разрешения финляндского Министерства внутренних дел сбор пожертвований на приведение в порядок находящейся в крайнем запустении могилы писателя и на постановку на ней памятника.

Считая подобное начинание общерусским делом, редакция «Журнала Содружества» обращается к Вам с покорнейшей просьбой не отказать в содействии организуемому ею сбору, поместив на страницах Вашей уважаемой газеты прилагаемую при сем заметку[1] и фотографию, а также открыв сбор пожертвований при газете на постановку памятника.

С аналогичной просьбой мы обратились и ко всем крупным эмигрантским повременным изданиям, объединениям и союзам. Сбор может продолжаться в течение двух лет (согласно постановлению министерства), но, конечно, в случае хороших результатов может быть закончен и раньше, с тем чтобы открытие памятника пришлось на осень 1935 года.[2]

В случае Вашего любезного согласия пожертвования просим пересылать ежемесячно в редакцию «ЖУРНАЛА СОДРУЖЕСТВА» по указанному на бланке адресу на имя редактора журнала Ф. Уперова (F. Uperoff).

С совершенным почтением
«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция.
Ф. Уперов.

Почтовые расходы редакция «Журнала Содружества» принимает на свой счет.

Л. 385. Машинописная копия с подписью-автографом редактора. Письмо на бланке «Журнала Содружества».

[1] Имеется в виду заметка «Забытая могила», представляющая собой сокращенную (и, возможно, неавторизованную) редакцию фрагмента одноименной статьи-зарисовки Леонида (Лео) Линдеберга, напечатанной в «Журнале Содружества» в первый год его существования (подробнее см. прим. 1 к п. 19 разд. I наст. публикации). Ее машинописная копия сохранилась в архиве журнала (Л. 386). Свидетельством того, что в газеты посылалось несколько материалов, является ответное письмо из редакции газеты «Русский голос», издававшейся в Белграде (1931—1941): «Сент. „20" 1934 г. Милостивый Государь Г. Редактор. Ваше письмо от 5/IX со вложением ст⟨атьи⟩ „Забытая Могила" и фотогр⟨афического⟩ снимка я получил и с удовольствием исполню Вашу просьбу — помещу в одном из ближайших №№ газеты указанную статью, [Нрзб. 1 слово] и открою сбор пожертвований на памятник Л. Андрееву. ⟨...⟩ С искренним уважением В. Пронин (Генерального Штаба полковник Вас. Мих. Пронин)» (Л. 395).

[2] Памятник был установлен позднее намеченного срока. См. прим. 1 к п. 19 разд. I наст. публикации.

26. Редакция «Журнала Содружества» — В русские зарубежные организации

г. Выборг, 12-го сентября 1934.

В связи с исполняющимся 15-летием со дня смерти Леонида Андреева Содружество бывших учащихся Выборгского Русского реального лицея и Редакция «Журнала Содружества» организуют с разрешения финляндского Министерства внутренних дел сбор пожертвований на приведение в порядок могилы писателя и постановку на ней п а м я т н и к а.

Похоронен Леонид Андреев в Ваммельсуу, недалеко от русской границы, у церкви, живописно расположенной на горе у самого моря. Могила писателя находится в весьма запущенном состоянии и лишена всякого присмотра и ухода — заросла травой и диким шиповником. На простом черном деревянном кресте нет даже надписи... Грустно и стыдно становится при виде такого пренебрежения к памяти большого русского писателя.

Считая свое начинание общерусским делом, редакция «Журнала Содружества» обращается к Вам с покорнейшей просьбой не отказать в содействии организуемому ею сбору, открыв сбор пожертвований среди членов Вашей Организации. Сбор может продолжаться в течение двух лет (согласно постановлению министерства), но, конечно, в случае хороших результатов может быть закончен и раньше, с тем чтобы открытие памятника пришлось на осень 1935 года.

В случае Вашего любезного согласия пожертвования просим пересылать ежемесячно в редакцию «Журнала Содружества» по указанному на бланке адресу на имя редактора журнала Ф. Уперова.

С совершенным почтением
«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция.
Ф. Уперов.

Почтовые расходы редакция «Журнала Содружества» берет на свой счет.

Л. 388. Машинописная копия с подписью-автографом редактора. Письмо на бланке «Журнала Содружества».

27. Редакция «Журнала Содружества» — Председателю Союза русских писателей и журналистов

Выборг, 19-го октября 1934 г(ода).

Председателю Союза русских писателей и журналистов.
Париж.

Многоуважаемый Господин Председатель!

Содружество бывших учащихся Выборгского Русского реального лицея и редакция «Журнала Содружества» начали сбор пожертвований на сооружение памятника на могиле Леонида Андреева. О том, что могила писателя в настоящее время находится в полном запустении и что нами открыт сбор пожертвований, были напечатаны заметки во многих зарубежных газетах, в частности, в Париже, в «Последних новостях».[1] Однако мы считаем это недостаточным для того, чтобы обратить внимание широкой публики на наше начинание и вызвать у нее сочувствие к этому, по нашему мнению, общерусскому делу. Осмеливаемся поэтому обратиться к Вам как Председателю крупнейшего зарубежного Союза русских писателей и журналистов с просьбой оказать нам поддержку своим авторитетом, обратясь в печати с призывом к русским людям вспомнить почти уже забытого большого русского писателя. Если голос маленького и скромного «Журнала Содружества», выходящего в далекой Финляндии, может оказаться неуслышанным, то Ваше авторитетное имя не сможет не оказать неоценимую поддержку начатому нами делу.

Через Ваше посредство обращаемся также ко всем членам Союза с просьбой поддержать наше начинание посильными взносами и, если возможно, организацией сбора в Париже.

Надеясь на Ваше благосклонное согласие и заранее благодаря, остаемся уважающие Вас и готовые к услугам

«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция.
ФУ.

Л. 425. Машинописная копия с подписью-автографом редактора.

Фактическим адресатом письма является председатель Союза русских писателей и журналистов в Париже и главный редактор газеты «Последние новости» П. Н. Милюков (1859—1943).

[1] См.: [*Б. п.*] Могила Леонида Андреева // Последние новости. 1934. 20 сент. № 4928. С. 4.

28. Ф. В. Уперов — З. А. Шаховской

Выборг, 13-го ⟨?⟩ октября ⟨1934 года⟩

Глубокоуважаемая Г-жа Шаховская!

Принося глубокую благодарность за присланный Вами сборник Ваших стихов,[1] редакция «Журнала Содружества» хочет обратиться к Вам с просьбой прислать для напечатания в журнале несколько Ваших стихотворений.[2]

Нам было бы очень приятно напечатать Ваши стихотворения в ближайшем номере, и поэтому мы просили бы, если возможно, прислать нам ⟨их⟩ к 1—2 ноября.

Уверенные в благоприятном ответе,
всегда готовые к услугам
ФУ.

Л. 422. Машинописная копия с подписью-автографом. Помета карандашом: Послано в журнале.

[1] Речь идет о второй книге стихотворений Зинаиды Шаховской (род. в 1906 году) «Уход» (Брюссель, 1934). (Первая — «Двадцать одно» — была напечатана в Брюсселе в 1927 году под псевдонимом Зинаида Сарана.) «Редакцией получен для отзыва от автора сборник стихов „Уход"», — сообщал автор рецензии, помещенной в «Журнале Содружества» (1934. № 10. С. 29). Вероятно, сборник собственных стихотворений был прислан З. Шаховской после получения № 8 «Журнала Содружества» за 1934 год. Этот номер журнала был коротко отмечен ею в печати: «„Журнал Содружества", издающийся в Выборге, Финляндия, можно только приветствовать. Он хорошо освещает события местной жизни и дает интересный материал. ⟨...⟩ Журнал тщательно отпечатан (увы, на ротаторе) и очень ладно скроен. Пожелаем ему дальнейшего успеха и развития в настоящий, печатный орган» (*З. Ш.* [*Шаховская З.*]. Журнал Содружества № 8 // Русский еженедельник в Бельгии. 1934. 21 сент. № 360 (231). С. 4).

[2] До конца 1934 года в «Журнале Содружества» было напечатано только одно стихотворение Зинаиды Шаховской — «Безлюбовное счастье. Синеют цветы...» (1934. № 10. С. 14). В 1935—1937 годах журнал регулярно публиковал стихотворения Шаховской.

29. Редакция «Журнала Содружества» — З. А. Шаховской

Выборг, 20 ноября 1934 г⟨ода⟩.

Госпоже З. А. МАЛЕВСКОЙ-МАЛЕВИЧ.
Брюссель.

Многоуважаемая Зинаида Алексеевна!

Разрешите поблагодарить Вас за Ваше милое и ободряющее письмо и за столь скорое исполнение нашей просьбы — присылку стихотворения.[1]

Мы надеемся, что Вы и в дальнейшем не откажете помочь нам присылкой материала. Мы будем Вам за это весьма и весьма благодарны.

Что касается сборника Веры Булич, то мы обратились к ней с соответствующей просьбой. Вероятно, она не замедлит его выслать.[2]

С совершенным уважением,

всегда готовые к услугам

«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА»
Редакция.

Л. 451. Машинописная копия.

[1] См. прим. 2 к п. 28. Сопроводительное письмо З. Шаховской в архиве журнала не сохранилось.

[2] Речь идет о сборнике Веры Булич «Маятник» (Гельсингфорс: Акц. Общ. Либрис, 1934). Вероятно, З. Шаховская предполагала написать рецензию на эту книгу.

30. З. А. Шаховская — В редакцию «Журнала Содружества»

Поздравляю вас с все улучшающимся Журналом Содружества. Мне он доставляет искреннее удовольствие. Мне кажется, что редакция взяла тот верный тон, которого не хватает нашим толстым эмигрантским журналам, — тон простоты и естественности. Нет в Ж⟨урнале⟩ С⟨одружества⟩ ничего нарочного, все на своем месте, так, как нужно. Удивительна и приятна полная его аполитичность. Для русских в Зап⟨адной⟩ Европе это один из самых больших камней преткновения, — из-за деревьев не видно леса, из-за политики теряется образ России.

Спасибо Г. за милую заметку о моем сборнике. Мне ее было очень интересно прочесть.[1] Сама я, чтобы редакция знала кое-что о своем новом сотруднике, член Париж⟨ского⟩ объединения писателей и поэтов, но работаю главным образом в иностранных журналах (критика и библиография), редактирую «Русский отдел» в бельгийском ежемесячнике «Le Thyrse», revue d'art et de littérature.[2]

Я шлю мой привет редакции Журнала Содружества.

Зинаида Шаховская.

Зинаида Алексеевна Малевская-Малевич.
Malevsky-Malevitch.
4, r. Washington — Bruxelles.

Не пришлет ли мне В. Булич «Маятник» для отзыва в «Еженедельнике»?[3]

Л. 502. Машинопись с рукописной правкой и подписью-автографом. Верхняя часть письма оторвана.

[1] Имеется в виду рецензия Г. (С. А. Риттенберга?) на книгу стихов З. Шаховской «Уход» (Журнал Содружества. 1934. № 10. С. 29). Приводим текст рецензии полностью:

З. ШАХОВСКАЯ. «Уход» (Стихи). 1934 г. Брюссель.

Редакцией получен для отзыва от автора сборник стихов «Уход». В стихах З. Шаховской чувствуется любовное отношение к слову и хорошая школа. И по темам, и по манере письма она примыкает к парижским поэтам, занимающим сейчас в русской зарубежной лирике центральное место.

Перефразируя стихи Ахматовой, о них можно бы сказать, что на поэзию их «грусть легла, и голос их незвонок». Действительно, незвонок голос этих строгих и правдивых лириков, и немудрено, что он не вызывает громкого отклика. Да и возможны ли мажорные тона у поэта, оторванного от родины, от родной среды, у поэта, поневоле живущего неполной жизнью.

В стихах З. Шаховской, гораздо менее зрелых, известная «матовость», характерная для парижской группы поэтов, часто переходит в бледность. Но, вчитываясь в ее стихи, убеждаешься, что у нее есть что сказать. Это особенно чувствуется в тех стихах З. Шаховской, где ей удается преодолеть свойственное всем молодым поэтам пристрастие к красиво звучащим, но, в сущности, ничего не значащим словам. В сборнике ее ценнее всего те стихи, которые написаны самым простым языком.

Несмотря на легкую меланхолическую дымку, как будто окутывающую ее поэзию, З. Шаховская любит жизнь и мир.

Мы не устанем жизнь благодарить
За эти дни, ниспосланные свыше.

К Богу она обращается с молитвой:

Благослови надежды наши
И радость наших темных дней —
Еще не вспаханные пашни,
Еще смеющихся детей.

Но в «темных днях» находит поэт смысл и оправдание:

Быть несчастливым, поверь, —
К миру открытая дверь,
К горю и сердцу людскому,
К небу, всегда голубому...

Быть несчастливым, поверь, —
К Богу открытая дверь.

Это коротенькое стихотворение кажется нам лучшим в книге З. Шаховской.

Г.
[С. А. Риттенберг?]

[2] Имеется в виду журнал «Le Thyrse: Revue d'art et de littérature» (Брюссель, май 1899—июль 1914, апрель 1919—май 1940, 1944—1968, № 5/6), в котором Зинаида Шаховская в 1933—1935 годах (при работе над комментарием были просмотрены комплекты журнала только за эти годы) регулярно выступала с обозрениями и рецензиями текущей русской литературы в эмиграции и в СССР в рубрике «Lettres russes» («Русские письма»).

[3] Речь идет о журнале «Русский еженедельник в Бельгии», подробнее о котором см. прим. 2 к п. 24. По сведениям, полученным нами от Эдгара Юттеборга (Edgar Ytteborg), хранителя Отдела редких книг Университетской библиотеки в Осло (библиотеки, располагающей наиболее полным в Европе комплектом журнала за 1933—1937 годы), рецензия З. Шаховской на сборник стихов Веры Булич «Маятник» в «Русском еженедельнике в Бельгии» не появлялась. Однако ее суждения о принципах и характере выборгского журнала, изложенные в данном письме, были развиты в рецензиях на очередные номера «Журнала Содружества». Ср.: «„Журнал Содружества" — явление чрезвычайно отрадное. Третий год он выходит регулярно и завоевывает себе верное право на дальнейшую жизнь. Он локален, но не провинциален. Радует в нем большая независимость суждений, твердая линия „гражданской" честности. Содружество стоит на правильном пути; приглашая к участию в его работе местные молодые и не молодые силы и обращаясь к заграничным сотрудникам, оно как бы хочет служить соединению зарубежной провинции и зарубежной столицы — Парижа. Редакторы его (...) совсем отмежевались от политики и с любовью служат делу русской культуры» (*Шаховская З.* «Новь» № 7 1934 г. «Журнал Содружества» № 12 (1934 г.) и № 1 1935 г. // Русский еженедельник в Бельгии. 1935. 1 февр. № 379 (250). С. 2); «Этот молодой журнал все еще продолжает идти по пути наибольшего сопротивления, и стремление его дать русской колонии в Финляндии свой культурный журнал заслуживает всяческого уважения» (*З. Ш.* [*Шаховская З.*]. Книги и журналы. (...) Журнал «Содружества». №№ 2, 3, 4, Финляндия // Там же. 1935. 17 мая. № 394 (265). С. 2).

31. Б. Е. Новицкий — Ф. В. Уперову

Pakinkylā, 21 окт(ября) 1934.

Многоуважаемый Федор Васильевич,

благодарю Вас за любезное приглашение работать в «Журнале Содружества». С удовольствием отвечаю утвердительно. Постараюсь успеть прислать Вам и мой доклад, раз Вы хотите с этого начать наше сотрудничество, хотя мне и придется его для Вас в части написать (обычно я для публичных выступлений заготовляю только конспект основных мыслей).

Со своей стороны, хочу обратиться к Вам с просьбой. Вы, по всей вероятности, знакомы с журналами «Утверждения» и «Завтра»?[1] Мне очень хотелось бы найти в Выборге человека, который согласился бы быть представителем по продаже этих

изданий.[2] Слово «представитель», может быть, звучит громко. Дело это, конечно, никакого дохода приносить не может. Хотелось бы представить себе в роли такого представителя человека, интересующегося вообще духовными проблемами, еще лучше — интересующегося и пореволюционным движением. У него должен был бы быть «целый склад» изданий поревол⟨юционной⟩ литературы для Выборга. Несколько экземпляров на продажу, два-три комплекта для «прочтения» — тем, кто купить — не может. Думаю, что Вы сможете мне кого-нибудь порекомендовать. В ближайшем будущем должен выйти № 5 «Завтра», а затем и № 4 «Утверждений»,[3] кроме того, намечена к изданию серия популярных брошюр под общим заглавием — «Поревол⟨юционная⟩ библиотека».

Между прочим — имеются ли «Утв⟨ерждения⟩» и «Завтра» в библиотеке Содружества?

Если нет, то я могу Вам выслать их на очень льготных условиях, а если библиотека возьмет на себя продажу их, то и бесплатно.

Крепко жму Вашу руку.
Уважающий Вас
Борис Новицкий.

Л. 428—428, об. Автограф.

Сведениями об авторе письма мы не располагаем.

[1] Речь идет о журналах: 1) Утверждения: Орган объединения пореволюционных течений / Ред. Ю. А. Ширинский-Шихматов. Париж, 1931—1932. № 1—3; 2) Завтра: Ежемесячник утвержденцев / Редколлегия: В. Л. Андреев, И. И. Ильинская, Л. Б. Савинков, А. И. Ярмидзе; При ближайшем участии Ю. А. Ширинского-Шихматова. Париж, 1933—1935. № 1—7.

[2] Поиск представителей и активных распространителей литературы и идей утвержденцев, особенно в молодежной среде, представлялся издателям «Утверждений» задачей чрезвычайно важной. «Наш журнал задуман как попытка подготовить объединение пореволюционной молодежи и той части эмиграции, которая в тяжелом опыте обрела новое сознание, — заявляли они. — ⟨...⟩ Мы веруем в славные судьбы России, преображенной извнутри новым религиозным светом и строящей — не для себя одной — свой честный, трудовой дом. Взрывая коммунистическое насильничество уже одним утверждением христианской правды в социальном ее раскрытии — никогда не примиримся мы с возвратом к эксплоатации человека человеком. Вино старое Российской Исторической Идеи хотим мы влить в мехи новые» (От редакции // Утверждения. 1931. № 2. С. 3). В проспекте издания, выпущенном редколлегией журнала в феврале 1932 года, была затронута и практическая сторона экспансии пореволюционных идей: «Утвержденцы решили воспользоваться изданием настоящего проспекта, чтобы расширить сеть друзей журнала. Они рассчитывают на действенную поддержку молодежи, на ее энергию и организационные способности. Они хотят иметь *возможно больше* корреспондентов на местах — особенно в приграничных странах и Америке. Им нужны представители по распространению журнала. Лица, следящие за местною печатью и могущие систематически высылать в Россию вырезки...» (цит. по: Хроника // Утверждения. 1932. № 3. С. 167—168).

[3] № 5 журнала «Завтра» вышел только в 1935 году, тогда как № 4 журнала «Утверждения» вообще не увидел свет — возможно, из-за финансовых затруднений: так, цитированный выше проспект был напечатан не в последнюю очередь с целью привлечения дополнительных средств подписчиков, с тем чтобы «облегчить» выпуск № 3 «в более значительном, чем предыдущие номера, количестве экземпляров (1.800)» (Там же. С. 167).

32. Ф. В. Уперов — Б. Е. Новицкому

Гор⟨од⟩ Выборг, 13 ноября 1934 г⟨ода⟩.

Г-ну Б. Е. НОВИЦКОМУ.
Гельсингфорс.

Многоуважаемый Борис Евгеньевич!

Узнав о кончине Вашего отца, Редакция приносит Вам свое соболезнование в постигшем Вас горе.

Одновременно Редакция благодарит Вас за любезное согласие принять участие в журнале.

Что же касается представительства журналов «Утверждения» и «Завтра», то Редакция по принципиальным и техническим причинам никаких представительств на себя не берет.[1] Рекомендуем обратиться к г-ну Тимофееву (Семен Милиевич), который, мы думаем, охотно взял бы на себя представительство за небольшое, конечно, вознаграждение. Адрес его: Viipuri, Luostarinkatu, 9.

С совершенным почтением
и готовый к услугам

Л. 444. Машинописная копия. Подпись отсутствует.

[1] Возможно, редакция журнала предпочла воздержаться от предложения Б. Е. Новицкого из-за того, что какое бы то ни было участие в распространении политических изданий было для нее неприемлемым. С момента возникновения «Журнала Содружества» редакция постоянно настаивала на полной аполитичности своего издания (за исключением общей приверженности русской идее и культуре), что, по мнению З. Шаховской, даже ставило выборгский журнал в эстетически благоприятное положение по сравнению с большинством эмигрантских изданий (см. п. 2 и 30). На практике это было не совсем так: в «Журнале Содружества» не только неоднократно печатались материалы, основанные на свидетельствах перебежчиков из СССР и разоблачающие преступления сталинского режима (см. справку об Л. А. Иогансоне к п. 5 в наст. разделе), но, к примеру, редакция некоторое время распространяла выпускавшийся в Выборге журнал «Клич» — «орган национального освобождения под флагом национальной диктатуры» («[рус. фашистов]», как разъясняют авторы «Сводного каталога периодических и продолжающихся изданий Русского Зарубежья в библиотеках Москвы»; если точнее, это был орган Российского Общевоинского союза) и регулярно помещала объявления об этом издании на своих страницах (см., например: Журнал Содружества. 1933. № 10. С. 29; № 11. С. 25; № 12. С. 34). С другой стороны, редакция высказалась о журнале «Клич» весьма сдержанно, отказавшись от рассмотрения политических аспектов второго русского журнала в Выборге: «В редакцию „Журнала Содружества" прислан на отзыв пробный (№ 1) номер политического журнала „Клич". *Не входя в критику и оценку политического направления журнала, ибо сфера политики нам чужда* (курсив наш. — *А. Т., К. Т.*), мы считаем необходимым отметить его боевой, проникнутый бодрящей энергией и активностью тон, который даже внешне отразился в его оригинальной художественной обложке, проникнутое глубоким патриотическим чувством содержание его статей (...). Пожелаем нашему выборгскому собрату полного успеха в его начинании» (Там же. 1933. № 10. С. 29). В 1935 году под давлением Советского посольства в Финляндии печатание журнала «Клич» было перенесено из Выборга в Брюссель (см.: *Башмакова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: Из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы. S. 158), а подобная тенденция к вмешательству советского режима в русскую жизнь в Финляндии (не исключено, что какие-то ее проявления были известны редакции и до обращения Б. Е. Новицкого) не могла не вызывать опасений и у «Журнала Содружества». Вскоре журнал окончательно перестал публиковать материалы, которые бы могли быть расценены как «антисоветские».

33. Б. П. Вышеславцев — В редакцию «Журнала Содружества»

19 ноября 1934 г(ода)

Г-ну редактору журнала
«Журнал Содружества».
Выборг.

М. Г.

Позвольте мне в качестве редактора Издательства YMCA Press, Paris обратиться к Вашему уважаемому органу со следующим предложением.

Наше издательство, существующее уже 12 лет, является единственным в мире русским издательством, поддерживающим великие традиции русской духовной культуры. Издательство слишком известно, чтобы была надобность его Вам характеризовать. Прилагаемый новый полный каталог напомнит Вам о том, что нами до

сих пор издано. Мы надеемся на поддержку со стороны Вашего органа *в форме заметок и рецензий*, — надеемся в силу того, что у нас общие цели: сохранение и развитие русской культуры, для которого необходимо, чтобы русские книги издавались и читались.

Мы просим Вас отметить на основании прилагаемого каталога, какие отделы в нашем издательстве Вас интересуют и кто у Вас мог бы писать соответственные рецензии и заметки. В таком случае мы вышлем книги на имя рецензента или заведующего литературным отделом в Вашем органе.

Если у Вас нет собственного рецензента для данной книги, мы могли бы, по соглашению с Вами, найти такового здесь в Париже, где имеется много русских культурных сил; или же могли бы доставить Вам проспект содержания книги, составленный редакцией.

Считаю своим долгом призвать Вас к сотрудничеству в этом общем деле для нас.

С искренним почтением
Проф. Б. Вышеславцев,
Редактор YMCA PRESS, PARIS.
Б. Вышеславцев.

Л. 449. Машинопись со второй подписью-автографом. Письмо на бланке:

YMCA PRESS
Книгоиздательство Американского Христианского Союза
Молодых Людей

Télégrammes
RUSSYMCA—PARIS
TÉLÉPHONE: Ségur 31-68

10, Boulevard Montparnasse
PARIS (XV-e)
FRANCE

34. Редакция «Журнала Содружества» — Б. П. Вышеславцеву

Выборг, 30 ноября ⟨1934 года⟩.

Г-ну редактору
YMCA PRESS.

Милостивый Государь Борис Петрович!

В ответ на Ваше любезное письмо от 19/XI имеем честь сообщить Вам следующее.

С большой охотой мы по мере сил и возможностей будем помогать Вам в нашем общем деле, в предлагаемой Вами форме.

Как только Вы пришлете каталог, мы укажем Вам те отделы, которые нас интересуют и которые мы можем рецензировать собственными силами.

В свою очередь мы хотели бы обратиться к Вам с просьбой: не могли бы Вы лично, а также Ваши сотрудники по YMCA PRESS помочь нам присылкой материала в виде статей, критических заметок и т. п. Из кругов, близких (кажется) к Вашему издательству, нам обещал свое сотрудничество профессор В. В. Зеньковский.[1]

В ожидании благоприятного ответа

готовая к услугам

Л. 456. Машинописная копия. Подпись отсутствует.

[1] Вероятно, такое обещание было дано во время приезда председателя Русского Студенческого Христианского Движения В. В. Зеньковского в Выборг с лекциями в сентябре 1934 года. Темами лекций, прочитанных 8 и 9 сентября в зале Лицея, были «Основание и

смысл национальной идеи» и «Россия и Православие» (см.: [*Б. п.*] Лекции проф. В. В. Зеньковского // Журнал Содружества. 1934. № 9. С. 39). В следующем номере редакция поместила отчет Л. Линдеберга (?) об этом событии: «В первой лекции ⟨...⟩ лектор указал, что национальный вопрос является в настоящее время наиболее злободневным, наиболее животрепещущим и нам, русским, необходимо сказать по этому вопросу свое слово. Национальная идея — одна из наиболее высоких идей, присущих человеку; но она только тогда высока, когда она освящена моментом моральным, религиозным. Поэтому нам нужно стремиться именно к созданию национализма на моральных, религиозных основах. Национальная идея имеет свои плевелы, которых нам нужно остерегаться и избегать. ⟨...⟩ Можно только пожалеть, что изложенная прекрасным языком и интересная лекция была проведена профессором Зеньковским в плане абстрактных рассуждений и им не было дано определенных указаний на то, что он считает „плевелами" в национализме и что „пшеницей"... Вторая лекция была на тему „Россия и Православие". В ней В. В. Зеньковский указал, что самый характер русского народа, его дух, его культура сложились под влиянием православия. Иногда такое мнение может показаться неправильным, — заявляет лектор, — ведь многие великие русские люди отошли от православия, и тем не менее они показали все величие русского духа, русской культуры; может показаться, что дух русский открывается и вне православия... Однако это не так... На примерах Чехова, Герцена, Толстого он доказывает, что и эта часть представителей русской культуры, на первый взгляд как бы отошедшая от православия, была неразрывно связана с источниками православной культуры. Трагедия интеллигенции последнего периода русской истории и причина ее гибели, по мнению докладчика, в ее отходе от православия. Отойдя от церкви, интеллигенция потеряла связь с народом, который остался в церкви...» (Там же. 1934. № 10. С. 30; подпись: Д. П.).

35. Редакция «Журнала Содружества» — Ю. К. Терапиано

Выборг, 20 ноября 1934 г(ода).
Господину Ю. К. Терапиано.
Париж.

Многоуважаемый Юрий Константинович!

Очень благодарим Вас за Вашу благожелательную рецензию о нашем журнале в № 10 «Чисел»; очень ободряюще подействовала рецензия в «толстом» журнале.[1]

Видя Ваше сочувствующее отношение к журналу, мы обращаемся к Вам с просьбой — не согласитесь ли Вы прислать нам что-нибудь из Ваших стихотворений.

Может быть, Вы были бы настолько любезны «походатайствовать» за нас перед другими Вашими коллегами по «Числам» в смысле «поддержки» нашего журнала литературным материалом.

С совершенным уважением и преданностью,
готовые к услугам
«ЖУРНАЛ СОДРУЖЕСТВА».

Л. 450. Машинописная копия с пометою карандашом: «„Числа" (Tchisla). Librairie „Sous la lampe". 8, rue de l'Abbaye. *Paris (6)*».

[1] См.: *Ю. Т.* [Рец.]. «Новь», сборник № 6. Изд. Комитета Русской Культуры. Эстония, 1934; «Журнал Содружества», № 3. Финляндия. 1934; «Чураевка», литературная газета. №-ра 3—4—6—7—8. Изд. Кружка искусства, науки и литературы Х. С. М. Л. в Харбине; «Калифорнийский Альманах», Сан-Франциско. Изд. Литературно-Художественного Кружка. 1934 // Числа. 1934. Кн. 10. С. 233—235. Приводим оценку «Журнала Содружества» Ю. Терапиано: «Ежемесячный „Журнал Содружества" свидетельствует о серьезной культурной работе, ведущейся в Финляндии. И то, что журнал, принужденный печатать свой текст (кроме обложки) на ротаторе, вступает уже во второй год издания, подчеркивает нужность и важность его для русской колонии в Финляндии. В подотчетном № 3 дан разнообразный материал: окончание интересной статьи Семенова-Тянь-Шанского об опасности искажения русского языка, информационный материал о советской России, рассказ Ф. Пульмана „Шаги", стихотворения югославского поэта Ивана Шайковича в переводе К. Д. Бальмонта и ряд заметок, посвященных местной жизни. В библиографическом отделе много внимания уделено очередному № журнала „Современные записки" и новому парижскому журналу „Встречи"» (Там же. С. 234).

36. Ю. К. Терапиано — В редакцию «Журнала Содружества»

Paris, le 19/XII 1934.

В редакцию «Журнал
Содружества».

Милостивые Государи,

благодарю Вас за любезное письмо и за присланные номера Вашего журнала, которые я с интересом прочел.

Посылаю Вам, согласно выраженному Вами желанию, стихотворение из моей новой книги, которая должна выйти в начале января в издательстве «Парабола».[1]

Коллегам моим по «Числам» Вашу просьбу прислать материал я передал. Посылаю Вам то, что собралось у меня, остальные пошлют сами.

Примите уверения в совершенном к Вам уважении.

Ю. Терапиано.

Мой личный адрес: 32, Rue des Écoles, Paris V.

Л. 462. Автограф.

[1] Речь идет о стихотворении «Из книги „Бессонница"» («По утрам читаю Гомера...»), вскоре напечатанном в «Журнале Содружества» (1935. № 1. С. 23). Вторая книга стихотворений Ю. Терапиано «Бессонница. Стихи» вышла в берлинском издательстве «Парабола» в начале 1935 года (первой рецензией стал отзыв П. Пильского в рижской газете «Сегодня» от *12 марта* 1935 года).

37. Г. Фишер и Н. Н. Головин — В редакцию «Журнала Содружества»

Журнал «Содружества».

Dear Sirs:

The Hoover War Library of Stanford University (California, U. S. A.) has set itself the aim of collecting newspapers, journals and other periodicals which are being published by the Russian emigrés abroad. The historical importance of such an undertaking can be easily understood as in the majority of cases such publications, after being read by separate individuals, are destroyed and, therefore, are lost to future generations.

The Russian Archives in Prague is pursuing the same aim, and this institution is already receiving your publications. However, one such repository is not sufficient. Therefore, the Hoover War Library wishes to approach you with a request of sending it gratis one number of every issue of your publications.

In case this suggestion meets with your approval, kindly communicate your agreement to our representative in Paris, Professor N. N. Golovine, 6 rue Auguste Bartholdi, Paris XV, while the publications can be sent direct to the Hoover War Library, Stanford University, California or, if this is more convenient to you, to Professor Golovine.

Please accept our esteem and regard.

H. H. Fisher.

H. H. Fisher,
Chairman, Committee of Russian Research.

Перевод Н. Н. Головина:

«Журнал Содружества».

Милостивые Государи,

Хуверская библиотека Войны, состоящая при Станфордском университете — Калифорния, С. А. С. Ш., — поставила себе целью способствовать сохранению издаваемых русской эмиграцией газет, журналов и прочих периодических изданий. Сама собой понятна высокая научная польза подобного рода меры, так как все такие издания, приобретаемые частными лицами, не сохраняются ими и поэтому гибнут для будущих поколений.

Такую же цель преследует и Архив русской эмиграции в Праге, куда Вы уже посылаете свое издание. Но одного подобного рода хранилища — мало. Поэтому Хуверская библиотека Войны и обращается к Вам с просьбой о бесплатной регулярной высылке ей одного экземпляра выпускаемого Вами издания. В случае Вашего согласия не откажите в любезности уведомить об этом нашего представителя в Париже профессора Головина — адрес: 6, rue Auguste Bartholdi, Paris XV-e — и направить Ваше издание либо непосредственно по адресу Hoover War Library, Stanford University, Palo Alto, California, U. S. A., либо же в Париж по адресу профессора Головина.

Примите уверение в совершенном уважении.

Профессор Г. Фишер,
Председатель Института
по изучению русской истории.

P. S. Я был бы чрезвычайно признателен Вам, если бы Вы нашли возможным начать высылку своего журнала с первого его номера, хотя бы за исключением некоторых номеров, которые разошлись бы у Вас.

Н. Головин.

Л. 486 (английский оригинал). Машинопись с первой подписью-автографом; адресат письма вписан рукой Н. Н. Головина. Письмо на бланке: «HOOVER WAR LIBRARY. STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES. Stanford University, California».

Л. 485 (перевод, выполненный Н. Н. Головиным). Машинопись с P. S. и подписью-автографом; адресат письма вписан рукой Н. Н. Головина.

Фишер Гарольд (1890—1975) — историк, директор Гуверовского института в 1943—1955 годах.

Головин Николай Николаевич (1875—1944) — военный теоретик и педагог, ординарный профессор Императорской Николаевской военной академии (Академии Генерального штаба), генерал-лейтенант; участник первой мировой войны; в 1920 году эмигрировал во Францию; бессменный руководитель русской военной академии в эмиграции — Зарубежных высших военно-научных курсов в Париже (основаны 22 марта 1927 года), а позднее (с 31 января 1931 года) — филиала этого учебного заведения в Белграде; основатель Института по исследованию проблем войны и мира (1936—1939) и Русского военно-научного института (1936—1944) при парижских и белградских ЗВВНК соответственно; главный редактор журнала «Осведомитель» (1936—1938; издание Русского военно-научного института). Подробнее о нем см.: *Образцов И. В.* Н. Н. Головин и высшая военная школа русского зарубежья // Культурное наследие российской эмиграции. 1917—1940. Кн. 1. С. 370—376. Как сообщает автор посвященного Головину исследования, «авторитет Н. Н. Головина как ученого был очень высок в международных военных кругах. Для чтения лекций по истории первой мировой войны Н. Н. Головин приглашается в военные академии США, Великобритании и Франции. Он приглашается на должность профессора Русского историко-филологического факультета в Париже. В течение 1930—1931 гг. дважды посещает Стэнфордский университет (Калифорния) для работы в архивах и чтения лекций. В 1926—1940 гг. он официальный представитель в Европе и куратор Гуверовской военной библиотеки» (Там же. С. 374—375).

ПРИЛОЖЕНИЕ

СТИХОТВОРЕНИЯ ВЕРЫ БУЛИЧ
1. ИЗ КНИГИ «МАЯТНИК»

* * *

Улыбаемся и плачем,
Утешаем: погоди! —
Сердца маятник горячий
Бьется, мается в груди.

Не часы, не дни, не годы —
Времени для сердца нет.
В нем иные переходы,
Смены, смуты, тьма и свет.

О любви и о разлуке,
О небесном и земном...
Тише, глуше, реже звуки,
Ближе, выше Вечный Дом.

Полное тоски и крови,
Будет маяться, пока
Маятник не остановит
Неподвижная рука.

Но не может быть, чтоб где-то
От биенья долгих лет
Колебаний тьмы и света
Не остался смутный след.

* * *

На привязи сердце томится,
На привязи смертной любви.
А душа — перелетная птица,
Ей земля и небо — свои.

Сердце души тяжелее,
В нем темная, томная кровь.
Оно бережет и лелеет
Заплаканную любовь.

И помнит не только о сгубленном
Счастье, сгоревшем в чаду, —
О каждом дереве срубленном
В старом родном саду.

А я — живая, двойная,
С любовью к тленным вещам,
За блаженство бесплотного рая
Кусочка земли не отдам.

* * *

Россия... Россия — наш Китеж-град,
Сокрывшийся в глуби подводной.
Над нею года неизбывных утрат
Сомкнулись волною холодной.

Глушат и гасят, и топят во мгле,
Далекие тени и звуки.
Как мутны, как горьки в чужой земле
Тяжелые воды разлуки!

И грешный, и праведный, вместе все мы
В единой тоске ожиданья:
Не слышно ли вещего звона из тьмы,
Не близок ли берег свиданья?

...Но в тайных виденьях глубокого сна
Я снова в далекой России.
Всплывает град-Китеж, всплывает со дна
Под тихие звоны глухие.

Я снова ступаю по русским полям,
По древним, издревле прекрасным,
И предков далеких внемлю голосам,
Призывным, тревожным и властным.

И вновь — запах мяты, полуденный зной
И золото зрелого хлеба,
Над синею луковкой церкви степной
Разлив необъятного неба.

И ветер великий, как встарь богатырь,
Проносится с посвистом мимо.
И сердце приемлет родимую ширь
Любовью, навек нерушимой.

ПУТЕШЕСТВИЕ

В лакированной черной карете
(Должно быть, последней на свете),
Запряженной белою лошадью,
Мы едем темною площадью.

На козлах кучер сутулится,
Материей пахнет пыльной,
И линией автомобильной
Обгоняет нас улица.

Прохожие смотрят с улыбками
Смешной карете вдогонку.
А лошадь везет потихоньку
Карету с рессорами зыбкими.

Подобны размеренным строфам
Упругих рессор колыхания.
...Мы едем в обитой штофом
Шкатулке воспоминания.

И призраков веет над нами
Дыхание нафталинное.
Мы едем с чужими снами
В путешествие длинное.

И видится многое, многое,
Чего уже нет на свете,

Что только приснилось дорогою
В старомодной карете.

ПЕТЕРБУРГ

В вечерний час воспоминаний,
В час воскрешения теней,
Я вижу Петербург в тумане
И в одуванчиках огней.
Студеной мглой, сырой и липкой,
Проспекта даль заграждена.
В Неве угрюмой ходит зыбко
В разводах нефтяных волна.
Прохожие скользят, как тени,
В белесой дымке фонари,
Неясны облики строений,
А улицы — как пустыри.
И тайной жуткою и вещей
Пронизан город. Мгла живет
И смутным страхом в душу плещет,
Таясь под сводами ворот.

Я вижу город мой зимою
В тот дымный, сумеречный час,
Когда над снежною Невою
Закат морозный не погас.
Еще на окнах розовеет
Последний блик его лучей,
Но раскрывают бледный веер
Огни высоких фонарей.
Густеет сумрак дымно-синий.
В мороз походка так легка.
И серебрит холодный иней
Пушистый мех воротника.
Скрипят, раскатываясь, сани
На Николаевском мосту.
О, час предчувствий, ожиданий
И претворения в мечту...

А белой ночью силуэты
Церквей на фоне облаков,
Зеленоватые отсветы
На стеклах дремлющих домов
И сфинксов разлученных пара,
Скрестивших неподвижный взгляд.
По гладким плитам тротуара
Шаги отчетливо звучат.
У биржи, над волною сонной,
Застыли тени кораблей;
На мачте огонек зеленый
И четкий переплет снастей.
И сердце ранят болью новой
С Невы далекие свистки.
Зовет куда-то жизнь. И зовы
Полны пронзительной тоски.
А из ночного переулка
Незримой близостью томит,
Стихая медленно и гулко,
Звенящий дробный стук копыт.

Но память горько сохранила
Мне Петербург последних дней,
Когда его угасла сила.
Угрюмый город без огней,
Застывший, тусклый, обреченный,
Тревожным сном отягощен,
Расхищенный, опустошенный,
Встает перед глазами он.
Дома снесенные, заборы,
Разобранные на дрова,
И — знак забвенья и позора —
На пыльной мостовой трава.
А по ночам тяжелый грохот
Несущихся грузовиков,
И чей-то вскрик, и чей-то хохот,
И стук солдатских каблуков.
. . . . . .
Заволокло свинцовым дымом,
Железным обвело кольцом —
И стал он сном неповторимым,
Мой Петербург, мой дальний дом.

* * *

Я сердце закрыла на семь замков,
А ключи уронила в воду.
И пошла на чей-то неведомый зов,
Прославляя свою свободу.

Я сердцу велела: отныне молчи.
Я забыла запретную сказку.
Но кто-то сказал мне: «Нашел я ключи...»
И вынул заветную связку.

Я закрыла глаза. То был долгий миг.
Холодели покорные руки.
Так неслышно, так нежно мне в сердце проник
И раскрыл его снова для муки.

* * *

У Бога с ладоней голуби
Зерна клюют.
У Бога голуби долгою
Жизнью живут.

Голуби или ангелы,
Не все ли равно?
Нами они прославлены
За то, чего нам не дано.

За сердце простое и мудрое,
Хранящее благодать.
За самое, самое трудное:
Уметь не страдать.

* * *

Весна и вечер. Ласточек тревогой
По небу растекающийся крик.
В руках цветы черемухи убогой...
Восходит кверху лестницею строгой
Неосвещенной улицы тупик.

Всхожу по ступеням. И на площадке,
Вдыхая ветки запах пыльно-сладкий,
Я медлю... Трогаю перил гранит,
И руки мне сквозь тонкие перчатки
Шероховатый камень холодит.

Мотивы улицы многооконной:
И смех, и крик детей неугомонный,
И хриплый всхлип тягучий граммофонный,
И четкий шаг — стаккато каблука
О твердый лак асфальтного катка.

А там вдали — расцвет огней фонарных,
Больших и малых бусинок янтарных
Прерывистый, снижающийся ряд
И над квадратами домов угарных
Реклама неба — розовый закат.

Широкий час блужданий вольных, праздных,
Обрывки фраз, случайных и несвязных,
И встречи глаз — осколки жизней разных...
Плетется, вьется бисер бытия.
Во мне вся жизнь, чужая и моя.

И вдруг окно. В мечту и в явь раскрыто.
И кажется, кирпичная стена
Потоком, вихрем, пламенем разбита:
Летит из плена пыльного гранита
Живой, горячей музыки волна.

Летит в простор, в сияющие зори,
За грани зорь, в лазоревое море...
...В душе запечатлелись навсегда:
На фоне неба черный крематорий,
Над ним одна огромная звезда.

КАРУСЕЛЬ

Ходит, в звонах изнывая,
Пыльным ветром обдувая,
Заводная, круговая,
Расписная карусель.

Едут звери, едут кони
В размалеванной попоне,
В заколдованной погоне,
Едут дети, бьют в ладони...

Мимо, мимо, не догонишь,
Не приблизишься, не тронешь,

Только голову уронишь
В балаганный, мутный хмель.

Едут кони разной масти,
Заводной машины части,
Машут кисти, пляшут снасти,
Мимо, мимо, лица, пасти...

Ах, скорее, поскорее,
Чтобы ветер был острее,
Ты кружи, крути пестрее,
Разноцветная метель.

Больше гонки и приманки!
Без заминки, без стоянки,
Чтоб не слышали шарманки,
Чтоб не видели изнанки,

Чтоб любили все живую,
Золотую, голубую,
Круговую, роковую,
Вековую карусель.

В ЛАВКЕ ЧАСОВЩИКА

...Где сердце —
счетчик муки.

Ин. Анненский

Странный стрекот, быстрый, мелкий,
Торопливый, ровный бег.
А медлительные стрелки
Словно замерли навек.
Сух, отрывист, дробен, четок
Многих маятников стук,
Металлических чечеток,
Звонкой стали ломкий звук.
Но их тиканье нестройно,
Ходят все они не в такт:
Тот торопит неспокойно,
Тот задерживает шаг.
Так и сердце темной кровью
Бьется с близким сердцем врозь.
Хоть и связаны любовью,
Но биенье не слилось.
Бьются розно, бьются рядом
В муке колющих синкоп.
О, беспомощные взгляды
И рукой закрытый лоб...
Лучше сердце заводное,
С цепкой поступью колес,
Без мечты и перебоев,
Без томленья и без слез.

Часовщик в движеньях точен,
Краток, сух — во всем расчет.
Видно, выверен и прочен
Нестального сердца ход.

Но в глазах его так жуток,
Черной щелью поперек,
К тени и к огню не чуток
Суженный в черту зрачок.
Не обычна, не случайна
Глаз прозрачных пустота.
В них пугающая тайна,
Неотвязная мечта,
В них огонь упорной страсти
И безумия печать.
О, блаженство высшей власти
Создавать и разрушать!
Часовщик — вершитель строгий
Им же созданных судеб,
Заключивший их тревоги
В узкого футляра склеп,
Стережет их бег бесплодный,
И в руке его могуч
Металлический, холодный
К заводному сердцу ключ.

Смотрит пристально, пытливо
Острым взглядом часовщик,
Видит сердца все извивы,
Слышит сердца каждый сдвиг.
Словно плотной паутиной
Оплетает душу взгляд.
И стучит в тоске единой
Пленных маятников ряд.
— Часовщик, чего ты хочешь?
Заползает в сердце жуть.
— Не мою ли душу прочишь
Ты в свои часы вдохнуть?
Заточить живую душу
В темный стиснутый футляр
И в ночи бессонной слушать
Плачущих часов удар?
Чтоб молили и томили
Звоном, стоном и тоской,
Чтобы мучились и жили
Человеческой душой.
Нет, скорее прочь, на воздух,
Где движенье, шум и свет,
Над домами небо в звездах,
Где часов стучащих нет.

...Но таинственную память
О себе оставил он.
Я одна. Вдвоем с часами.
Слушаю их мерный звон.
Маятник стучит, как жернов
Над сыпучею крупой,
И минуты, словно зерна,
Мелет медною стопой.
Мерит, мерит, мелет, мелет
Темной вечности гранит,
Не измерит, не разделит,
Вечности не раздробит.
Время — жизнью измеряем,

Вечность — смертью познаем.
Ходим, ищем и теряем
Час за часом, день за днем.
Может быть, и правда, лучше
Счетчиком бездушным стать,
Никого собой не мучить
И самой не сострадать.
Будет сердце заводное,
И зазубрины колес
Перемелят все больное
Без томленья и без слез.

2. ИЗ КНИГИ «ПЛЕННЫЙ ВЕТЕР»

* * *

Нарастает, бьется, стремится
Крылья сомкнутые развернуть,
Пленным ветром в груди томится,
Душным облаком давит грудь.

Как пленительно-роковую
Силу тайную разрешить?
Как снести эту тяжесть немую,
Этой легкости не расточить?

И в беспомощном недоуменьи
Слышу смутный, тоскующий зов,
Безымянное, темное пенье,
Райский бред неродившихся строф.

1934

СОН

Над головой сомкнулись плотно воды.
Не всплыть и волей не преодолеть
Мучительного сна глухие своды
И обессиленною — каменеть.

А мир другой, где ветер легкий реет,
Где жаркий свет и солнца, и огня,
Душа ни вспомнить, ни забыть не смеет,
В беспамятстве предчувствие храня.

Но береги глухонемую душу,
Живи предчувствиями светлых встреч,
Пока прибой не выплеснет на сушу
И черная волна не схлынет с плеч.

1935

ВЕТЕР И СТАТУЯ

Ветер, ветер свободный,
Поговори со мной,
Каменною, холодной
Статуей неживой.

Иве завидую гибкой,
Плавному бегу струи...
Вечною полуулыбкой
Скованы губы мои.

Вянут у ног моих розы,
Дети приходят играть.
Тягости каменной позы
Смертному не понять.

Ветер, ты — жизни дыханье,
Музыка, крылья, волна,
Быстрая радость касанья,
Все, чего я лишена.

Ветер!.. ты пролетаешь
В синий, глубокий простор,
Ты о тоске не знаешь
Тех, кого создал скульптор.

Не с кем развеять скуку,
Долгих столетий тьму.
Нежную, пыльную руку
Не протянуть никому.

1937

СТАРЫЙ ФИЛЬМ

Сквозь швы и трещины ленты,
Сквозь мутную рябь старины
Мелькали бесцветные тени
Из тусклой, загробной страны.

На золотом шитых мундирах,
На белых, пышных шелках,
На строго-торжественных лицах
Лежал сероватый прах.

Истлевшие реяли флаги
Над криком беззвучным «ура»,
И билась на белой шляпе
Тень страусового пера.

И в раме четыреугольной,
В границах экрана, в плену
Метался ветер бесплотный
По серому полотну,

Однажды провеявший ветер,
Открытого неба вздох,
Взметнувший зеленые ветви,
Захваченный снимком врасплох.

И веял над шествием мертвых
Бесшумный, призрачный шквал,
Пока от света не дрогнул
Застывший во мраке зал.

1936

ВЕРБА

Полотняные палатки,
На лотках — цветистый хлам.
Солнце яркие заплатки
Положило по стенам.

Солнце — в лужах под ногами
И на кончиках калош,
Солнце спорит с воробьями:
— Я ли, ты ль весну несешь!

И от солнца громче шутки,
Жарче праздничным сердцам,
Звонче яростные дудки,
Ярче ярмарочный гам.

Только рыбки золотые,
Растопырив плавники,
В банках — словно неживые —
Отупели от тоски.

А над ними гроздью вьются,
Разноцветны и пестры,
И упруго с нитки рвутся
Глянцевитые шары.

Блещут гладким, дутым боком,
Меж собой ведут игру.
Ах, сорваться б ненароком,
Разлететься на ветру!

У детей к пальто пришпилен
Вербный чертик шерстяной.
Взгляд и дерзок, и умилен:
Он справляет праздник свой.

И повсюду у палаток
Вербы, собранной в пучки,
Серо-белые мышата,
Серебристые пушки.

Вербе — веточке жемчужной,
Вербе — вестнице весны,
Слушать снега шорох вьюжный,
Первый робкий всплеск волны

И базарной суматохи
Разнобойный, пестрый звон,
И молитвенные вздохи
У сияющих икон.

1933

СУДЬБА

Покорно впутываясь в сеть интриги,
В борьбу вступая с автором порой,
Живет, тоскуя, на страницах книги
Судьбой задуманный герой.

Мечтает он о жизни своевольной,
С полей страниц в широкий мир уйти,
Где может быть и холодно, и больно,
Но есть свои слова, свои пути.

Где есть просторы, солнцем залитые,
Мечты осуществленье наяву...
Но автор расставляет запятые
И точкой бьет, и в новую главу

Спешит ввести, и не дает возврата
Очарованью промелькнувших глав.
Страниц все меньше. Уж близка расплата.
Борьба напрасна. Автор будет прав.

И знаю, нет ни счастья, ни свободы
В пределах нам отмеренных страниц.
Нам суждено томиться годы, годы
Завидуя веселым крыльям птиц,

Пока рукой наборщика суровой
Из звездных букв не сложится венец,
Последнее, сияющее слово
Конец.

1936

СТИХИ О ДОН-ЖУАНЕ

I

Это было, или мне снилось,
Мне снилось всю ночь до зари,
Как черное небо кружилось,
Покачивались фонари.

Как по улицам шел ты со мною
И в черной перчатке рука
Сжимала мне пальцы порою,
Так странно, прозрачно-легка.

На углах — изваянья шоферов
В дремотной, знобящей тоске
И отзвук иных разговоров
За нами, вверху, вдалеке...

Вдруг очнувшись у стен церковных,
Я вижу под шляпой впотьмах
Два блика, два пламени ровных
В пустых, обреченных глазах.

Узнаю вас, вечный бродяга,
Сквозь бреда черный туман.
Но где же слуга ваш и шпага,
Трагический Дон-Жуан?

II

И гнев, и возмущенье, и отпор.
Но вдруг покорные слабеют руки,

В глазах недоуменье и укор,
А в сердце первые глухие звуки.

Но Донна Анна повторяет: нет,
Но борется с любовью Донна Анна,
Не зная, что небесный странный свет
Сквозит лишь раз в лице его обманном,

Что раз увиденный уже обрек
Ее на нерушимое заклятье,
Что Дон-Жуан, ступая на порог,
Навеки разомкнет свое объятье.

Рука дрожит, в груди растет волна
Широкого, горячего напева.
Впервые Донна Анна смущена,
И в сердце нет ни гордости, ни гнева.

Спешит к окну, чтобы вернуть, простить,
Любить, любить в беспамятстве счастливом...
И на углу пустынном уловить
Лишь край плаща, подхваченный порывом.

III

Покинутою Донной Анной
В жару навязчивой мечты,
На улицах, во мгле туманной
Искать желанные черты,
Шагов настойчивых и легких
В тревоге за собою ждать,
О ласках томных и жестоких
Ночами долгими вздыхать...

Мое покорное томленье,
Твоя порывистая страсть —
Судьбе суровой обреченье
И наважденья злая власть.
Ни ты, ни я не виноваты,
Мы продолжаем старый спор.
И между нами в час расплаты
Протянет руку Командор.

IV

Донна Анна одна.
День прошел. Тишина.
Донна Анна часами сидит у окна.
Донна Анна не может забыть

То сияние глаз,
Что блеснуло на час,
Что мелькнуло во мраке единственный раз,
Что заставило сердце любить.

Дон-Жуан далеко,
Дон-Жуану легко
На коне, против ветра, в горах, высоко,
Дон-Жуану приятно в пути

Здесь улыбкой блеснуть,
Там глазами сверкнуть
И, внезапно оставив намеченный путь,
Ночь с цыганкой в горах провести.

И при свете костра
Вспомнить ту, что вчера,
В озареньи свечей, до зари, до утра
Он единственной в мире считал...

Но виновен ли он,
Если он обречен,
Покидая, искать недоснившийся сон,
Потому что себя потерял.

V

Мы давно с тобою жили,
Мы с тобой тогда носили
Я — косынку кружевную,
Гребень в гладких волосах,
Ты же — шпагу золотую,
Кружева на рукавах.

Умирали, оживали,
Вновь любили, повторяли
Всё с доверчивою страстью,
Как и в прежние года.
Я — покорностью, ты — властью,
Были мы с тобой всегда.

И всегда на этом свете
Между нами кто-то третий
Строил темные преграды,
Между нами, в нас самих,
Кто-то третий, без пощады
Разлучающий двоих.

Оттого в любви опальной
Грустен ты, и я печальна
От разлуки неизбежной.
Оттого что ждет гроза,
Я целую нежно, нежно
Обреченные глаза...

VI

Ночь ненастна. В переулке
Задувает фонари.
Шаг размеренный и гулкий
Будит улиц пустыри.
Двери дома на засове,
Пуст вверху балкон резной.
Шляпа сдвинута на брови,
Плащ клубится за спиной.
В поле ветер пляс заводит,
Ломит, рвет сухой бурьян.
Прям и сумрачен проходит
Вдоль ограды Дон-Жуан.
Как светло горели свечи!

Но свечам светить лишь раз
На беспомощные плечи,
В глубину покорных глаз.
За оградой шум невнятный,
Темной чащи с ветром спор.
...Дон-Жуан, вернись обратно,
В темных чащах Командор.
Но мечта неповторима,
В сердце — лезвие тоски,
И влечет неодолимо
Тяжесть каменной руки.
Против ветра, мерным шагом,
В глубину шумящих чащ.
Нет возврата. Черным флагом
На ветру взметнулся плащ.

VII

Холодный и белый... Смотри,
Он каменный, он неподвижен.
Губами мне слезы сотри,
Склонись надо мною ближе,

Согрей своей теплотой...
Ты слышишь странные звуки?
Деревья шумят над плитой...
Не надо опять о разлуке!

Всё вымысел, сказки и бред.
Мы двое живых влюбленных,
И выдумал грустный поэт
Любовников обреченных.

Судьба ведь в наших руках,
Мы любим, стремимся и строим,
Мы будем жить не в стихах,
И счастье придет к нам обоим.

— У каждого свой Командор.
Смотри! — Мы достигли предела.
Он смотрит на нас в упор,
Холодный и белый...

VIII

Из полутемной театральной ложи,
Облокотясь о бархатный барьер,
Смотрю на сцену, где, с тобой несхожий,
Он оживает, вечный кавалер,

Мечтатель и бродяга полуночный.
...Дух неприкаянный вселяется в живых
Любовью ненасытной и порочной
И тлеет пламенем в глазах пустых.

Сейчас он властвует на светлой сцене,
А за кулисой темной — Командор,
И Донна Анна преклонит колени,
И ужаснется, затихая, хор,

И — занавес. Из зала голубого
Сойду на театральное крыльцо
В сырую ночь. От ветра дождевого
Я спрячу в мех горячее лицо

И вспомню ночь блужданий и томлений,
Мою покорность, мой внезапный страх,
В твоем лице трагические тени
И блики фонаря в пустых глазах.

1935—36

1837

Шагами рыхлый снег измят.
За рощей — сумрачный закат.
Уж в вечность день отходит.

И на поляне черный рок
Рукою каменной курок
У пистолета взводит.

И дрогнул воздух. Снег с ветвей
Летит на плечи, в тень кудрей,
Скрывающих стихию.

В снег опускается рука,
Которой суждено: века
Благословлять Россию.

1937

ИЗ ДНЕВНИКА

II

...На скалах, по дороге в Му́нкснэс,
В сырое, пасмурное воскресенье.

Ноябрьский оттепелью пахнул воздух,
Листом лежачим, тающим болотом.
Шли волны по заливу серым стадом,
Шли люди под горою вереницей.
Кружилась чайка над волнами. Ветер
Шумел в кривых и коренастых соснах.
Набухшие с ветвей срывались капли
На талый снег... И было все похоже
На детскую игру, где нужно части
Затейливо-разрезанной картины
Сложить в одно, чтобы понять значенье.
Но не было ни смысла, ни разгадки.
И вдруг из близких окон ресторана
С тропическим названьем «Миссисипи»
Воззвал пророком громкоговоритель,
И вырвался на волю трубный ветер.
Скрипичный вихрь за ним поднялся к небу,
Поплыли медленно виолончели,
И музыка заполнила пространство —
Легла на море, небо охватила,

Прошла сквозь тучи и оттуда с ветром
Окрепшая летела вниз на скалы.
И тусклый мир преобразился. Волны,
И медленно взлетающая чайка,
И проходящие над морем тучи
Со свежею голубизной в прорывах —
Все обрело гармонию в движеньях,
Участвуя в симфонии единой,
Дыша одним дыханием согласным,
Сливаясь в цельный, неделимый образ,

И стало ясно: музыка — душа,
И смысл, и оправданье мира.

1937

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© Е. М. Таборисская, © А. М. Штейнгольд

КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ВОЛОГДЫ КОНЦА XVIII ВЕКА В АРХИВНЫХ ДОКУМЕНТАХ*

В прошлом году в Вологде издательство «Легия» выпустило книгу Р. М. Лазарчук «Литературная и театральная Вологда 1770—1800-х годов. Из архивных разысканий».

Для литературоведческого — научного — издания, принимая во внимание, что оно выпущено самим автором, тираж в 500 экземпляров не столь уж мал, но очень немногие смогут приобрести эту по-настоящему интересную книгу за пределами Вологодской области. А хотелось бы, чтобы с ней могли познакомиться и литературоведы, и краеведы, и все, кому интересно наше культурное прошлое.

Книга о литературной и театральной Вологде вышла с грифом Пушкинского Дома, и гриф академического института абсолютно соответствует содержанию материала и уровню его научного осмысления. Перед читателем — настоящее научное открытие: жизнь маленькой провинциальной Вологды предстает как закономерная часть культурного состояния и развития российской провинции XVIII столетия и вместе с тем как явление, достоверное в своей индивидуальной целостности.

«Своеобразие литературной Вологды 1770—1780-х годов, — пишет Р. М. Лазарчук, — определяет не деятельность отдельных писателей, а тот особый тип объединения, который предполагает чтение и обсуждение сочинений друг друга, допускает критику и дружескую эпиграмму. Эту литературную общность мы назвали творческим содружеством, кружком. Он объединил вологодских литераторов разного возраста, разного социального происхождения, разного общественного положения. Потребность в духовном общении оказалась сильнее предрассудков и принятых в обществе правил» (с. 203—204).

Такой вывод в книге «Литературная и театральная Вологда 1770—1800-х годов» базируется на совокупности биографий вологодских литераторов (А. М. Брянчанинов, М. А. Засодимский, А. А. Засецкий, А. В. Олешев и др.). Это писатели разных дарований, разных литературных интересов, хотя, как справедливо утверждает автор исследования, все они «писатели „второстепенные" и „третьестепенные", неизбежный удел которых — забвение; забвение, стирающее индивидуальные черты, уравнивающее судьбы и дарования» (с. 9).

Исследование Р. М. Лазарчук проникнуто пафосом противостояния разрушительной силе времени и забвения. Недаром один из эпиграфов ее книги, почерпнутый из трудов поморского проповедника XVIII века Ивана Филиппова, утверждает: «Вещи и дела... аще ненаписана бывают, тмою неизвестия покрываются и гробу беспамятства предаются... Написанная же яко одушевленна вещают». Автор неустанно и тщательно, по крупицам, изыскивает в научной и краеведческой литературе, и прежде всего среди архивных материалов, сведения, которые способны осветить жизненный путь, характеры, служебную деятельность, литературные интересы, родственные связи героев ее исследования. Много лет обращалась Римма Михайловна к фондам Российского государственного архива древних актов, Российских государственного исторического и военно-исторического архивов, архивов Вологды и Ярославля, отдела письменных источников Государственного Исторического музея, Российской государственной и Российской национальной библиотек. Столь же кропотливой и тщательной была ее работа с печатными источниками. Ее архивные изыскания корректируются и дополняются систематическим изучением «Месяцесловов с росписью чиновных особ в государстве», в которых она черпает массу сведений о служебном положении и продвижении на служебном поприще ее героев.

Достаточно взглянуть на постраничные примечания в книге о Вологде, чтобы понять важность источниковедческой базы и оценить труд автора-архивиста, для которого исторический факт не самоцель, а кирпичик, из совокупности которых складывается целостное представление о давнем времени.

В книге Р. М. Лазарчук прежде всего привлекает обостренное внимание автора к личностям вологжан — литераторов, театралов, книгочеев, хозяйственников — и способность из суммы разрозненных фактов, преодолевая пробелы в информации то введением дотоле неизвестных сведений, то логикой умозаключений, то гипотетическими построениями, составить единую и убедительную картину культурной жизни провинциальной Вологды конца позапрошлого столетия. Для автора «Литературной и театральной Вологды...» каждый из персона-

---

* *Лазарчук Р. М.* Литературная и театральная Вологда 1770—1800-х годов. Из архивных разысканий. Вологда: Легия, 1999. 238 с.

жей — живой человек, к которому Р. М. Лазарчук испытывает непосредственный интерес как к неповторимой личности. И в то же время жители Вологды той поры для исследовательницы — объект научного осмысления. Безусловно, ей близко мнение А. И. Герцена, что нет ничего более интересного и значимого, чем частные судьбы. Вслед за Г. О. Винокуром, автором работы «Биография и культура», Р. М. Лазарчук осознает важность социального контекста, видя в нем материал, «из которого история лепит биографию», но вместе с тем, современный литературовед, она готова оспорить вывод уважаемого предшественника о том, что литературный текст обладает «бытием фиктивным и условным» и поэтому не может быть биографическим источником.

Биографический аспект весьма важен, органичен и весом в книге Р. М. Лазарчук. «Кто хочет узнать человека, должен узнать жизнь его» — эта фраза Н. И. Тургенева стала и вторым эпиграфом ее книги, и руководством к постижению далекого прошлого.

Биографические и собственно литературные факты Римма Михайловна осмысляет как моменты взаимосвязанные и взаимодополнительные, и это двуединство жизненного материала и явлений искусства, в первую очередь литературного творчества, выступает как базовый методологический принцип ее исследования.

Из фактов, почерпнутых в архивных документах, мемуарах, переписке, Римма Михайловна реконструирует биографии вологодских литераторов, не пренебрегая ни их родственными и дружескими связями, ни особенностями их служебной деятельности и карьеры, ни имущественным положением, и собранные воедино эти факты, столь, казалось бы, незначительные порознь, выстраиваются в портретную светотень людей, достойных благодарной памяти потомков. С другой стороны, обращаясь к текстам XVIII века, созданным «на Вологде», автор книги получает возможность говорить об известной свободе провинциальных литераторов от диктата столичных литературных мнений, норм и установок. Последнее касается и рукописного сборника Афанасия Матвеевича Брянчанинова, тексты которого Римма Михайловна публикует в Приложении, и позиции М. А. Засодимского — первого переводчика «Георгик» Вергилия на русский язык, и ряда других произведений вологодских литераторов.

В иной роли выступают тексты анонимного автора, вошедшие в «Собрание стихов, сочиненных во время бытности в Вологде его превосходительства господина генерал-губернатора Алексея Петровича Мельгунова на разные случаи» из собрания РНБ. Анонимные послания и стихотворения на случай, попав в поле внимания исследовательницы, стали красноречивым свидетельством существования театра в Вологде уже в середине 1780-х годов. Уже тогда вологодский театр имел довольно обширный русский и западный репертуар, и на его сцене выступали как профессионалы, так и любители, в том числе дочь вологодского наместника. По данным весьма убедительной реконструкции Р. М. Лазарчук, театральная жизнь этого провинциального города была достаточно активной, а главное, она была важной составляющей культуры губернской Вологды за полстолетия до того, когда вологодский театр стал признанной частью общетеатральной жизни России.

Ценность книги Р. М. Лазарчук не только в том, что исследовательница вводит в литературоведение и краеведение массу новых фактов, уточнений и поправок (очень показательна в этом плане, например, первая глава «М. Н. Муравьев и Вологда»): она доказательно утверждает существование театральной жизни в Вологде в 1780-х годах, что коренным образом меняет представление искусствоведов о роли театра в культурной жизни севера России.

«Литературная и театральная Вологда 1770—1800-х годов» — не только значительный вклад в область фактических историко-литературных, книговедческих, театральных сведений о жизни русской провинции конца XVIII века, но и исследование и издание, примечательное своей продуманностью и культурой.

Обращает внимание структура монографии. Ее основной текст состоит из двух разделов: собственно исследования и Приложения, которое, во-первых, вводит в научный оборот дотоле не публиковавшиеся произведения вологодских авторов, а во-вторых, выполняет роль базовых материалов, пользуясь которыми Р. М. Лазарчук выстраивает концепцию глав «А. М. Брянчанинов» и «Театральная жизнь Вологды 1780—1810-х годов». Заключительный раздел Приложения — «„Собрание стихов, сочиненных... в Вологде... на разные случаи" (проблема авторства)» делает эту часть книги не только фактографическим дополнением, но и органической частью самого исследования.

Большая часть книги посвящена литературным деятелям Вологды, и, естественно, главы в ней носят монографический характер. Таковы разделы о Брянчанинове, Засецком, Олешеве, М. А. Засодимском (первом переводчике «Георгик» Вергилия). Главы, обрамляющие эти четыре раздела, посвященные литераторам-вологжанам, построены иначе. Первая из них «М. Н. Муравьев и Вологда» повествует о поэте и писателе, деятельность которого никак не сводится к представлению о безвестности или «глухой славе» провинциального литератора. М. Н. Муравьев — поэт и просветитель, заслуги которого широко признаны. И Вологда для Муравьева лишь одна из страниц его жизни. В этом городе он провел около двух лет в пору своего отрочества, и Р. М. Лазарчук в центр внимания своих читателей вводит проблему становления литературной личности будущего поэта, роль того влияния, которое оказало на Михаила Муравьева его общение с деятелями вологодского литературного кружка.

Глава «Вологодские связи А. А. Петрова» завершает ту часть книги, где речь идет о Вологде литературной. Здесь, как и в главе о Муравьеве, речь идет о разнообразных и органических

связях литературной жизни вологодской провинции и столиц России.

Александр Андреевич Петров, пишет Р. М. Лазарчук, «фигура едва ли не самая значительная в окружении Н. М. Карамзина второй половины 1780-х годов» (с. 135). Как показывает исследовательница, в жизни самого А. А. Петрова Вологда была лишь эпизодом, зато отец и брат ближайшего друга молодого Карамзина, люди незаурядные и образованные, внесли немалый вклад в культурную атмосферу губернского города.

Такое построение раздела о Вологде литературной позволяет Р. М. Лазарчук рассматривать деятельность местного содружества писателей не как самозамкнутое явление, а как органическую часть общероссийской литературной жизни: недаром на страницах ее книги постоянно возникают имена Державина, Новикова, Рубана, Карамзина и др.

И конечно, особо следует сказать о значимости фигуры вологодского наместника А. П. Мельгунова. Автор книги не отводит этому просвещенному вельможе и крупному государственному деятелю отдельную главу, справедливо считая, что его личность и заслуги нашли должное освещение в современной исследовательской литературе. Мельгунов у Р. М. Лазарчук — «партнер» ее вологодских героев, их благожелательный собеседник, покровитель, человек, чья деятельность, чьи принципы, стремления, вкусы становились условием, благоприятствующим расцвету литературной деятельности вологжан и появлению в этом городе театра.

Глава о театре образует особую ветвь повествования, где речь идет о том, когда и при каких обстоятельствах в Вологде ставили первые спектакли, кто в них участвовал и как складывались судьбы исполнителей-непрофессионалов. Опираясь на дневники А. Т. Ярославова и другие архивные документы, Р. М. Лазарчук реконструирует местонахождение и устройство театра, его роль в досугах просвещенных вологжан и даже цену билета, вполне соизмеримую с ценами столичных театров.

Помимо основного корпуса авторского текста, в книгу о Вологде включены указатель имен, список сокращений — чрезвычайно значимые элементы научного издания, и очень интересный иллюстративный материал. Это портреты Мельгунова и его дочери Екатерины, в замужестве Волконской, портрет А. Р. Зузина, человека, сыгравшего значительную роль в возникновении театра в Вологде. Читатель увидит лица А. А. Засецкого, П. Ф. Мезенцева, М. В. Олешевой, в девичестве Суворовой (младшей сестры великого полководца). И столь же органической частью иллюстративного материала, погружающего читателя в давно миновавшие годы, становится воспроизведение рукописных автографов и титульных листов ставших раритетами книг XVIII столетия. Выбор иллюстративного материала еще одна заслуга автора «Литературной и театральной Вологды», еще одно свидетельство ее преданной любви к далекому времени, его ушедшим свидетелям и его запечатленным свидетельствам.

В работе Риммы Михайловны Лазарчук есть и еще одна чрезвычайно привлекательная черта — свобода от предвзятых мнений, принятых как должное воззрений, жестких оценочных критериев. В этой свободе сказывается органичный для ученого историзм мышления. Говоря о литературных трудах А. В. Олешева, прежде всего о его книге «Начертание благоденственной жизни», включающей переводы из Шпалдинга, Дюмулена и пятьдесят авторских статей «нравоучительных рассуждений», Р. М. Лазарчук раскрывает убеждения просвещенного дворянина конца XVIII столетия, отвернувшегося от воззрений Вольтера и Руссо и создавшего собственную концепцию благосостояния и помещика, и землепашца, причем, как показывает автор исследования, концепция эта была отнюдь не умозрительной. Р. М. Лазарчук пишет: «Просветитель по натуре, Олешев видел свое призвание в распространении научных знаний. Передавая свой опыт „любезным согражданам", он... способствовал превращению своей личной выгоды, своего экономического успеха в реальный способ достижения благополучия всей страны» (с. 120).

Подводя итог раздумьям, чаяньям и разочарованиям вологодского моралиста и экономиста, Р. М. Лазарчук утверждает: «А. В. Олешев принадлежал к тому поколению русских просветителей, которые, сохраняя веру в разум и знание, уже изведали горечь разочарования, незнакомую их предшественникам. Оказалось, что „просвещенность" отнюдь не означает „нравственность" и что в одном человеке могут ужасающе соседствовать блестящая образованность и порочная душа» (с. 127).

Значимой частью книги Р. М. Лазарчук является, если так можно выразиться, «концепция домостроения». Она проявляется во внимании к семейным отношениям героев ее научных изысканий: опираясь на данные архивов, Римма Михайловна устанавливает и уточняет родственные связи вологжан в синхронии и диахронии. В этом плане чрезвычайно важной оказывается связь между известным писателем XIX века Павлом Засодимским и его дедом Михаилом Андреевичем, которому Р. М. Лазарчук атрибутирует авторство перевода «Георгик» Вергилия, вышедших в 1777 году в Петербурге с пометкой «с латинского языка переведены в Вологде», оспаривая принятое мнение, что перевод был выполнен В. Рубаном. Тот же пафос наполняет главу об Афанасии Матвеевиче Брянчанинове. В ней очень важным является пассаж о доме как «едва ли не главной ценности в этике сентиментализма». «Дом, — пишет Р. М. Лазарчук, — воспринимался как спасительное убежище от равнодушия и жестокости властей, от шума и суеты света. Дом был призван восстановить связи человека с природой... Наконец, дом возвращал человеку утраченную гармонию, здесь он обретал покой и счастье...» (с. 47).

Дом, можно добавить, это еще и живые отношения семьи, с ее привязанностями, обретениями и утратами. Р. М. Лазарчук скрупулезно воссоздает объективную картину семейных отношений своих героев, аккуратно оговаривая неполноту сохраненных документами сведений: иногда это приблизительные или неполные даты жизни, иногда имена жен, девичьи фамилии которых поглощены забвением. И только однажды желание проникнуть в сокровенное прошлое приводит исследовательницу к самоочевидной и поэтому особенно досадной ошибке, хочется даже сказать «описке».

На с. 131—132 Р. М. Лазарчук приводит письмо второй жены Алексея Васильевича Олешева, Марии Васильевны, к Марфе Михайловне Лызловой. Римма Михайловна пишет: «Оно переполнено тихой радостью счастья, каждое слово дышит в нем нежностью к мужу...» (с. 131). Письмо и в самом деле полно нежности: «Право, он мне дороже самой себя» (с. 132). Дело за малым — в письме Мария Васильевна пишет не о *муже*, а о *сыне*, о Васеньке, тогда как мужа ее звали Алексей.

Но этот частный, чуть ли не единственный промах всего лишь издержка увлеченности неравнодушного автора.

Вологда для Р. М. Лазарчук — живое прошлое ее большого и любимого Дома. Она его хранитель, исследователь, летописец, любовно воссоздающий его реалии, увлеченно восполняющий пробелы и объективно сознающий важность, а порой и невосполнимость утраченного.

© *Р. Ю. Данилевский*

ШВЕЙЦАРИЯ В ПОЭЗИИ СЛАВЯН (АНТОЛОГИЯ)*

Не очень замечаемая научной общественностью, но очень деятельная работа ведется вот уже более десяти лет славистами Швейцарии. Осуществляется проект, начатый в 1988 году известным исследователем славянских, и прежде всего русской, литератур проф. Петером Брангом и его коллегами при поддержке Швейцарского Национального фонда — «Швейцарско-славянские и швейцарско-восточноевропейские взаимосвязи». Фронтально и методично изучается история образа Швейцарии и ее народа в культурном и политическом сознании западных, южных и восточных славян. К первым публикациям, имеющим отношение к этому проекту, принадлежали прекрасно изданные и иллюстрированные книги — сборник статей под редакцией В. Г. Циммермана «Швейцария — Россия, Россия — Швейцария», приуроченный к выставке на эту же тему, проходившей в Цюрихе летом 1989 года, а также основательная монография историка Р. Бюлера о судьбах выходцев из южного кантона Граубюнден в России с XVIII века до первой мировой войны.[1]

Разумеется, идея этого проекта с самого начала заслуживала внимания с точки зрения теорий имагологии и альтеритета (новые термины, означающие изучение образа «несвоего», «чужого» национального бытия). Но особенно плодотворным кажется проект для истории литературы. Во-первых, потому, что тема Швейцарии в славянской поэзии — совершенно особая тема, вариант мечты о земле обетованной, об идеальной стране свободных и независимых людей (стране Вильгельма Телля), в горах, высоко и далеко от сначала феодальных, потом буржуазных и, наконец, тоталитарных империй Европы. Во-вторых, природа Альпийских гор издавна особенно поражала жителей восточноевропейских равнин. Даже тогда, когда русские познакомились с Кавказом, Альпы остались для них притягательными своим неповторимым сочетанием диких пейзажей высокогорья и европейской культуры городов и курортов. Как бы мы ни иронизировали сегодня над богатством и самоудовлетворенностью Швейцарии, она остается одной из прочных опор европейской культурной, политической и финансовой жизни, примером старинных демократических традиций.

Непосредственные публикации материалов участников проекта — Петера Бранга (Цюрих) и его сотрудников Моники Банковски (Цюрих), Робина Кембелла (Лозанна), Карстена Герке (Цюрих), Вернера Г. Циммермана (Цюрих), Генриха Риггенбаха (Базель) и др. — начались с тома «Факты и фантазии»[2] (в русских переводах заглавий томов этой серии мы сохраняем звуковые анафоры подлинника — традицию старогерманского стиха). В томе были собраны материалы путешествий представителей славянских культур в страну Альп от

* Landschaft und Lyrik: Die Schweiz in Gedichten der Slaven: Eine kommentierte Anthologie / Hg. von Peter Brang, Übersetzungen von Christoph Ferber, technische Redaktion H. Urech. Basel, 1998. 733 S.

[1] Schweiz — Russland, Россия — Швейцария / Hg. von Werner G. Zimmermann. Zürich, 1989. 177 S.: *Bühler R.* Bündner im Russischen Reich: 18. Jahrhundert — 1. Weltkrieg: Ein Beitrag zur Wanderungsgeschichte Graubündens. Disentis; Muster, 1991. 671 S.

[2] Fakten und Fabeln: Schweizerisch-slavische Reisebegegnungen vom 18. bis zum 20. Jh. / Hg. von M. Bankowski, P. Brang, C. Goehrke, R. Kemball. Basel, 1991. 632 S.

самого начала международного общения и почти до современности.

Затем был составлен том «Прибежище и пребывание»,[3] посвященный преимущественно политической стороне славянско-швейцарских связей, хотя и там немало говорилось об альпийской республике как об убежище для преследуемых деятелей культуры (например, работа Р. Кембелла о базельском архиве Марины Цветаевой). Через два года появился следующий том — «Образ и общение»,[4] в котором были объединены исследования об отношении к Швейцарии в славянских странах и статьи о культурном общении; в книге был сформирован специальный раздел для работ об образе России и русских, каким он складывался в Швейцарии с конца XVIII века и до конца 1930-х годов. Теперь в нашем распоряжении находится последний по времени том серии — «Ландшафт и лирика. Швейцария в стихотворениях славян. Комментированная антология». Издание подготовлено П. Брангом и Христофом Фербером.

Произведения славянских авторов публикуются в оригинале с параллельными, как правило, довольно удачными, поэтическими переложениями на немецкий язык, сделанными в основном поэтом-переводчиком Х. Фербером при участии П. Бранга и некоторыми другими переводчиками.

Стихотворения сгруппированы по культурным эпохам, которые обозначены публикаторами нарочито расплывчато, так, чтобы можно было объединить в их пределах авторов разных славянских стран («От классицизма к романтизму», «Эпоха реализма», «Швейцарская тема в поэзии модерна: символизм, Молодая Польша, акмеизм, футуризм, авангард», «После второй мировой войны»). При подборке произведений каждого автора помещен небольшой очерк о нем, с портретом и с иллюстрациями. В издании имеются указатели и выборочная библиография по швейцарской теме в литературе.

Из приблизительно трех с половиной сотен стихотворений о Швейцарии, собранных участниками проекта, в антологию включено 133 произведения. Большинство из них (80) принадлежат перу русских авторов, затем следуют стихи польских поэтов (38) и ряд стихотворений на других славянских языках (болгарском, сербо-хорватском, чешском, украинском, белорусском). Всего представлено 87 авторов и еще десяток имен назван в заключительной главе сборника. Поскольку эта антология в значительной мере наполнена русской поэзией, мы отмечаем ее как заслуживающий внимания вклад в изучение русско-швейцарских культурных отношений.

Среди русских поэтов, посвятивших Швейцарии свои стихи, такие имена, как Г. Державин (отрывками из его оды 1799 года «На переход Альпийских гор» открывается антология), В. Жуковский, И. Козлов, К. Аксаков, П. Вяземский, Ф. Тютчев, А. Апухтин, Н. Некрасов, И. Тургенев (стихотворение в прозе «Разговор»), М. Волошин, И. Бунин, Вяч. Иванов, В. Набоков, Б. Окуджава, Р. Рождественский (его стихотворением 1960-х годов «Швейцарские коровы» заканчивается русская часть списка поэтов) и многие другие. Уже одно это краткое перечисление показывает, что швейцарская тема присутствовала в поэзии России в различные эпохи, переходя от одного литературного поколения к следующему. Она стала, в сущности, традиционной, как одна из многочисленных нитей, создающих общую ткань русской пейзажной лирики и одновременно связующих жизнь двух столь разных и весьма удаленных друг от друга стран.

Размышлениям над ролью образа Швейцарии в литературной жизни славянских стран посвящена историко-теоретическая часть антологии, названная, как и вся книга, — «Швейцария в стихотворениях славян» (с. 15—83). Это большое исследование не подписано, но, как можно догадаться, автором его является П. Бранг.

В связи с материалами антологии в статье затрагивается вопрос о славянской общности, которая в наше время проявляется в основном в культурно-исторической памяти и в бесспорной исходной общности славянских языков. Общей чертой именно этой языковой группы (впрочем, не ее одной) служит также, по замечанию автора, ее не первостепенное положение среди языков европейского континента. Нельзя, разумеется, требовать от работы по истории лирической темы углубления в одну из самых трудных, даже болезненных проблем славяноведения, но надо все же заметить, что, кроме языковой, имеется еще содержательная сторона славянских культур, которая — при всех центробежных стремлениях современного славянства — все-таки сближает его национальные культуры между собой. Это как раз и демонстрирует даже такая частная тема, как славянский образ Швейцарии.

Среди литератур славянских народов швейцарская тема встречается чаще всего у русских и у поляков. Это исторически объясняется тем, что именно в Российской империи XIX века посещение страны в Альпах стало составной частью образованности, не говоря уже о моде на альпийские курорты и об авторитете швейцарской медицины. В то время как, например, славянские подданные Габсбургской монархии не имели нужды в Швейцарских Альпах, поскольку у них имелись свои — восточные отроги Альпийской горной системы и Карпаты. Еще одна немаловажная причина для знакомства поля-

---

[3] Asyl und Aufenthalt: Die Schweiz als Zuflucht und Wirkungsstätte der Slaven im 19. und 20. Jh. / Hg. von M. Bankowski, P. Brang, W. G. Zimmermann. Basel; Frankfurt a. M., 1994. 485 S.

[4] Bild und Begegnung: Kulturelle Wechselseitigkeit zwischen der Schweiz und Osteuropa im Wandel der Zeit / Hg. von P. Brang, S. Goehrke, R. Kemball, H. Riggenbach. Technische Redaktion H. Urech. Basel; Frankfurt a. M., 1996. 896 S.

ков и русских со Швейцарией заключалась в возможности политической эмиграции. В альпийских кантонах искали и находили убежище многие оппоненты российских властей — польские повстанцы и русские революционеры, деятели литературы, которым бывало душно и тесно на российских равнинах как до, так и после 1917 года. Тем притягательнее стала Швейцария в наше время, овеянная почти двухсотлетней традицией паломничества из Восточной Европы.

Часть статьи отводится собственно образу Швейцарии у публикуемых поэтов. На него влияли не только личные впечатления, но и так называемый «швейцарский миф», сложившийся в европейской культуре. Не без юмора, но очень верно он выражен в стихотворном экспромте Н. А. Некрасова 1860-х годов:

Уезжая в страну равноправную,
Где живут без чиновной амбиции
И почти без надзора полиции, —
Вы найдете природу там славную...

Альпийская природа — не просто обязательный компонент мифа, она традиционно — со времен писателей и философов XVIII века — несет в себе для образованного наблюдателя символический смысл. Она непременно обращает человеческую мысль к вечности, к «наречию небес».

Средь гор глухих я встретил пастуха,
Трубившего в альпийский длинный рог.
Приятно песнь его лилась; но, зычный,
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И всякий раз, когда пережидал
Его пастух,извлекший мало звуков,
Оно носилось меж тесни́н таким
Неизреченно-сладостным созвучьем,
Что мнилося: незримый духов хор
На неземных орудьях переводит
Наречием небес язык земли...

— так пишет Вячеслав Иванов, преобразуя идиллический мотив в символистский (стихотворение «Альпийский рог», 1902).

В те времена, когда связи с альпийской республикой ослабевали, как это было в русской литературе советского периода, отсутствующие живые впечатления и старый «миф» подменялись пропагандистскими газетными клише. Может быть, одним из счастливых исключений стали те стихи из неоконченной поэмы В. М. Инбер «Ленин в Альпах» (1957), в которых отразились впечатления поэтессы от посещения Альп. Но и здесь дает себя знать традиция романтических и философских образов:

Среди бугров кремнистых,
В бездонных отголосках
Таинственные гроты.
Похоже: перед нами
Кора земного мозга
В часы его работы.

Эту сторону «швейцарского мифа» отметил в конце прошлого века Иван Коневской, написавший о «разуме гор», а еще раньше — Василий Жуковский, которому принадлежит понятие «горная философия». Символика Альп как алтаря или вершины Вселенной продолжает жить в поэзии и в наше время. Роберт Рождественский в упоминавшемся стихотворении «Швейцарские коровы» рифмует со словом «корова» «корону» Альпийских гор.

Образ Швейцарии все-таки видоизменялся в зависимости от времени (романтизированные пейзажи начала XIX века, стремление к реалистической достоверности картин швейцарской жизни и их социальная окраска во второй половине столетия, густые литературно-философские ассоциации в эпоху символизма, преобладание иронии или просто информация в сообщениях о Швейцарии XX века).

Отличительным признаком исследовательской манеры П. Бранга является острое внимание к самым мелким деталям материала. Литературные пейзажи анализируются со всей возможной скрупулезностью — вплоть до роли облаков, деревьев, ручьев и озер в словесном ландшафте. Показано их соотношение с чертами национального пейзажа, появление которого в литературе стимулируется подчас картиной Альп, как это происходит в стихотворении П. Вяземского «Вевейская рябина» (1864):

Я отыскал свою рябину,
Которой песнь я посвятил,
С которой русскую кручину
Здесь на чужбине я делил...

Исследуются эстетические и мировоззренческие функции швейцарской темы в творчестве славянских поэтов — ее связь с мотивами ностальгии, с политической тематикой, со сравнительно новыми темами туризма и спорта. Бесспорна мысль автора о том, что «образ Швейцарии и образ своей страны предстают в тесной связи друг с другом. Портрет Швейцарии служит тем полем, на которое проецируется образ своей страны, и при этом всегда нечто сообщается, — правда, в очень разных объемах — о самом авторе и о его отечестве» (с. 25). Вместе с тем и сами швейцарцы, видя себя, свою историю и свою родину в литературных изображениях, сделанных иностранцами, могут легче осознать собственные «мифы» и стереотипы, свои особенности, отраженные в особенностях чужого восприятия. В стихотворениях, собранных в этом томе, как пишет в заключение П. Бранг, «мир Альп становится зеркалом conditio humana, человеческих отношений», местом, которое напоминает «вновь и вновь — о неистребимой воле к жизни, какими бы суровыми ни были условия» (с. 696).

Кроме того, антология славянских стихотворений, посвященных Швейцарии, — это подготовленный швейцарцами прекрасный сборник лирики на нескольких языках, включая русский, что само по себе заслуживает внимания.

© *В. К. Лебедев*, © *Е. Н. Петухова*

Л. Н. ТОЛСТОЙ И А. П. ЧЕХОВ*

Тема творческих и личных взаимоотношений Л. Н. Толстого и А. П. Чехова далеко не новая в литературе. Первые работы на эту тему появились еще в середине 80-х годов XIX века. За более чем сто лет сделано многое: изданы монографии и тематические сборники научных статей, на страницах литературно-художественных и научных журналов и сборников исследованы различные аспекты этой многогранной темы, опубликованы многочисленные архивные материалы. Вместе с тем до последнего времени не было обобщающей работы, в которой были бы собраны воедино как изданные, так и ранее не публиковавшиеся отзывы писателей друг о друге, содержащиеся в дневниках, записных книжках и воспоминаниях их родственников, друзей и знакомых, рассредоточенные по архивам и музейным собраниям Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Ялты, Таганрога. Книга-справочник, подготовленная А. С. Мелковой, отвечает назревшей потребности. В ней собраны и систематизированы сведения о взаимных оценках, контактах, взаимоотношениях двух великих писателей.

Книга включает 21 раздел, каждый из которых снабжен обстоятельным комментарием. Публикуемые материалы позволили А. С. Мелковой наглядно отразить эволюцию взаимоотношений и оценок, высветить неоднозначность подходов Толстого и хотя порой и «невысказанную», но неизменную любовь со стороны Чехова. В то время как Толстой то говорил, что Чехов «скромный, милый человек», что «вещи Чехова положительно замечательны» и его рассказы он «перечитывает всегда с особым удовольствием», называл его «Пушкиным в прозе», «великим талантом», то утверждал, что у Чехова нет «внутреннего содержания», «проникновенного взгляда на человеческую жизнь», «руководящих идей» и записывал в дневнике фразы типа «от Чехова получил отвращение — безнравственно грязно», Чехов отзывался о Толстом неизменно положительно, позволяя себе полемизировать с Толстым только в художественном творчестве. «В своей жизни, — признавался он в письме И. И. Горбунову-Посадову, — я ни одного человека не уважал так глубоко, можно даже сказать беззаветно, как Льва Николаевича» (с. 95). «Я боюсь смерти Толстого. Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы пустое место ⟨...⟩ Я ни одного человека не люблю так, как его», — писал он 28 января 1900 года М. О. Меншикову (с. 100).

При всем пиетете перед Толстым Чехов, как об этом свидетельствуют приведенные А. С. Мелковой факты, постоянно проявлял «самостояние», «ускользал» от влияния морально-этических и художественных воззрений Толстого, что дало основание старшему сыну писателя С. Л. Толстому определить чеховскую позицию как «молчаливый отпор» (с. 23). Некоторая отстраненность, внешняя холодность Чехова порой смущали Толстого, вместе с тем чеховское «самостояние» привлекало его: «Замечательно, что он никому не подражает, а идет своей дорогой» (с. 279).

Толстой-писатель восхищал, но не подавлял Чехова. Если А. Блок в разговоре с А. Ахматовой как-то обмолвился, что ему «мешает писать Лев Толстой»[1] (при этом, разумеется, он вкладывал в эту фразу свой особый смысл, но все-таки слово «мешает» прозвучало), то Чехов, напротив, признавался, что «когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором... Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются» (с. 100).

Тщательно отобран и обстоятельно прокомментирован материал в разделе «Л. Н. Толстой об А. П. Чехове и А. П. Чехов о Л. Н. Толстом — в дневниках, записных книжках и мемуарах современников и переписке третьих лиц», включающий высказывания и воспоминания 108 современников писателей, из которых 23 были в то же время корреспондентами Чехова и 3 — Толстого. Собранные воедино в результате кропотливого труда свидетельства современников воссоздают живую атмосферу литературной жизни, контекст эпохи, доминантами которой были Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. И. А. Бунин, Ф. И. Шаляпин, А. С. Суворин, А. Б. Гольденвейзер, А. Н. Плещеев, И. И. Горбунов-Посадов, Ф. А. Страхов, В. Г. Чертков, П. А. Сергеенко, М. И. Чайковский, В. В. Билибин, Н. К. Михайловский, К. С. Станиславский, А. М. Горький, П. М. Свободин, В. А. Гольцев — лишь небольшая часть того литературно-художественного, общественного круга, который прямо или опосредованно был вовлечен в орбиту Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. На пересечении порой противоречащих друг другу свидетельств (по-разному, например, передают обстоятельства первой личной встречи писателей В. А. Маклаков и П. А. Сергеенко) возникает истинная картина событий. Так, А. С. Мелковой удалось путем сопоставления фактов установить время, место, состав участников и темы разговоров десяти встреч Толстого и Чехова. Из публикуемых в книге материалов видно, как долго они шли к первой встрече, ибо непростое это дело писательские контакты. Нам сегодня остается только гадать, почему так и не состоялась личная встреча Толстого и Достоевского, почему Чехов в течение двух лет откладывал

---

* Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музей... / Статьи, подг. текстов, примеч. А. С. Мелковой; ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 1998. 391 с.

[1] Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 95.

визит к Толстому. Впрочем, имеющиеся в распоряжении исследователей материалы позволяют более или менее определенно судить о позиции Чехова. Дело, вероятно, не в его застенчивости, как об этом писали В. Тихонов, П. Сергеенко, А. Эртель и другие авторы опубликованных в сборнике мемуаров, — решающим было то значение, которое Чехов придавал первой встрече с Толстым. Он боялся разочаровать, а возможно, и быть разочарованным, опасался холодной, незначительной встречи, не хотел затеряться среди других посетителей. Отсюда и решение пойти одному, без «посредников»: «...к Толстому я пойду без провожатых и без маклеров. Не понимаю, что за охота у людей посредничать».

Из других материалов книги хотелось бы отметить анализ «Списка выбранных рассказов Чехова» 1884—1899 годов, составленного Толстым в 1903 году, видимо, для издательства «Посредник», являющийся значительным вкладом в решение вопроса о критериях отбора рассказов и восприятия Толстым чеховской новеллистики.

Бесспорную ценность представляют справочные главы рецензируемой книги «Чехов в библиотеке Толстого» и «Толстой в библиотеке Чехова» и особенно указатели, в первую очередь «Указатель литературы о личных и творческих взаимосвязях Толстого и Чехова», включающий публикации с 1886-го по 1997 год.

Вместе с тем рецензируемая работа не лишена и некоторых недостатков. Нам представляется, что книга в окончательном виде не прошла внимательную авторскую корректуру. Если бы таковая была, маловероятно, чтобы в работе сохранились такие опечатки и стилистические погрешности, как например следующая фраза: «К сожалению, художественные замыслы, связанные с семьей Толстого, Чехову не удалось реализовать *при жизни*», а также ссылки на иллюстрации, в то время как иллюстраций в книге нет (вероятно, они были исключены издателями). Напомним, что Толстой и Чехов на корректурах всегда настаивали. В 90-е годы Чехов с удовольствием отдавал свои произведения в любимое детище Л. Н. Толстого книгоиздательство «Посредник», был в добрых отношениях с руководителями издательства. Но, когда в 1892 году несколько его рассказов были изданы там без авторской корректуры, Чехов в разговоре с петербургским сотрудником «Посредника» А. М. Хирьяковым заявил, что он «ничего больше не даст для „Посредника"».[2] Позднее Чехов несколько смирил свой гнев, тем не менее в январе 1893 года он писал В. Г. Черткову: «...чтение корректур — обычай хороший и пренебрегать им не следует. Если бы я был издателем, то, приобретая сочинения, ставил бы непременным условием авторскую корректуру».[3]

Думается, что после переиздания, необходимость которого очевидна, ибо полезная и интересная книга вышла тиражом всего в две тысячи экземпляров, прошедшая тщательную авторскую корректуру и снабженная иллюстрациями работа А. С. Мелковой порадует многих исследователей и любителей творчества Толстого и Чехова.

[2] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1977. Т. 5. С. 440.

[3] Там же. С. 155.

© *Е. З. Тарланов*

ПУБЛИЦИСТИКА БУНИНА*

При всем том, что первичное освоение Бунина русским читателем второй половины истекающего столетия, начало которому было положено героическими для тех лет усилиями А. Т. Твардовского, ознаменовавшими конец сталинской эпохи, в целом закончилось к середине 70-х, публицистическое наследие Бунина, казалось бы, весьма далекого от перипетий общественной жизни своего времени русского писателя, оставалось лакуной до начала 90-х годов и вышло собранным в один том лишь в самое последнее время.

Одной из важнейших особенностей восприятия всего написанного Буниным было то, что каждая встреча с ним русского читателя обозначала своего рода переоценку ценностей, расширение художественного видения, освобождение от тех или иных идеологических догм. Так, например, самые первые из советских изданий Бунина конца 50-х годов сопутствовали реабилитации в общественном мнении репрессированного дворянства, а публикация «Окаянных дней» на рубеже 90-х в прах развеяла последние из официозных мифов советского времени. Однако за год до XXI столетия гневные строки Бунина читаются иначе, чем даже 10 лет назад: поколение наших современников, свидетелей нежданных катаклизмов последних лет, видит в них уже не ниспровержение отживших клише, а *социальную технологию* революционных потрясений.

Публицистическое перо Бунина-эмигранта откликается на весь спектр тем, связанных с русской жизнью пред- и пореволюционных лет: в оперативных и вместе с тем осязательно-

* И. А. Бунин. Публицистика 1918—1953 годов / Под общей редакцией О. Н. Михайлова, вступ. ст. О. Н. Михайлова, коммент. С. Н. Морозова, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой. М.: Наследие, 1998. 640 с.

живых миниатюрах, написанных на чистейшем и теперь уже полузабытом русском языке, видятся и аляповатые выкрутасы «нового искусства», и неисчислимые оргии революционного насилия, а рядом с ними графически легкие абрисы Эртеля и Чехова, Куприна и Гиляровского, Рахманинова и Шаляпина, страшные отблески судеб Камиля Демулена, Мопассана или же Айседоры Дункан.

Продолжая этот перечень, нам пришлось бы переписывать едва ли не всю книгу, но, раскрывая ее страницы, нельзя не столкнуться с главной чертой Бунина, писателя и человека, заключающей в себе явную проблему, — отсутствием характерных для всей русской классической традиции просветительских мотивов, — которая ждет своего объяснения.

Рядовые и центральные деятели «русской смуты», многочисленные герои пристрастных заметок Бунина, кропотливо извлеченных составителями из труднодоступных периодических изданий русской эмиграции первой волны, изображаются в намеренно бытовом плане — личностями, начисто лишенными каких-либо духовных, а тем более идейных представлений, самоутверждающимися в удовлетворении накопительских и даже зверских инстинктов. Во всех публицистических выступлениях Бунина мотив русской революции неотвратимо окружается ореолом какого-то фатального умопомрачения, довлеющего над русской литературой и общественно-политической жизнью.

Аналитическому взгляду писателя-современника причина русской смуты видится в печальной способности разнузданных толп некритически воспринимать демагогическую мифологию создания некоего нового мира, полностью отличного от прежнего, но порождающего реальность, которая так же далека от свободы, равенства и братства, как «Христос от гориллы» (с. 24).

Жуткий мир первых лет революции, свидетелем и наблюдателем которого выступает Бунин-публицист, не имеет ничего общего с сентиментально-книжными мечтами среднего русского интеллигента: если орловская баба, «носительница высшей народной правды», еще во времена первой мировой войны страстно желает «порезать да покласть» всех пленных австрийцев (с. 56), то многажды воспетые газетными риторами «солдаты революции» в действительности оказываются сборищем люмпенов и мародеров, сладострастно орущих невыразимо пошлую песенку — «красный гимн» безделью и паразитизму (с. 68—70).

Выступления Бунина революционных лет, впервые опубликованные в полном объеме благодаря огромному труду творческой группы О. Н. Михайлова, не являются, однако, исключительно архивными документами, извлеченными из пыли десятилетий только с тем, чтобы доказать правомерность того или иного взгляда, диктующегося злобой дня. Намеренно фрагментарный характер бесчисленных его «заметок» и «записных книжек» отнюдь не скрывает главного — остроты ретроспективного зрения историка, уподобляющего пошлую фразу революционной агитки ярко расписанному античному декору, которым окружались наиболее кровавые тенденции Французской революции. С непередаваемо едким сарказмом Бунин повествует об одном курьезе времен якобинской диктатуры, когда некий член Конвента, фанатично желая сотворить чудо воскрешения Римской республики, являлся Парижу в обнаженном, «античном» виде (с. 191).

Нет, впрочем, необходимости и дальше пересказывать факты, которые легли в основу записей Бунина, в том числе и по горячим следам. Но проблема исторического видения одного из крупнейших русских прозаиков XX века не может быть решена без привлечения этих бесценных материалов, включая также ответы Бунина на вопросы анкет, его письма в редакцию и интервью. Уничтожающий смех писателя с полной справедливостью развеивает в пыль раздутые репутации присяжных псалмопевцев красного террора типа Бабеля и Артема Веселого, казнит бесчисленных, известных и неизвестных, вершителей низости и зверств.

«С истоков дней, волею судьбы, — пишет в этой связи в кратком, но емком предисловии книги О. Н. Михайлов, — Бунин впитывал в свой жизненный состав два основных начала: дворянское, с его замечательной книжной культурой, и простонародно-крестьянское с его космосом. Народовольческое вольнодумство, шедшее от старшего брата Юлия и совершенно умозрительное, лишь коснулось его натуры» (с. 1—2). Эта констатация все же не открывает, как представляется, всех причин своеобразной статики исторического взгляда писателя, во многих чертах отразившего онтологические концепции модернизма.

В невосприимчивости Бунина к народническим идеям сказывалось отсутствие в его миропонимании представления о каком-либо внутреннем смысле истории, в высшей степени созвучное эстетике рубежа веков. Близость отвергающего социальные поиски Бунина к художественным решениям русского модернизма может лучше всего объяснить сейчас те необыкновенно гротескные краски, которыми в публицистике писателя изображается Горький с его «неуместной» проповедью просвещения.

«Модернизм» Бунина, о котором нам приходится говорить, был в какой-то мере особым модернизмом, выразившим *содержание XX века*, т. е. максимальную удаленность эстетической системы от моральных координат, как бы *в формах и на языке века XIX*, века Тургенева и Толстого.[1] Во вполне модернистском духе эпохи находится *антиразночинская элитарная* установка Бунина, с позиции которой писатель пристрастно ревизует историю русской литературы: «⟨...⟩ пришел разночинец, во-первых, гораздо менее талантливый, чем его предшественник (дворянин. — *Е. Т.*), а во-вторых, угрю-

[1] О взаимосвязях Бунина и модернизма см.: *Мальцев Ю.* Иван Бунин. М., 1994. С. 100—152.

мый, обиженный, пьющий горькую... И вдобавок сугубо тенденциозный (пусть с благими целями, но тенденциозный), да еще находившийся в полной зависимости от направления своего журнала, от идеологии своего кружка, от обязанности во что бы то ни стало быть „гражданином", от милости Скабичевских» (с. 179—180).

Высказанное здесь мнение по сути дела продолжало полемическую памфлетность «дилетанта» Апухтина, подчеркнуто элитарно-дворянская позиция которого, намеренно ниспровергающая любое социальное значение литературы, явилась впоследствии одной из черт модернистского миропонимания. Более того, мысль Бунина в перспективе становится созвучной художественной программе его младшего современника В. Набокова, опять же с элитарной, дворянской точки зрения язвительно высмеявшего в романе «Дар» крайности разночинского радикализма 60-х годов по рецептам Чернышевского.[2] Противопоставление Набокова Бунину, допущенное в первой статье о писателе, принадлежащей А. Т. Твардовскому,[3] сейчас кажется уже не вполне корректным в силу действительной близости позиций двух деятелей русской культуры XX века, чья намеренная выключенность из сферы социальных координат косвенно выражала имморалистическую константу — изъятие искусства из социальной, а следовательно, исторической сферы.

Избранный нами ракурс, конечно же, не может охватить всего публицистического творчества Бунина — и не предназначен для этого. Наследие величайшего мастера русской прозы — страстного борца с «литературными подделками под художественность» — не поддается описанию в терминах модернистской эстетики: бунинский демократический колорит, бунинское подлинное знание провинциальной России присутствуют в наше время, например, в публицистике А. И. Солженицына — летописи уже современной русской трагедии.

Замечательно, что живое и пламенное слово Бунина-публициста, благодаря творческой группе энтузиастов ИМЛИ, предстало перед читателем исчерпывающе полно, в фундаментальном академическом издании, впервые столь масштабно открывая еще одну малоизвестную грань высокого таланта писателя.

Несомненную самостоятельную ценность издания составляет обширный историко-культурный контекст, воссоединяющий единый поток русской литературы на родине и в зарубежье.

Объемный именной указатель, включающий в себя более тысячи имен (составитель С. Н. Морозов), не только отражает широкую панораму общественно-политической, литературной и культурной жизни эпохи, но и очерчивает удивительный диапазон бунинской эрудиции. Многие комментарии к персоналиям и периодическим изданиям по своему значению выходят далеко за пределы бунинской темы и несомненно послужат образцом и прецедентом для последующих изысканий подобного рода.

Безусловно, однотомник под общей редакцией О. Н. Михайлова заслужит искреннюю и глубокую благодарность исследователей и ценителей прежде «малодоступного» бунинского дара.

---

[2] Подробнее о связи позиции дилетанта в творчестве Апухтина и Набокова с модернизмом см.: *Тарланов Е. З.* Социальный тип дилетанта в литературной жизни рубежа веков и зарождение русского модернизма // Русская литература. 1998. № 3. С. 43—56.

[3] Ср. негодующую инвективу А. Т. Твардовского о Набокове — по контрасту с Буниным, правда, несколько в ином плане: «Человеку преуспевающему, довольному собой ⟨...⟩ отказавшемуся даже от родного языка, не понять было мучительной тоски настоящего поэта по родной земле ⟨...⟩ по родной речи в ее живом народном звучании» (*Твардовский А.* О Бунине // Твардовский А. Т. Статьи и заметки о литературе. М., 1972. С. 65).

ХРОНИКА

ЮБИЛЕЙНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. М. ЛЕОНОВА

19—20 мая 1999 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась научная конференция, посвященная 100-летней годовщине со дня рождения Л. М. Леонова (1899—1994).

Юбилейную конференцию вступительным словом открыл зав. отделом новейшей русской литературы, доктор филол. наук В. П. Муромский. Он отметил, что 100-летие Л. М. Леонова символично совпадает с концом XX века. Недаром в заголовках статей о писателе акцентируется ныне слово «последний»: «последний русский классик», «последний русский роман XX века» и т. д. В этих словах — не только дань уважения большому художнику, но и осознание ухода целой эпохи, с ним связанной. А по сути — целого века.

За отпущенные ему 95 лет Леонов пережил не только становление и развитие этой эпохи, но и ее конец, крушение, казалось бы, незыблемых основ. Наивно было бы думать, что этот процесс прошел безболезненно для писателя. Опубликованный пять лет назад роман «Пирамида» показал, как резко омрачилось настроение автора, обострилась его ирония, усилился скепсис. Своим последним романом Леонов как бы сопровождает нас в новый, XXI век. И дело не только в том, что, как предсказывают некоторые, этот роман будет по-настоящему понят и оценен лишь в следующем столетии, а прежде всего — в самой его футурологической направленности, в характере затронутых здесь проблем, в их неожиданной и, в отличие от прошлых лет, ничем не стесненной авторской трактовке.

С этим связаны, по мнению В. П. Муромского, и особенности восприятия Леонова современным общественным сознанием. Хотя природа индивидуального художественного таланта едина, образовался все же некий разрыв между Леоновым прежним, советского периода, каким он известен большинству читателей, и Леоновым, условно говоря, «другим», каким он предстает в своем итоговом «романе-наваждении», т. е. в значительной степени новым, необычным, одновременно и похожим, и не похожим на себя. Ситуация осложняется еще и тем, что этот роман не стал и, видимо, не скоро станет объектом широкого читательского интереса и внимания. Споры о нем ведутся главным образом в кругу специалистов. Рано или поздно эти два «разных» Леонова, надо полагать, совместятся в общественном сознании, в восприятии читателей. Но пока этот разрыв ощутим, и преодоление его — одна из непростых задач нынешнего литературоведения. В. П. Муромский выразил надежду, что решению ее в какой-то мере будет способствовать настоящая юбилейная конференция, а также коллективная монография о «Пирамиде» — первый опыт подобного научного труда об этом романе, подготовка которого завершается в отделе новейшей литературы Пушкинского Дома.

Участники конференции почтили минутой молчания память недавно скончавшихся заслуженного деятеля науки, профессора В. А. Ковалева и доктора филол. наук Н. А. Грозновой, усилиями которых сектор советской литературы Пушкинского Дома превратился со временем в центр леоноведения.

Первый доклад конференции А. Г. Лысова (Вильнюс) был посвящен теме «О „всемирной отзывчивости" Л. М. Леонова: соборный образ творчества». «Всемирная отзывчивость» в том ее виде, в каком она сложилась на рубеже XIX—XX веков, по словам выступавшего, может быть представлена в двух ипостасях: как сфера нормативно-религиозного идеала (система нравственно-эмоциональных реакций на мир в творчестве писателей от Карамзина до Л. Толстого) и как «славянская всесимпатия» (Т. Манн), область эстетических воплощений национальных явлений мира. В творчестве Л. Леонова «всемирная отзывчивость» осознана как некая экстранациональная русская черта и запечатлена в единстве ее высших начал. В леоновских нравственно-психологических оценках мира всегда присутствовало чувство *жалости* как высокой эмоции, например аура «жаления» вокруг Манюкина, Ксении, Пчхова в «Воре». Это чувство распространялось и на все реалии человеческой жизни: «жалейте прах... прошлой жизни», «Бог должен жалеть людей...», «неужто не найдется народоправителей, кто просто жалеет людей» и т. д. В определенном смысле эта черта великого жаления была антитезой горьковскому «гордому человеку», но сродни постулату Достоевского — «смирись, гордый человек...».

Другая ипостась, близкая пушкинской «всеотзывчивости», связана у Л. Леонова с соборным образом культуры, с храмом культуры, построенным не только зодчими, но и всеми, кто, «вглядываясь в небо», вкладывал свои «черные трудовые гроши» в сотворение этого здания всечеловеческого духа. Леонов и определял культуру как всечеловеческое дело, как причастность всех к созданию Красоты («Всечеловеческое — это нуждаемость всех в красоте»).

Уже в первых произведениях Леонова критики отметили его стилевую «переимчивость»

как русскую, даже «великорусскую» черту. Сегодня ранний новеллистический цикл писателя можно рассматривать как своеобразную персонификацию идеала «всемирной отзывчивости», художественный отклик на «Скифов» А. Блока.

В творчестве Леонова 1930—1970-х годов, констатировал А. Г. Лысов, неизменным атрибутом становятся «формулы пересмотра», или некий соборный образ культурного пути человечества. К такому типу пересмотра культурного движения истории можно отнести монолог об Аттиле Буланина, родословную Жистарева в «Соти», раздумья Курилова над «Историей религий» в романе «Дорога на Океан», лекцию Вихрова о русском лесе, монолог Фирсова о «блестинке» в «Воре» и «Историю Эдессы» Пикеринга («Evgenia Ivanovna»). Все это уходит в образ «фантомного дворца» Юлии в «Пирамиде» и в мартиролог достояний погибшей цивилизации в «Последней прогулке». Однако в «Пирамиде» развернут и «ангелический» (по Есенину) образ культуры, т. е. духовное отражение земного пути людей, мытарства души. Ангел Дымков и воплощает собой скитания души в земном бытии. Одновременно всечеловеческая культура как бы сканируется им, ибо это единственное оправдание земного бытия человечества в тяжбе вселенских Начал «за и против» человека.

Таким образом, творчество Леонова в целом и есть персонификация (в аспекте проблем культуры) формулы Достоевского о том, что «мир красотой спасется».

Следует отметить, сказал выступавший, что расхожая формула «красота спасет мир» — не достоевская, а шиллеровская. У Достоевского в замыслах романа «Идиот» — «мир красотой спасется». Мир — сфера Ветхого Завета, красоту являет в мир Христос (Новый Завет), люди спасаются во Христе (явление Св. Духа в Пятидесятницу, гипотеза Третьего завета). Однако у Леонова действует и формула «красота спасет мир». Это отстаивание идеалов неповторимости человека, святости каждого уникального человеческого бытия. Это и своеобразное «собирание» себя в единую целостность в романе «Пирамида». Все это позволяет расценивать последний роман Леонова как роман-самоопределение.

В докладе Н. Г. Полтавцевой (Москва) «Ранние произведения Леонова как тексты культуры модерна» на основе анализа новелл и повестей Леонова 1922—1924 годов рассматривалась проблема оппозиции «природа» и «культура» как характерный образчик дискурса стиля модерн. Остановившись вначале на метафизических и эстетически-стилевых особенностях модерна (связь модерна с урбанизмом, тема нисходящих инволюционных метаморфоз, амбивалентности, витализма и т. п.), докладчица затем проследила их присутствие в ранних повестях Леонова, выделив как основной лейтмотив «веселой трагедии» и тему «смерти старых богов».

А. И. Павловский (Санкт-Петербург) в своем выступлении «XX век: катастрофичность мира и художественное сознание эпохи» остановился на двух крупнейших, по его мнению, произведениях столетия — на романе Л. Леонова «Пирамида» и «Поэме без героя» А. Ахматовой.[1]

В выступлении Т. М. Вахитовой (Санкт-Петербург) «Леонов и символизм» была предпринята попытка тезисно обозначить элементы соприкосновения зрелой леоновской прозы («Русский лес», «Вор», 2-я ред. и «Пирамида») с традицией русского символизма «второй волны» (1900—1907), по определению З. Минц, который отличался близостью к демократическому сознанию, апологией национальной традиции, стремлением увидеть символизм в реальной действительности и мировой культурной традиции. Анализ структуры леоновского мира основан на теоретических работах И. П. Смирнова.

Пространственная картина текста Леонова сфокусирована вокруг центра, который изолирован от внешнего влияния и инородного вторжения. Три лика русской жизни — природный (родничок в «Русском лесе»), низший (кабак в «Воре») и высший (церковь и кладбище в «Пирамиде») окружены стихией истории. Художественное воплощение этой стихии связано с символистскими мотивами — огня, пожара, пепла, тлена, праха, метели, ветра, вьюги, бури. Попытка героя покинуть заповедную зону не может осуществиться, он всегда возвращается в исходную точку (мотив карусели в «Пирамиде»). Идея повторяемости становится основной характеристикой бытия («Ночь, улица, фонарь, аптека...» А. Блока).

В биографии героя Леонов обособляет ранний период (детство), который неповторим и несет на себе знак судьбы. Вместе с тем детство — это возмездие (в отличие от Блока, у которого юность — возмездие). В истории Леонов также обращается к первоначалам — легенде об Адаме и Еве и «окольном пути в рай» в «Воре», теме античности в «Русском лесе», к апокрифу Еноха в «Пирамиде». Символистское стремление соединить «начала и концы» истории («Но ты, художник, твердо веруй / В начала и концы. Ты знай, / Где стерегут нас ад и рай» (А. Блок. «Возмездие»)) выражается в постоянном мотиве «останков минувшего в современности», виртуозно разрабатываемом Леоновым в своей романистике.

В области художественной каузальности леоновское мировосприятие также сближается с символистским. Причинно-следственные связи нарушаются, и на первый план выдвигается мотив случайности, неопределенности, тайны, «недораскрытой тайны» и чуда. Основным принципом построения у Леонова, как и у символистов, становится принцип антилогии —

[1] Текст доклада опубликован в № 4 журнала за 1999 год.

двойного обоснования явлений (об этом писала Н. В. Барковская). Принцип антилогии обусловливает и двоемирие в леоновских романах. Правда, инфернальный мир в «Воре» проявляется опосредованно, в «Русском лесе» на него автор лишь намекает отдельными деталями, но в «Пирамиде» дьявольское начало в лице Шатаницкого обретает особое художественное воплощение.

Материальный мир в триптихе Леонова проникнут мотивом разрушения и бедствия: под топором находится русский лес, в окружении милиции Блогуша, под угрозой уничтожения — Старо-Федосеевский погост. Идея катастрофичности мира, идущая от Вл. Соловьева, на страницах «Пирамиды» обретает апокалипсическое звучание. Но если А. Белый, вслед за Ф. Ницше, определял время человечества как полдень, то Леонов выбирает другую точку отсчета — половину девятого, усугубляя трагическую ситуацию.

Человек в леоновских романах изображается как человек отчужденный (вор, опальный профессор, священник-лишенец), потерявший и социальные и родственные связи. В этой ситуации приобретает важное значение мотив «блудного сына». А тема «преступления и наказания» соединяется с темой «отцов и детей». Классическая традиция у Леонова опосредуется символистским опытом романа А. Белого «Петербург».

Своеобразной является и позиция автора в романах Леонова. Автор не просто описывает события («Русский лес»), а вовлекается в происходящее через образ двойника-Фирсова («Вор») и писателя Леонова («Пирамида»). И если в «Воре» идет своего рода борьба героя и писателя, то в «Пирамиде» автор полностью подчиняется персонажам и служит лишь передаточным механизмом их идей, теорий и размышлений. Герои-призраки побеждают автора, находящегося в состоянии наваждения. И даже понятие творчества у Леонова как спуска в страшные бездны и общения с призраками близко символистскому, о котором писал А. Блок в дневнике 6 января 1919 года: «Всякая культура — научная ли, художественная ли — демонична. И именно, чем научнее, чем художественнее, тем демоничнее».

Таким образом, сказала Т. М. Вахитова, творчество Леонова не укладывается не только в рамки социалистического реализма, куда его пытались определить из охранительных целей леоноведы, но и в рамки реализма. Леоновское мышление вписывается в авангардное сознание XX века, внутри которого в наибольшей степени соотносится с символизмом.

Во-первых, Леонов разделяет с символистами общий фонд поэтических и идейных мотивов. Во-вторых, он ведет диалог с культурой символизма. В-третьих, он — лирический романист, что сближает его прозу с поэзией (прежде всего А. Блока). Именно эти принципы взаимоотношения с символизмом находил в творчестве В. Набокова С. Сендерович. Здесь возникает интересная тема — Леонов и Набоков, но это уже другой разговор.

Доклад В. М. Акимова (Санкт-Петербург) был посвящен «Мифологии Дома в драматургии Леонида Леонова». Во второй половине 20-х годов, по словам докладчика, герои Л. Леонова (и сам писатель) приходят к идее о необходимости разрушения традиционного образа русской жизни и создания взамен нее нового, небывалого мира. В одном из писем М. Горькому осенью 1927 года Л. Леонов писал: «...работать надо, делать вещи, *пирамиды*, — выделил это слово В. М. Акимов, — мосты и все прочее, что может поглотить у человечества накопившуюся силу (...) России пора перестать страдать и ныть, а нужно жить, дышать и работать много и метко. И это неспроста, что история выставила на арену людей грубых, трезвых, сильных, разбивших вдрызг вековую нашу дребедень (я говорю о мятущейся от века русской душе) и вколотивших в нее толстую сваю под неизвестное покуда, но, по-видимому, основательное здание, судя по свае». Но русская история XX века не подтвердила оптимизма этого прогноза. На самом деле все оказалось наоборот. Под «мятущуюся от века русскую душу», подо всю Россию людьми «грубыми, трезвыми, сильными» была подложена мина огромной разрушительной силы.

В драматургии этих лет («Унтиловск», «Провинциальная история», «Усмирение Бададошкина»), а затем и в пьесах 30-х годов («Половчанские сады», «Волк»), а также в романах этих лет Л. Леонов в весьма жалком виде изображает «неудачников» и «нытиков», порожденных «вековой нашей дребеденью», стремясь превратить свои сочинения в гимн «грубым и трезвым» преобразователям русского мира. Но Леонов-художник все время расходится со своими идейными декларациями. Люди «старого мира», если всмотреться, оказываются в его сочинениях порою куда более духовно богатыми, сложными, одаренными чувством жизни как ценности — в сравнении с примитивными и жестокими выдвиженцами «прогресса», «литыми из красного чугуна», разрушающими сложный и тонкий организм народной жизни. Результатом их деятельности становится неудержимый распад России — распад Дома, семьи, человека.

Парадоксально, но хранителями семьи, Дома (хотя и бессильными) являются почти всегда «отрицательные» (особенно в ранней драматургии) персонажи (Черваков, поп Иона в «Унтиловске», Степан Сыроваров в «Метели», бывший купец Фаюнин, «из мертвецов», в «Нашествии», Степан Дракин в «Ленушке»). И все это — обреченные духи прошлого.

Правда, сказал В. М. Акимов, в годы войны эта модель переживает нарастающий кризис. Вернувшийся из заключения Федор Таланов, близко узнавший во время прокладывания трассы через «тысячеверстое болото» новых хозяев жизни, отвергает их притязания на русский Дом. Восстановлением связи с Россией как идеальным Домом стала для него крестьянская девчушка Аниска, чистое и поруганное, незащищенное дите России: она возвращает ему по-

терянную Родину. Еще раньше, в «Метели» (правда, словами резко отрицательного персонажа Степана Сыроварова), Л. Леонов дает понять, в какой степени террористическое насилие и утопические искушения, подкрепляя друг друга, водят Дом и семью по бесплодным тупикам истории. В первые послевоенные годы, при тех или иных возвратах мифологии «сражения за новую жизнь», Л. Леонов все более ведет сюжеты к утверждению ценности национального Дома и отрицанию всех его разрушителей — и «своих», и «чужеземных». «Человеку надо, чтобы прийти домой ⟨...⟩ И дочка в окно ему навстречу смотрит, и жена режет черный хлеб счастья. Потом они сидят, сплетя руки, трое. И свет из них падает на деревянный некрашеный пол. И на небо», — говорит полковник Березкин, сам немало сил отдавший утопическим мифам преображения России.

В сущности, все, в муках написанное Л. Леоновым, по мнению В. М. Акимова, стало картиной разрушения русского Дома и русского человека как строителя и хранителя, хозяина этого Дома. Понятно, что в творчестве писателя побеждает трагическая тоска, которая в «закатной» «Пирамиде» вылилась в разрушительную космическую метафору распада мира и начинания заново, с неизвестным исходом, всечеловеческой истории.

«Диалог с современниками», так назвала свое выступление В. Е. Кайгородова (Пермь), начинается у Леонова с полемической оценки личностей и художественных исканий учителей — В. Э. Мейерхольда, М. Волошина, М. Горького — в «Дороге на Океан», в разговоре о культуре «серебряного века» в целом, в «Русском лесе».

Поздние романы, вторая редакция «Вора» и «Пирамида», адресованы читателю-собеседнику, способному расшифровать применительно к сюжетам и героям леоновской драматургии конца 30-х годов («Половчанские сады», «Метель», особенно «Волк»), их последующему переосмыслению писателем, факты цитирования и полемики писателя с наиболее известными произведениями советской литературы этих лет, в которых есть то, что делает их в известном смысле предтечами «Пирамиды»: мотивы чуда, сказки, волшебного полета.

В романе, прежде всего в сценах первомайского свидания и цирковых представлений, пародируются романтическое всеведение и всемогущество героев «Мастера и Маргариты»; «волшебная дверца» из фильма А. Птушко «Золотой ключик» становится одним из толчков появления в сознании любительницы кино Дуни Лоскутовой образа ее хранителя ангела Дымкова. Полеты булгаковской Маргариты и стахановки — героини фильма «Светлый путь» (1940), как и пространство беса Воланда, и чудеса ВСХВ, оборачиваются безлюдными декорациями дворца Юлии Бамбалски. Настоящее кинорежиссера Сорокина имеет отчетливое сходство с успехами призера Венецианского кинофестиваля 1934 года Григория Александрова.

Упоминаемый в «Волке» Воронеж, бывший в тридцатые годы местом ссылки, в «Пирамиде» связан с доброжелательно-ироническим воспоминанием об Андрее Платонове («вагоновожатом»), но прежде всего с трагической судьбой О. Мандельштама. Его «птичьи» автохарактеристики, детали внешнего облика, поведения просматриваются в кротком безумце — ангеле Дымкове.

Конфликт с властями, сказала в заключение В. Е. Кайгородова, недоброжелательство критики, поиски диалога с И. В. Сталиным, общие для Леонида Леонова и всех названных художников конца 30-х годов, — еще одно из оснований разговора с ними на страницах «закатного» романа.

Л. П. Егорова (Ставрополь) в своем докладе «Леонов в вузовской „Истории русской литературы XX века"» поделилась опытом работы над монографической главой о творчестве Леонова для вузовского учебника «История русской литературы XX века» (М.; Ставрополь, 1998). В главе отражены как авторские, так и другие материалы, апробированные на леоновских конференциях в Пушкинском Доме. В общем курсе большое и неисчерпаемое наследие великого русского писателя невозможно представить в полном его объеме; крупным планом подан лишь роман «Дорога на Океан», как наиболее репрезентативный для довоенного творчества Леонова. В его интерпретации, подчеркнула Л. П. Егорова, стал ключевым тезис писателя о разных «этажах» (слоях) его произведений. Сравнительно подробно рассматривается и пьеса «Нашествие». Чтобы сформировать представление о масштабности творчества Леонова, его своеобразии, монографическому рассмотрению отдельных произведений предшествует характеристика его творческой индивидуальности.

Специальный раздел посвящен итоговому роману писателя, в общем анализе которого автор опирался на отчеты семинаров о «Пирамиде» Пушкинского Дома. Далее Л. П. Егорова остановилась на дискуссионном вопросе, пока, быть может, не совсем уместном в учебнике, но интересном для исследовательского спецкурса по современной русской литературе. Докладчица предложила рассмотреть «Пирамиду» в контексте новых тенденций в философии и литературе второй половины XX века. Опираясь на работу немецкого философа христианской ориентации П. Козловски «Культура постмодерна», Л. П. Егорова показала близость его отдельных положений философской концепции Леонова. Надо учесть, что парадигма постмодерна гораздо шире, чем это представляется на первый взгляд, его нельзя сводить лишь к эпатажным произведениям, наследующим традиции авангарда (с ними у Леонова действительно нет ничего общего). Постмодернизм же — более масштабное явление культуры, обозначившее переход к пост-Новому времени. В «ситуации постмодернизма» художник не может не испытывать ее воздействия, так же как не могли не испытывать влияния модернизма реалисты на-

чала века. Стремление «удержать» автора «Пирамиды» в рамках модернизма может породить трактовку Леонова как некоего эпигона художественных открытий начала века, тогда как на деле художник открывает пути в третье тысячелетие. Думается, этим (а не только житейскими обстоятельствами) объясняется и принципиальная незаконченность романа, и вариативность глав, и многие другие его черты, о которых говорилось участниками конференции и прошлых семинаров, но которые, как правило, не соотносятся с современной литературной ситуацией. Между тем отмеченные леоноведами «переворачивание смысла», интерес к «изнанке бытия», реминисцентные игры и т. д. свидетельствуют о самодвижении литературной классики в фарватере общих поисков, которым она (классика) задает высокий уровень на шкале ценностных ориентаций.

Доклад А. Л. Казина (Санкт-Петербург) был посвящен теме «Философия Шатаницкого». Роман «Пирамида», по словам выступавшего, это сказание о конце света, это апокалипсис по Леонову. Апокалипсис («Откровение Иоанна Богослова»), как известно, — последняя книга Нового Завета, поэтому не следует видеть в романе Леонова нечто еретическое и тем более антихристианское. Более того, сам Шатаницкий (представитель ада в романе) не выходит за пределы христианской картины мира: он не претендует на равенство с Богом, скорее, он претендует на особый союз с ним. Шатаницкий, по определению докладчика, это герой зависти, герой ресентимент: «Как ты мог предпочесть создания из глины созданиям из огня?» Уже из этого вопроса очевидна ограниченность его духовного горизонта (в силу отсутствия *любви*). Творца интересует «сокровенный сердца человек в красоте кроткого и молчаливого духа» (ап. Петр), а не «материал», из которого произведена та или иная тварь. В этом плане бес Шатаницкий и ангел Дымков одинаково «виртуальны»: у них не лица, а личины. Богу важно не колдовство, а *сердце*, он ждет от твари не подделки под Творца, а свободного кеносиса, когда первые становятся последними, последние — первыми. Этот мир несомненно кончится (все, что имело начало, будет иметь конец), однако у Бога мертвых нет: у него все живы. Ошибка Шатаницкого, сказал А. Л. Казин, в том, что он хочет справедливости, тогда как святость (в лице Дуни, к примеру) не требует своего. Подобная подмена любви логикой и составляет основную вину ада, а также герметизма, гностицизма и прочих радикалистических ересей, против которых собственно и направлен роман Леонова.

Л. П. Якимова (Новосибирск) выступила с докладом на тему «Роман Л. Леонова „Пирамида" и русский космизм». Богатство и разнообразие дефиниций, возникающих при определении художественного метода романа «Пирамида» («магический реализм», «символический реализм», «духовный реализм» и т. д.) и его жанровых особенностей («роман-откровение», «роман-гнозис», «роман-наследие» и т. д.), восходит, по словам докладчицы, к укорененности мифопоэтической традиции мировой культуры в художественном мире Л. Леонова, в частности к той семантико-эстетической роли, которая отведена в нем архетипу «космос».

Рассматривая духовную биографию писателя как «историю заболевания некой мечтой или идеей», следует признать, что это значительно была мечта-идея-мысль космическая, что именно ее и имел в виду Л. Леонов, когда убеждал своих критиков в том, что в его книгах «могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятом горизонте, подтексты, и многие из них... будут толком поняты когда-нибудь потом». Но то, что в силу известных обстоятельств в других произведениях автора уходило в поэтическое подполье, оказывалось запрятанным в подтекст, защищено броней аллюзий и реминисценций, в «Пирамиде» вырвалось на свободу, «проклюнулось», предстало в открыто отрефлектированном автором определении и «неосуществимой темы размером с небо», и способа ее разрешения — «библейским, по возможности, оком взглянуть на панораму мыслимого времени», и конечной художественной цели — «уточнить трагедийную подоплеку и космические циклы большого бытия, служившие ориентирами нашего исторического местопребывания».

Следует обратить особое внимание, по мнению докладчицы, на то, что в отношении «Пирамиды» речь должна идти не о воплощении космической идеи как космизма «без берегов» или как «некоего космического веяния и дыхания», а о близости главной книги писателя к тому направлению планетарного сознания, которое вычленилось и отстоялось как его отдельная, самостоятельная, конкретно-историческая форма и получило терминологическое обозначение русского космизма. Сам личностный колорит, душевно-духовный потенциал отечественных космистов — Н. Н. Федорова, В. И. Вернадского, А. А. Чижевского, Н. Г. Холодного, Н. А. Умова, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, В. Н. Муравьева и др. — был глубоко притягателен для Л. Леонова, во многом соприроден его личности, ее, так сказать, психофизической структуре — смелым вызовом веку, неотступностью мысли о «пути к так называемым *звездам*», сознательной установкой на долгожительство, а главное, «принципиально новым качеством мироотношения». Идея «активной эволюции», как определяют исследователи русского космизма его основную генетическую черту, четко поддается опознанию в тексте «Пирамиды», обнаруживает с ее художественным смыслом свою «генетическую родственность». Через характер главного героя — Матвея Лоскутова, на судьбе которого «построен ключевой миф о нынешней верховной смуте», равно как и через другие образы романа открывается читателю ощущение всепроницаемости Вселенной, всеобщей связанности всего со всем, микрокосма с макрокосмом, живая, пульсирующая суть человеческой истории, ноосферный характер Бытия. Соотносимый со всем смыслом русского космизма образ

Вечной Эволюции, сказала Л. П. Якимова, история бесконечно длящегося обживания Планеты создают в романе Л. Леонова ту двоемирную атмосферу жизни-бытия, ту неразъемность мира земного и небесного, вещественно-реального и «невещественной реальности», что позволяет прозревать в «Пирамиде» — наряду с другими жанровыми признаками — черты «романа-ноосферы» и обусловливает необходимость дальнейших поисков соотнесенности ее художественных идей с проблематикой русского космизма.

В докладе В. С. Федорова (Санкт-Петербург) «„На голубой свет Господний" (Проблема веры в «Пирамиде» Л. Леонова)» исследователем была продолжена начатая им на предыдущих леоновских семинарах тема «„Пирамида" в свете религии и Православия». Докладчик отметил, что плодотворное изучение религии, веры, библейской культуры в произведениях Л. Леонова, зародившееся почти двадцать лет назад, с появлением «Пирамиды» привлекло к этой сфере леоноведения новый, все возрастающий и остро полемический интерес. Впервые, после долгих десятилетий негативного отношения к религии и Церкви, в России был издан огромный роман-исследование, в центре которого в обстановке глухого, почти полного атеистического вакуума показана жизнь подмосковного храма и его уцелевших священнослужителей. По своему сюжету, теме, неравнодушным поискам религиозной правды, многочисленным реминисценциям, аллюзиям не только из русской, но и мировой духовной культуры, своим художественным приемам роман «Пирамида» является не только наиболее глубоким романом конца XX века, но и последним итоговым произведением «серебряного века» в России. Ибо именно в нем писатель поднимает, художественно преображает и глубоко завершает главные темы духовных поисков русского человека XX века, особенно открыто о себе заявивших в «серебряном веке» русской литературы.

«Пирамида» — это особый, сверхсюжетный роман, где наряду с побочными и главными сюжетными линиями («ключевой» миф об отце Матвее — судьба России, Церкви, Православия; об ангеле-ангелоиде Дымкове — проблема космогонии и теодицеи; о «духовной биографии» создателя «Пирамиды», связанной с эволюцией «мечты» Л. Леонова, с проблемой историософии, судьбы человечества и т. д.) в его глубинном срезе просматривается сквозной и, видимо, самый важный для автора идейный конфликт. Этот дополнительный сверхсюжет о «бездне верхней и бездне нижней», вере и неверии, о свете и тьме, отчетливо прослеживающийся уже в литературе «серебряного века», нашел в «Пирамиде» свое яркое воплощение. Особенностью композиционного построения романа является и то, что сквозной сверхсюжет существует не сам по себе, а в качестве глубинной «подсветки», пронизывает собой все идейно-художественное пространство произведения, заставляя в нем каждую деталь, каждую «малость» на своем самом глубинном срезе «высвечивать» главное. Этими существенно важными, говорящими «деталями» служат опорные, сигнальные, ключевые слова («чудо», «клад», «мечта», «три-третий», «небо», «естественное» и т. д.), сознательно рассыпанные автором с первой до последней страницы романа. Отношение к этим словам создателя «Пирамиды» и характеризует авторскую точку зрения по вопросам веры, религии и Православия. Важным моментом для правильного понимания позиции писателя является и осознание того, что основной, обобщающий образ романа — это на тысячи осколков раздробленная душа русского человека конца XX века, в том числе и душа самого создателя «Пирамиды», писателя Л. Леонова. В романе нет привычных настоящих героев, все герои как бы «мерцают» в дымке наваждения условного художественного пространства. Именно поэтому в уста, казалось бы, наиболее положительных персонажей нередко вкладываются крамольные и еретические идеи, а персонажи отрицательные порой несут идеи высокой духовности. Да и как может быть иначе в сбившемся с ориентиров хаотическом мире фантомов, двойничества и миражей. Однако писатель не оставляет внимательных читателей на распутье. Он дает им твердые и ясные критерии в вопросах веры, религии и Православия, проверяя всех своих персонажей главной мерой — подлинности или неподлинности их духовного бытия. Л. Леонов глубоко убежден, что России для своего возрождения необходимо вернуться к истинным ценностям своей богатейшей культуры, в том числе и к традициям своей «детской» народной веры, духовной культуры и Православия. Писатель, вместе со своими героями пройдя сквозь духовную смуту и наваждение, призывает читателей верить в «голубой свет Господний», в просветленную судьбу своего народа, в его духовные ценности, в возрождение неиссякаемых традиций его тысячелетней истории.

Доклад А. А. Дырдина (Ульяновск) «Культура раннего христианства в „Пирамиде"» затронул аспекты художественного мышления Л. Леонова в их соотнесенности с традицией первохристианской письменности. Основная посылка выступавшего состояла в том, что Леонов «проговаривает» христианскую родословную романа своим стилем, используя метод «непрямого высказывания», идущий от писателей-первохристиан.

Отличительные черты нарождавшегося христианства, по словам докладчика, — эсхатологизм, отсутствие строгой догматики, возможность использовать культурные формы, не принадлежащие ему, в познавательных целях — характерны для конца XX века. Мифы, апокрифы, языческая символика, как и в глубокой древности, переосмысляются в искусстве постмодернистской эпохи. В «Пирамиде» картина мира также заключена в оболочку мифа и символистской образности. Миф о «брани на небесах» и грехопадении ангелов становится здесь универсальным кодом писательской мысли.

«Пирамида» возникает на пересечении двух типов сознания: моделирующего (мифологического) и рефлексивного, сталкивающихся с двумя мировоззренческими горизонтами. Один из них представлен Св. Писанием и Преданием. Другой — идеями раннехристианских авторов, от Ерма и Иустина Философа до Оригена и Тертуллиана, которые так или иначе зависимы от гностицизма, других еретических течений.

В романе складывается особая стилистика рассуждений персонажей, связанная с учением и экзегезой того или иного церковного мыслителя. На этом пути Леонов использует антиномичную, парадоксальную логику христианской мысли. Она ассимилируется стилем художника наряду с образами-символами, оборотами речи апологетов.

Автор «Пирамиды», по утверждению А. А. Дырдина, предпочел аналитике и научному знанию, расчленяющим живую жизнь, целостность мира и символического слова. Смысловую ткань романа создает синтезирующая себя духовная реальность. Конструируя авторский миф о грехопадении человечества и поисках спасения, Леонов идет за христианством, убеждающим, как сказано в тексте, «что не в хваленой красоте дело либо в телесной сытости, а все лучшие людские порывы, религии и утопии вспоены из этого дивного родника: тайность обожествленной материи».

Символическое мышление, сказал докладчик, зафиксированное в мифологии, апокрифах, апологетических сочинениях, оказывается органичным элементом художественно-философского языка конца второго тысячелетия. Оно наполнило произведение Л. Леонова мыслеобразами, которые делают этот далекий контекст его прозы одной из основ смыслополагания.

«„Некто третий". Мотив „Легенды о Великом Инквизиторе" в „Пирамиде"» — так озаглавил свой доклад А. М. Любомудров (Санкт-Петербург). Выступавший показал, что полемический диалог с Ф. М. Достоевским, характерный для всего творческого пути Л. Леонова, присутствует и в «Пирамиде». Очевидна прямая перекличка идей романа о «вине Бога», создавшего несовершенное человечество, с мыслями Ивана Карамазова, который «мира Божьего не принимал» по тем же причинам. Обвинения, выдвинутые Великим Инквизитором, вновь предъявлены в «Пирамиде»: зачем Бог сделал людей такими, что они вынуждены мучиться и страдать, зачем Спаситель призвал к идеалам, которые неосуществимы. Одна из улик Божественной ошибки — матери с простреленными младенцами на руках — общая для размышлений Ивана Федоровича и героев леоновского романа. Однако персонажи «Пирамиды», по утверждению А. М. Любомудрова, идут дальше: они уверены, что Бог предал человека и в будущем примирится с сатаной, устранив ненужных свидетелей — род людской.

Во сне Матвея Лоскутова Христос возникает в жалком, сниженно-пародийном мире. Матвей смотрит на Спасителя глазами Великого Инквизитора: Христос не нужен в этом мире, поскольку не дал людям счастья и призвал к идеалам, для слабой человеческой природы недостижимым.

Персонажи ожидают «Христу на смену грядущего пророка», который созиждет «новый всемирный храм» и принесет «всеобщую пользу», надеются, что появится «некто третий», кто пожалеет человечество. Таким образом, они предстают как явные предтечи антихриста.

Параллели с «Легендой...» отчетливо прочитываются и в важнейшей для «Пирамиды» теме «чуда». Чудотворность икон, креста и других христианских святынь принципиально отрицается, в то время как явно инфернальный по своим истокам дар чудотворения Дымкова — предмет надежды героев повествования. Необходимость «чуда» для человечества обосновывается в монологах Матвея, Дуни, Дюрсо, «автора»: свои упования они связывают с неким существом из космоса, которое будет оказывать благодеяния людям «во всемирном масштабе», причем его руководителем должен стать Матвей, «обманутый небесами» и ожидающий «Другого».

Это тот самый этап на пути принятия человечеством духа антихриста, который отчетливо обозначен в «Легенде...» из романа Достоевского. Если, по мысли Инквизитора, Христос ошибся, ожидая от человека свободной, а не чудесной веры, если «человек ищет не столько Бога, сколько чудес», то реальная забота о всемирном счастье людей и должна быть основана «на чуде, тайне, авторитете» (ср. лейтмотив «Пирамиды»: «без тайны и чуда не может жить человек»).

Многообразными художественными средствами Леонов, по словам А. М. Любомудрова, показывает, как и Дуня, и Матвей, и Никанор Шамин стремятся осчастливить человечество именно по рецептам Инквизитора, принимая искушение, отвергнутое в пустыне Христом, и забывая Его завет: «Не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих».

В докладе В. И. Хрулева (Уфа) «Роман Л. Леонова „Пирамида": проблема авторского текста» был поставлен вопрос о *текстологическом* статусе произведения в связи с неоднократными заявлениями автора о неготовности романа к изданию и выходом его (в 1994 году в двух томах). В предисловии Леонов говорит о незавершенности своей последней книги и решении публиковать ее в «нынешнем состоянии». Писатель объясняет мотивы, продиктовавшие «спешность решенья». В связи с этим, считает докладчик, необходимо знать: в чем состоит незавершенность книги, что предполагал доделать автор, какие варианты готовил и планировал? Вопросы эти усугублены публичным признанием одного из редакторов, что ряд сцен и эпизодов компоновался им независимо от автора с тем, чтобы скорее собрать текст и выпустить роман.

В. И. Хрулев полагает, что теперь, когда произведение издано, интерес к творческой ис-

тории романа, вариантам его глав и их компоновки возрастает и требует научного издания романа. Для того чтобы вопрос о каноничности предложенного текста был разрешен, необходимо четко объяснить, какие разделы и главы были завершены автором полностью, какие выполнены в нескольких вариантах, из которых пришлось выбрать один, а какие состояли из отдельных фрагментов, потребовавших активного участия помощников.

Вторая проблема, на которую обратил внимание выступавший, связана со *стилистическим* состоянием изданного текста романа. Насколько он выправлен и обговорен с автором? Была ли проведена проверка тех мест, которые образуют прямые и косвенные повторы, создают варианты одной темы и мысли? Был ли Л. Леонов уведомлен о самом факте этих повторов и ознакомлен с ними? А если да, то каково было решение автора по каждому подобному случаю?

Болезнь глаз, по словам В. И. Хрулева, не позволила Л. Леонову читать корректуру, полностью воплотить свой замысел. Естественно возникают вопросы: как компоновались редакторами ключевые эпизоды романа, какие варианты соединения могли быть и почему предпочтение отдано нынешнему варианту, насколько это согласовано с автором и поддержано им?

Докладчик привел примеры монологов, развернутых размышлений, которые представляют собой варианты одной темы и идеи. Он обратил внимание участников семинара на дублирование близких по смыслу текстов или наложение их друг на друга. Повторы мыслей, выражений, фразеологических оборотов, по мнению В. И. Хрулева, можно объяснить только редакторской небрежностью при чтении рукописи романа. Если бы Л. Леонов знал хотя бы об одном факте повторяющихся мест, он, несомненно, приостановил бы издание рукописи до полного устранения имеющихся просчетов.

Для разрешения поставленной задачи докладчик предлагает собрать и обнародовать информацию о подготовке журнального и книжного изданий, процедуре и результатах обговаривания с писателем всех вопросов подготовки рукописи к изданию.

Текстологам необходимо сверить все повторяющиеся места, дублирующиеся варианты с рукописью, вычистить текст стилистически и объяснить все внесенные изменения. Роман должен быть снабжен обстоятельным культурно-историческим комментарием.

По мнению В. И. Хрулева, эта работа не может быть отложена до лучших времен. Первую часть ее необходимо выполнить по горячим следам, с тем чтобы объективно зафиксировать картину подготовки романа к печати, заложить основу его научного издания.

Выступление Т. Я. Гринфельд (Санкт-Петербург) было посвящено теме «Л. Леонов и М. Пришвин: развитие чувства природы в русской прозе XX века». Сопоставление в предложенном плане, по мысли докладчицы, должно быть выполнено на пересечении фундаментальных систем: эволюция чувства природы как натурфилософского и художественного явления в русской прозе XIX века и в русской прозе XX века. В отсутствие сводных трудов конкретные параллели имеют характер подготовительных материалов.

Эмпирический путь позволяет предположить следующее. М. Пришвин и Л. Леонов понимали чувство природы как производное от знаний и опыта человека, *порождающее социальное действие*. Писатели не допускали «средостения между человеком и землей» (Н. А. Грознова) и приложили немало усилий, чтобы слово превратить в дело. Посредством известных статей они призывали современников пресекать хищничество цивилизации: М. Пришвин писал об устройстве «второго Адама» (безземельного), о биостанциях и юных следопытах; Л. Леонов предлагал ввести уроки родной природы в школах, объединиться в защиту Зеленого Друга. Тем самым они развивали идеи публицистики XIX—начала XX века: Вл. Соловьев — «Наш грех и наша обязанность», «Мнимые и действительные меры к подъему народного благосостояния»; В. Розанов — «Весеннее и осеннее древонасаждение», «О милости к животным», «О сострадании к животным» и т. д.

В «приращении» философского содержания чувства природы М. Пришвин и Л. Леонов выделяются из ряда художников XX века (А. Неверов, А. Яковлев, И. Соколов-Микитов, К. Паустовский, Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, С. Залыгин). Проза XIX века (С. Т. Аксаков, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой) видела природу в материальном многообразии и как причину многосложных идей; основными мотивами были: вечный круговорот бытия; природа — триумф жизнестойкости и смирения; среда — арена борьбы с нею; она же — объект познания. Особо выделялась мысль о трагической разъединенности человека и природы. XIX век осознал, что природа «есть момент истории» (А. Ф. Лосев). М. Пришвин и Л. Леонов, не отстраняясь от многосложности идей, внушают понимание того, что *история человека есть «момент» природы*, в связи с чем идея взаимозависимости сторон выходит на первый план, герой же истории лишается возможности мнить себя «центром» мироздания.

В эстетике обоих писателей заметное «приращение» заключено в том, что широкий ряд образов-аргументов утверждает *демократическое толкование прекрасного в природе*. Вслед за С. Т. Аксаковым М. Пришвин и Л. Леонов напоминают, что «всякая малость» безвозмездно дарит красоту умеющим ее созерцать, а ценители красоты издавна были во всех слоях общества. Это положение существенно, если помнить, что в западноевропейском сознании (А. Бизе, Джон Рескин) чувство природы лишено народной основы, оно трактуется «аристократическим», «культурным» в истоках.

В поэтике Л. Леонова и М. Пришвина, сказала Т. Я. Гринфельд, представляется замечательной свобода изобразительного плана, оснащения чувства природы реалистической «мате-

риальной» детализацией. М. Пришвин, Л. Леонов — авторы особенно смелого обращения с пространством и временем в повествовании.

Доклад С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «Леонов и Случевский: апология „мысли"» был построен на сопоставительном анализе мистерии «Элоа» и романа «Пирамида». Отметив, что оба художника, создавая свои миры, опирались на синтез эманационных теорий древних гностиков и парсийского дуализма, докладчик представил доказательства генетического родства вселенных К. Случевского и Л. Леонова. У первого основу бытия составляют равновеликие зоны высшей силы (Бог и Сатана), у второго — «два равноправных и взаимополярных начала», вращающиеся «вкруг третьего надмирного и лишь математически помышляемого суперобъекта».

Рассматривая далее проблему самопознания божества и ее связь с проблемой творения, С. Л. Слободнюк обратил внимание аудитории на необходимый характер данной связи как в «Элоа», так и в «Пирамиде». В последней именно творение человека позволяет реализоваться божественной потенции страдания. Причем тварь в данном случае обретает статус цели, человеческий разум начинает играть структурообразующую роль, а мысль-эманация оказывается единственным связующим звеном между Творцом и его созданиями. У Случевского наблюдаются аналогичные построения. Человек здесь также предстает необходимым условием возвращения Бога или Сатаны к высшей силе — «Он за кого — тот победит из нас». Ведь даже в главном объекте притязаний Сатаны — ангеле Элоа автором выделяется следующее: «⟨...⟩ Она — / От человечества, она — слеза!» Таким образом, Леонов и Случевский создают концепции, согласно которым высшая сила последовательно эманирует мир духовный и мир материальный, стремящиеся к возвращению в исходное состояние; причем без участия мира материального и его «мысли» возвращение к первоначалам у обоих авторов невозможно.

Развивая это положение, С. Л. Слободнюк пришел к выводу, что в основе построений Леонова и Случевского лежит помимо названных еще один источник, а именно — учение Иоанна Скота Эриугены. В качестве доказательства докладчик привел развернутое рассмотрение тождественных идей возвращения «на колени Бога» («Пирамида»), «через мысль — в бессмертье» («Элоа»), «в свою Причину» (Эриугена) посредством разума. Кроме того, были представлены факты, подтверждающие тождество эриугенического абсолюта и верховных существ Леонова и Случевского. С. Л. Слободнюк подчеркнул, что Эриугенова идея о нереальности осуждения зла и тезис мыслителя о том, что грехопадение и момент сотворения первочеловека суть одно и то же, несомненно, представлены и в истории рождения Элоа, и в истории «старофедосеевского воплощенья» ангела Дымкова. Незавершенность падения этих героев объясняется тем, что с их помощью авторы оправдывают вначале замысел мысли божественной, затем — мысль человеческую, субстанциально родственную ей в силу эманатической природы, а в итоге — Эриугенову четвертую природу, или сущее зло.

В выступлении И. А. Путенихиной (Магнитогорск) «Леонов и Волошин. Мироздание по...» был дан сопоставительный анализ романа Л. Леонова «Пирамида» и цикла поэм «Путями Каина» М. Волошина.

Отметив важную роль эсхатологических мотивов в обоих произведениях, докладчица указала на специфический характер авторского эсхатологизма: гибель мироздания у обоих художников необратимо охватывает земное и небесное.

Выделив как основной для обоих авторов принцип мозаичности, исследовательница показала, что художники конструируют модели своих вселенных из концептуальных элементов родственных и антагонистических, но, главное, самостоятельных систем.

И. А. Путенихина остановилась на сравнении важных символов «горы», «котлована» — «воронки», «круга», «кольца», «треугольника», особо подчеркнув значение принципа зеркальности в построении космогоний. У Леонова последний реализуется, например, в дымковских треугольниках, образующих «песочные часы», а у Волошина в гексаграмме, возникающей в миг пересечения «горы» и «воронки».

Сопоставление алгоритмов развития в мирах Волошина и Леонова показывает, что леоновская синусоида по сути тождественна концепции Волошина и представляет развитие от вещества через обезьянство, человечество, божество. Причем идея о безумном боге также скрыто представлена в «Пирамиде», поскольку обезумевший разум человека есть образ и подобие разума божества, генетически родственного своему творению. Таким образом, оба художника приходят к мысли о непознаваемости мира не только для человека, но и ангела, а в итоге и для того, кто их сотворил.

А. А. Газизова (Москва) предложила участникам конференции доклад «Леонов — Шолохов — Пастернак: типология характеров». Исходные посылки для размышлений о типологическом сходстве прозы Леонова, Шолохова, Пастернака, по мнению А. А. Газизовой, таковы: писатели создавали «большой стиль» (Вяч. Иванов) в новой русской литературе; изображаемый ими герой по внешним признакам — самый обыкновенный, а по внутренним — исключительный, знаковый, эпохальный, народный. У П. П. Муратова для такого человеческого типа было понятие «человек в пейзаже», «народный человек», который выражает собой создавшие его временные, географические, исторические, культурные пространства, тип духовности, особый способ жить и думать. Его трагедия в двадцатом веке неизбывна: распадается национальный пейзаж, сокрушаются народная жизнь и вера, огромное, освоенное за тысячелетия мироздание ссыпается в горсточку пепла.

У Леонова, Шолохова, Пастернака глобальные свирепые обстоятельства испытывают на прочность именно «народного человека», который вписан был в национальный пейзаж, а в одночасье стал маргиналом. Писатели говорят о субъективной ответственности своих героев за вину, ошибку, грех, предательство, блудное сыновство, за спасение души своей и общей. Но с не меньшим напряжением они размышляют о вине и ответственности макромира, всех сил небесных и земных, общества, народа, власти, страны наконец, за сохранение человеческого в человеке. И эти размышления печальны. «Человек в пейзаже», «народный человек» терпит поражение (Андрей Соколов, Евгения Ивановна, Юрий Живаго). В романе «Пирамида» катастрофические итоги усилены.

Названные писатели оставляют своих героев в точке перехода из одной реальности в другую, что зафиксировано в тщательно выписанных эстетических знаках финальных сцен.

Выступление В. В. Перхина (Санкт-Петербург) «Л. М. Леонов в 1957 году. По страницам дневника Е. Д. Суркова» было основано на неизвестных записях видного критика. Анализ наблюдений Суркова и запечатленных им высказываний Леонова о своем творчестве и писателях-современниках позволяет, по мнению докладчика, говорить, что в начале 1957 года у Леонова завершался сложный душевный процесс подведения итогов («на что израсходовался»), внутренний перелом и он вступал в новый период творческой продуктивности (возвращение к давним произведениям, начало создания «Пирамиды»). Нелицеприятные отзывы о Б. А. Пильняке, И. Э. Бабеле, Г. В. Николаевой, А. А. Фадееве, К. М. Симонове и др. свидетельствуют об эстетической и этической несовместимости. «Нетерпимость» Леонова — это прежде всего нравственная нетерпимость к таким проявлениям писательского поведения, как администрирование, всеядность, нежелание работать до мозолей, презрение к читателям. Духовную опору Леонов находил в воспоминаниях о Горьком и Есенине, общение с которыми было источником человеческого тепла и творческой мысли. Отзывы о писателях, отметил докладчик, показывают коренное расхождение Леонова с официальными политическими и литературными обычаями середины 50-х годов. Леонов сохранил «полную умственную свободу», но не имел свободы высказывания. Отсюда такое острое желание писать «только для себя», проявившееся в развертывании работы над романом «Пирамида».

Е. Д. Монгуш (Санкт-Петербург) в своем докладе на тему «Об одном сходном мотиве у Л. Леонова и Л. Петрушевской» обратил внимание слушателей на мотив «руки в окне» в рассказе Л. Петрушевской «Спасенный». Данный мотив присутствует и в творчестве Л. Леонова в его романе «Барсуки». Докладчик попытался определить, каким образом мотив «руки в окне» влияет на сюжетопостроение и тематику рассматриваемых произведений.

По мнению Е. Д. Монгуша, речь идет об использовании Леоновым и Петрушевской сходного архетипа, который вводится в текст у обоих авторов и вносит в него мистику и тайну.

В докладе «Из истории постановки киноповести Л. Леонова „Бегство мистера Мак-Кинли"» О. Ю. Шилина (Санкт-Петербург) остановилась на некоторых эпизодах, связанных с постановкой этого произведения и свидетельствующих о том, что за внешним благополучием писательской судьбы скрываются подчас весьма драматичные обстоятельства. Так, несмотря на то что это произведение Л. Леонова с самого начала было признано критикой как несомненная творческая удача писателя и автор рассчитывал на экранное воплощение, пятнадцать лет отделяет написание пьесы от ее премьеры в кинотеатре «Россия».

Среди причин такого длительного «простоя», прежде всего, — необычность, неожиданность этого произведения и сложность для конкретной реализации на экране. Режиссер М. Швейцер попытался изобрести *новый кинематографический жанр*, способный вместить леоновский синтез политической драмы и детектива, трагедии и фарса, острой социальной сатиры и философской притчи. Чтобы не поступиться психологической глубиной и в реалистические обстоятельства ввести фарсовые сцены, эксцентрику, переслоить действие философскими и публицистическими монологами, режиссер ввел еще одного героя, которого нет у Леонова, — уличного певца Билла Сиггера. Этот персонаж и должен был связать все действие фильма, стать своеобразным рупором авторских идей и — одновременно — «демократизатором» сложного леоновского материала. В связи с этим был реализован план — авторскую мысль, авторский текст передать песенными средствами, по-брехтовски. Для написания баллад, а также для исполнения роли уличного певца был приглашен Владимир Высоцкий. Высоцким было написано девять баллад (семь по сценарию и две — сверх него): «О маленьком человеке», «О манекенах», «Об оружии», «О Кокильоне», «Об уходе в рай», «Марш футбольной команды „Медведей"», «Мистерия хиппи», «Вот это да!» и «Прерванный полет».

Однако фильм постигла драматическая судьба: после просмотра одним из руководящих работников были вырезаны важнейшие сцены фильма, имеющие политическую и художественную ценность. В результате зритель увидел иную картину. Из девяти баллад Высоцкого сохранилось только две, и те в сокращенном варианте — «Баллада о манекенах» и «Баллада об уходе в рай». Но несмотря на это, фильм с успехом прошел по экранам страны и был отмечен критикой как несомненная удача его авторов: «впервые экран заговорил по-леоновски». Кроме того, постановка М. Швейцера доказала кинематографичность Леонова и еще раз подтвердила, что современность для писателя — не замкнутый в самом себе сегодняшний день, а мост из прошлого в будущее.

После докладов второго, завершающего дня конференции состоялись оживленные прения, в которых приняли участие А. Г. Лысов, В. Н. Запевалов, С. Л. Слободнюк, Н. Г. Полтавцева, Л. П. Якимова, В. И. Хрулев, Г. В. Филиппов, Т. М. Вахитова.

В заключение конференции выступил В. П. Муромский, подчеркнув актуальность вопроса о критериях, о мере объективности в освещении жизненного и творческого пути Л. Леонова. Известный негативизм по отношению к недавнему советскому прошлому коснулся и его имени. Современная демократическая печать нередко тенденциозно относится к писателю, игнорируя тот факт, что его творческая биография лишь внешне выглядит благополучной, а на самом деле исполнена внутреннего драматизма. В недавно опубликованной беседе с Максимом Шраером Леонов, пожалуй, впервые публично приоткрыл некоторые факты своей биографии. Они свидетельствуют об особых, изощренных формах воздействия на него тоталитарных сил и обстоятельств.

Касаясь романа «Пирамида», которому была посвящена почти половина докладов, В. П. Муромский отметил, что сложность его разгадки кроется не только в наличном тексте, но и в том, что Леонов, как видно из авторского предисловия к роману, не считал его полностью завершенным. Это обстоятельство нередко упускается из виду в современных спорах о «Пирамиде». Книга эта по существу является выражением внутренней драмы писателя, но, как обычно у Леонова, не лежащей на поверхности, а глубоко упрятанной. Вряд ли можно свести ее к «очарованию бездны», исключительно мрачной и потому особо «притягательной для художника», как выразился один из современных критиков (А. Варламов). От таких суждений веет неким мистицизмом, который не был характерен для зрелого Леонова. Выше всего писатель ценил трезвое, по возможности полное знание и соответственно людей, говоря его словами, «мудрых, имеющих мужество додумать все до конца». Людей, способных, подобно самому Леонову, рассмотреть и «худший вариант», который ожидает человечество, не впадая при этом в безнадежное отчаяние и мистицизм.

При участии сотрудников Пушкинского Дома В. С. Федорова, Е. Д. Монгуша, Т. М. Вахитовой, а также дочери писателя Н. Л. Леоновой и проф. В. И. Хрулева в конференц-зале Института, где проходили юбилейные заседания, была подготовлена большая выставка неизвестных фоторабот Л. М. Леонова из семейного архива писателя. В качестве гида с интересным рассказом об этой стороне творчества мастера выступила Н. Л. Леонова. Она же познакомила участников конференции с только что вышедшей книгой новых и редких документальных материалов о своем отце «Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью» (М., 1999), в которой впервые сделана попытка дать коллективный портрет писателя.

Участники конференции единогласно выразили пожелание продолжить плодотворную традицию научных встреч и обсуждений, организуемых по леоновской тематике отделом новейшей литературы Пушкинского Дома, в котором, по словам дочери писателя, царит дух гостеприимства и согревают «теплые стены, люди и души».

© В. С. Федоров

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ, ПОСВЯЩЕННЫЕ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф. Я. ПРИЙМЫ

8 февраля 1999 года состоялись научные чтения, посвященные 90-летию со дня рождения крупного российского ученого-филолога Ф. Я. Приймы. Они открылись вступительным словом директора ИРЛИ Н. Н. Скатова, который приветствовал учеников, соратников и житейски близких людей покойного ученого. Н. Н. Скатов говорил о проблеме фундаментальной филологической науки как наименее прагматической, наименее конъюнктурной, следовательно, наименее вписывающейся в наше время. Такую науку производит Пушкинский Дом — например академические собрания сочинений Блока, Гончарова, Некрасова, Тургенева. Ф. Я. Прийма был блестящим представителем фундаментальной науки. Он являл тип комментатора и стоял во главе школы не в узком, буквальном смысле, а в смысле определенных установок, требовательности, дотошности источниковедческой мысли.

Прозвучавшие в ходе чтений доклады тесно соприкасались с проблематикой, разрабатываемой покойным ученым, а некоторые являлись продолжением личных бесед с ним, как, например, доклад Н. С. Никитиной «Пушкин и роман Тургенева „Отцы и дети"». Как отметила докладчица, Пушкин занимает в романе особое место: в слове-реквиеме, посвященном Базарову, нашлось место и для молитвы, и для одного-единственного пушкинского эпитета — «равнодушной» природы. И это глубоко оправданно, так как Пушкин в романе Тургенева присутствует повсеместно — даже тогда, когда он прямо не назван. Пушкинское есть в отдельных пушкинских словах, выражениях. Исследовательница напомнила, что, когда Тургенев создавал своего Базарова, ему мерещился «некий pendant» Пугачеву. Савельич из «Капитанской дочки» Пушкина — прямой прототип слуги молодого Кирсанова Прокофьича. Важное место в

докладе Н. С. Никитиной заняла параллель пушкинского Алеко из поэмы Пушкина «Цыганы» и того спора, который ведут с Павлом Петровичем Кирсановым молодые герои романа.

Н. П. Генералова в докладе «Тургенев в переписке с Луи Виардо» обратилась к непроясненным эпизодам взаимоотношений Тургенева с мужем знаменитой певицы, который, посвятив свою жизнь Полине Гарсиа, оставался незаслуженно долго в тени ее громкой славы. Между тем Луи Виардо был известным в свое время историком искусства, журналистом, литератором, политическим деятелем. Мало кто обращал внимание на то, что в романе Жорж Санд «Консуэло», в котором Полина, как известно, послужила прототипом главной героини, присутствует и ее супруг, чьи черты запечатлелись в образе благородного графа Альбера Рудольштадтского. Опоэтизированная, идеальная, созданная по рецепту Жорж Санд семья Рудольштадт, конечно, далеко не во всем напоминала то, чем была в действительности семья Виардо, но светом этого идеала, общего для всех служения искусству, освещена жизнь этих людей, и вне этих идеальных, романтических представлений не могут быть поняты ни радости, ни трагедии их судеб.

К сожалению, лишь малая часть интереснейшей переписки Тургенева с Луи Виардо опубликована, многое хранится в разных архивах и ждет своего исследователя. Но и по тем материалам, которые стали доступными благодаря щедрому дару внучки Полины и Луи Виардо г-жи Моуаль, очевидно, что роль Луи Виардо, помогавшего Тургеневу, особенно на первых порах его жизни за границей, сделавшего немало для распространения русской литературы во Франции и в качестве переводчика, и в качестве журналиста, наконец, верного друга русского писателя на протяжении 40 лет их знакомства, должна быть оценена по достоинству.

Н. Н. Мостовская («Тургенев. „Воспоминания о Белинском"») посвятила доклад одному из центральных очерков «Литературных и житейских воспоминаний» писателя, очень значимому для него самого и сразу же после выхода в свет в 1869 году привлекшему к себе пристальное внимание современников. Очерк содержит ряд перекличек с некрасовскими стихами, что, как правило, оставалось незамеченным исследователями, но может быть выделено в отдельную тему. Оценка деятельности Белинского — не только воспоминания о нем, — проблема деятеля, «вождя своих современников в деле критики, общественной, эстетической, в деле критического самосознания» (слова Тургенева), проблема преемственности поколений Белинского и его последователей — вот круг вопросов, занимавших Тургенева-художника. «Воспоминания о Белинском» — мемуар, близкий художественному произведению, что подтверждается целым рядом наблюдений. Оно аналогично если не по масштабу, то по жанру герценовскому «Былому и думам», в отличие, например, от биографического очерка А. В. Станкевича, также содержащего яркие страницы, посвященные Белинскому, но написанного как научное исследование, а не как живое воспоминание, в котором на первом плане — сам мемуарист или его свидетельства и характеристики. Почти никто из современников не обратил внимания на эту особенность, оценивая его новый труд прежде всего как публицистическое и злободневное выступление — отсюда упреки в его адрес в субъективности, даже в тенденциозности, в увлеченности собственными впечатлениями и наблюдениями, в апелляции к своему жизненному опыту (М. А. Антонович, Д. Д. Минаев, отчасти А. Н. Пыпин и др.). В первую очередь ими не одобрена была публикация отрывков писем Белинского, в которых шла речь о конфликте с Некрасовым, где Тургенев касается истории основания «Современника» и роли Белинского в этом журнале. Тургенев апеллировал в воспоминаниях к письмам Белинского как к документу эпохи, оставаясь сам как бы в стороне. Однако позиция «беспристрастности» с публикацией писем не осуществилась. Во-первых, потому, что Тургенев публиковал только те отрывки, в которых Некрасов порицался, и не включал другие, где эти упреки Белинского разъяснялись и как бы снимались. Во-вторых, «Воспоминания о Белинском» вышли в свет вскоре после появления брошюры М. А. Антоновича и Ю. Г. Жуковского «Материалы для характеристики современной русской литературы» (СПб., 1869), направленной против Некрасова и редакции «Отечественных записок», а в № 4 и 8 «Космоса» за 1869 года публиковались резкие выпады против Некрасова по поводу эпизодов и сцен из его поэмы «Кому на Руси жить хорошо», о чем Герцен уведомлял Тургенева не без злорадства. Некрасов, хранивший все эти годы молчание, впервые вступил в полемику с Тургеневым. Но сделал это своеобразно. Он написал, очевидно одновременно, четыре письма к М. Е. Салтыкову (самому авторитетному и близкому человеку, к тому же хорошо знавшему Тургенева). По предельной откровенности и жесткости по отношению к самому себе они были написаны как исповедь, но не были отправлены. Так же не для печати Некрасов откликнулся на тургеневские «Воспоминания» в своей автобиографии 1872 года, где вспомнил о своей близости с Белинским и о его (и Тургенева) высокой оценке стихотворения «Родина» (т. 13, кн. 1, с. 48). Если бы Некрасов решился предать гласности хоть часть из того, над чем он мучительно размышлял в 1869 году, отвечая Тургеневу и себе (например, эпиграмму Тургенева на М. В. Белинскую), возникла бы «скандальная перебранка, явно не способная возвысить ни одну из спорящих сторон» — последние слова принадлежат Ф. Я. Прийме в его монографии «Некрасов и русская литература» (Л., 1987, с. 221). А к сложной проблеме «Тургенев и Некрасов» ученый-энциклопедист был особенно неравнодушен.

«Пушкинская тема», затронутая Н. С. Никитиной, прозвучала в ряде других докладов и сообщений. В. Е. Ветловская («Конфликт в тра-

гикомедии Пушкина „Скупой рыцарь"») обращается к источнику драмы (сцена тяжбы отца с сыном из «Мемуаров» Филиппа де Коммина; источник указал докладчице Ю. П. Малинин, переводчик и автор комментариев к «Мемуарам») и высказывает соображения о направлении, в котором Пушкин обработал известный ему материал. У Пушкина не скупец противостоит расточителю — это преобразовываемая дань литературной традиции; в основу тяжбы его героев (внутренне схожих в своей расчетливости) положены деньги — высшая ценность нарождающегося строя буржуазии. Право и отца, и сына целиком определяется в личном, а их справедливость оправдывает своеволие и на месте любого закона оправдывает произвол. Права одного несовместимы с правами другого. Все права сводятся к праву силы: «Так подыми ж — и меч нас рассуди!». За исключением денег, осуществляющих права силы, все другие ценности уходят в область предрассудков, что поведет к гибели и семьи, и государства.

К другой стороне исторических размышлений Пушкина обратился Ю. К. Герасимов в сообщении «Грибоедов и Пушкин о миссионерской деятельности в России». Докладчик напомнил, что за год до поездки в армию Паскевича Пушкин много общался с Грибоедовым, который был знатоком геополитических и культурно-религиозных проблем, возникших у России на Кавказе и в отношениях с Персией. Встреча с телом Грибоедова в «Путешествии в Арзрум» внутренне связана со всей «грибоедовской» тематикой произведения, особенно с размышлениями автора о недостатках миссионерства среди «черкесов», недавно принявших ислам. По воспоминаниям С. Н. Бегичева, у Грибоедова была мечта объявиться в Персии «пророком» учения Христа (в духе пушкинского «Пророка»). Образ вдохновенного религиозного проповедника встречается у Грибоедова также в набросках трагедии «Родамист и Зенобия». Духовному опыту Пушкина подобная религия была ведома («О, если б голос мой умел сердца тревожить...»). Знал ли Пушкин об этой мечте Грибоедова, неизвестно. Но он упоминает в «Путешествии...» о «деятельном фанатизме» шейха Мансура, чей недавний пример (а не только Магомета, которого называет Бегичев) был, несомненно, хорошо известен Грибоедову. Не будем забывать, сказал докладчик, что не только поводом, но и основной причиной гибели Грибоедова была его настойчивость требований о выдаче пленных, по большей части христиан.

С этой проблемой перекликается и доклад И. Ф. Приймы «Славянская тема у И. С. Аксакова и Ф. Достоевского». Достоевский к 70-м годам прошлого века твердо встает на славянофильские позиции. Это сближает его идейно и лично с И. С. Аксаковым, к публицистике которого на заре своей журнальной деятельности Достоевский относился скептически, как в какой-то мере и ко всему лагерю славянофилов. Признание славянофилов «нашей партией» и «всей идеей нашей» пришло к писателю не вдруг. Фигура И. Аксакова, его творчество и его бескомпромиссная позиция по целому ряду вопросов, как кажется докладчику, во многом обусловили постепенную кристаллизацию взглядов Достоевского на зарубежное славянство и русское славянофильство.

Исследовав вопрос о постепенном сближении позиций двух публицистов, докладчик установил, что Достоевский пристально следил за публицистикой И. Аксакова уже с начала 1860-х годов, выделяя его творчество среди других славянофилов, в том числе и старшего поколения.

Правомерно ли говорить о каком-то идейном влиянии Аксакова на Достоевского-публициста и(или) наоборот? Докладчику удалось установить несомненную общность известной суммы взглядов, разделяемых обоими мыслителями, причем в большинстве случаев первоначальная (хронологическая) постановка проблемы и отчасти ее раскрытие принадлежат И. Аксакову. Можно предположить, что Достоевский, являясь активным читателем аксаковских статей, в дальнейшем развил некоторые его славянофильские взгляды. Сам переход писателя от «общечеловеческого» взгляда к «национальному» не лишен серьезного влияния на него аксаковской газеты «День». Многие аспекты теории славянофилов были восприняты Достоевским в конкретных публицистических формулах — так, как появлялись они в изданиях И. С. Аксакова (в частности, «День» и «Москва» в 60-е годы XIX века). Интерес и сближение Достоевского с культурно-политическими взглядами И. С. Аксакова, на взгляд докладчика, во многом обусловлен темой зарубежных (южных) славян, регулярно поднимаемой в упомянутых изданиях, в частности самим И. Аксаковым. Она становится для Достоевского неотъемлемой составляющей его собственной славянофильской программы. Как наиболее интересный, Достоевский отмечает в аксаковском издании «Славянский отдел», откуда, по мнению докладчика, он и почерпнул многие животрепещущие сведения о славянах и славянском вопросе.

Исследователю, исключающему влияние И. Аксакова, может показаться неожиданным, отчего Достоевский, публицист и мыслитель, становится завзятым славянолюбом, «туркофобом» и полным противником политики Запада в «Восточном вопросе». Достоевский «наследует» от изданий Аксакова не только известную сумму знаний о западных славянах, но и этическую позицию Аксакова-славянофила в славянском вопросе. Весьма по-аксаковски выглядит и выделение Достоевским в качестве «истинных славян» из плеяды зарубежных славянских народов сербов, черногорцев, босняков, герцеговинцев, в противоположность окатоличенным полякам и чехам — «предателям» славянства: под термином «славяне» и у Аксакова, и у Достоевского понимаются южные, православные славянские народы.

Открыв для себя мир, культуру и эпос южных славян, Достоевский не оставляет славянскую тематику до конца своей жизни. Вы-

сшего развития славянская тема достигает у Достоевского в «Дневнике писателя» в годы борьбы южных славян за свободу и русско-турецкой войны (1876—1878). По мнению Достоевского (такой взгляд на историю опять-таки сближает его, скорее, с И. Аксаковым, нежели с Н. Данилевским), в славяно-турецком столкновении движущей силой является борьба трех мировых *Идей*: римско-католической, протестантской и новой, православной, воплощенной в России и славянах. Две первые идеи — отмирающие, ибо идеалы их — мировое господство, «интересы цивилизации» (материальные блага) и подчинение остальной части человечества своему диктату. Славяне (в глазах европейца «низшая раса») особенно страшат имманентных носителей этих идей своей собственной, в корне противоположной идеей — православной. Вместо политического объединения мира мечом эта идея призвана объединить мир духовно на основе братской жертвенной любви: бескорыстный подвиг русских добровольцев, освобождающих южных славян, — прообраз подобного единения. Турция, ислам, согласно Достоевскому и Аксакову, — слепая, фанатичная сила, не представляющая собой какой-либо мировой Идеи; эта сила искусно используется католическим и протестантским человечеством для удушения идеи православной.

Славяне не могут слиться с Западной Европой, разве только ценой потери своей религии и национальности, но им и не следует идентифицировать себя с Европой. Только Россия несет в себе все истинные славянские начала и может объединить славян для исторической жизни, что вовсе не подразумевает их политического присоединения. Защита славян — великое историческое призвание России. Ей нельзя уклоняться от подвига, хотя бы и казался он донкихотством. Нравственная правда, честный путь в политике и даже в дипломатии, при кажущейся неэффективности, — самый лучший путь. Союз русского царя с народом своим делает Россию всех сильнее и непобедимее, ей не надо бояться роли решительницы славянского вопроса. Россия — основная носительница православия в мире, это ее удел после падения Византии. Центр тяжести русской политики должен быть на Востоке.

Этот, отнюдь не полный, список идей, одинаково родственных как Ф. Достоевскому, так и И. Аксакову, говорит о серьезности темы сопоставления публицистического творчества двух русских мыслителей. Взаимовлияние публицистики И. Аксакова и Достоевского заслуживает более всестороннего исследования. В частности, требует более пристального изучения «обратное влияние» — т. е. влияние «Дневника писателя» на славянские речи И. Аксакова и его послевоенную публицистику.

Г. П. Талашов выступил с докладом «„Литературная газета" Ф. А. Кони (1840—1845) о Пушкине». Память о Пушкине для редакции «Литературной газеты» была священна, и все, что писалось о нем в России и в мире, находилось под ее пристальным вниманием. Не оставались не замеченными редакцией переводы пушкинских произведений на другие языки. В 1841 году в Петербурге вышел альманах «Ластовка» на украинском языке. Неизвестный рецензент «Литературной газеты», возможно Ф. Кони, особенно выделил в «Ластовке» перевод пушкинского «Зимнего вечера». Перевод был полностью перепечатан со следующим примечанием: «Читателям верно интересно будет прочесть перевод прекрасной пиесы Пушкина „Зимний вечер", сделанный г. Боровиковским. Он чрезвычайно верен подлиннику по мысли, хотя отступает от него в выражениях и некоторых сравнениях» (ЛГ. 1841. № 56. С. 224).

Не ускользали от внимания редакции «Литературной газеты» антипушкинские выпады, сокрытые даже среди иностранных многостраничных изданий. Так, в 1842 году в Лейпциге на немецком языке вышла в трех частях книга некоего Треймунда Вельпа «Очерки петербургской жизни». Федор Кони дал ей такую резкую, но объективную характеристику: «Книга Треймунда Вельпа иногда клевещет на людей, которых имена почтенны в истории нашей словесности, и превозносит выше леса стоячего и облака ходячего другие, пользующиеся не совсем безукоризненною славою. Он возводит, — констатировал Кони, — ужасные небылицы на Пушкина, упрекает его в разорении Смирдина (!?!!?), в непостоянстве мнений, в легкости создания...» (ЛГ. 1854. № 14. С. 284).

Действительно, выпады против Пушкина начинаются сразу же, как только Т. Вельп в третьей части своего издания касается русской художественной литературы. Главные инсинуации немецкого «исследователя» направлены против морального облика великого русского поэта. Вельпу не дают покоя якобы фантастические гонорары Пушкина. При этом он старается запутать читателя и скрыть истинный источник своей информации. «Когда я много лет назад, — пишет Вельп, — прочел в немецких журналах, что поэт Пушкин получил от русского книготорговца Смирдина такой гонорар, какой едва ли получает английский барон, я и подумать не мог о печальном состоянии литературы, а в особенности русской книготорговли» (*Вельп Т.* Очерки петербургской жизни. Лейпциг, 1842. Ч. 3. С. 68). Вельп постарался, явно с чьей-то подачи, оклеветать взаимоотношения поэта с Николаем I. В частности, он рассказывал, что Смирдин «часто... оказывался в страшном безденежье, но Пушкин даже пальцем не пошевелил, чтобы помочь своему компаньону. Правда, деньгами он никогда не мог помочь, — продолжал автор очерков, — потому что у неряхи (у Пушкина. — *Г. Т.*) ничего не было, кроме долгов, которые оплачивал император, несмотря на то, что выбрасывал деньги на ветер, так как в отношении себя самого император получал только льстивое изъявление благодарности и много слов о произведениях, которые он намеревался выпустить в свет» (Там же. С. 69—70). В книге немецкого «исследователя» содержатся и другие клеветнические измышления на Пушкина.

Редактор «Литературной газеты» Федор Алексеевич Кони понял, что из себя представляет Т. Вельп, и дал об этом понять своим читателям, сообщив им, что в книге немецкого автора «общество петербургское изображено в самом смешном и несходном виде» и «заметно, что он изучал его в кругу немецких ремесленников и книгопродавцев» (ЛГ. 1843. № 14. С. 284).

Героем доклада Б. В. Мельгунова «Тургенев и Некрасов в письмах И. И. Панаева к А. С. Зеленому» стал шестидесятник, псковский помещик, посвятивший свою жизнь проблеме народного образования, автор очерков, которые Панаев обрабатывал в цензурном плане и включал в свои фельетоны, адресат Чернышевского и И. И. Панаева. Подготовленные Б. В. Мельгуновым к публикации письма Панаева к Зеленому показывают заинтересованность литератора мнениями своего адресата и содержат ряд интересных замечаний личного характера о коллегах по «Современнику», в частности в связи с конфликтом Тургенева с Катковым по поводу его повести «Призраки».

Сообщение Л. П. Громовой «Традиции вольной русской печати конца XIX века» дает представление о русской эмигрантской печати. Ее традиция восходит к Герцену (который назвал «Колокол» «единоутробным братом „Будущности"» — эмигрантской либеральной буржуазной газеты, издаваемой кн. Долгоруковым), хотя наблюдается и влияние европейской периодической печати. Оформилась традиция выхода двуязычной газеты с приложением на русском языке. Географические центры изданий приходились на центры расселения эмигрантов. Издания были сильно связаны между собой и с Россией, в которой имели постоянного читателя не только в столицах, но и в провинциях, что влияло на формирование общественного мнения в эмигрантской среде.

В докладе П. В. Бекедина «Самое „некрасовское" произведение В. М. Гаршина» было обращено внимание на то, что стихотворение Н. А. Некрасова «Новый год» (1851) не только относилось к числу самых любимых Гаршиным, но и получило своеобразное развитие в творчестве последнего. По мнению докладчика, гаршинский фельетон «Новогодние размышления» (1884), сравнительно недавно введенный в оборот, представляет собой не что иное, как прозаическую вариацию некрасовского стихотворения: совпадает название, фельетону предпослан эпиграф — первая строфа стихотворения «Новый год»; тема некрасовского стихотворения своеобразно воплотилась в оригинальном произведении, возникшем на основании гаршинского жизненного опыта и его личных впечатлений. Это обстоятельство делает весьма осязаемыми творческие связи между прозаиком и поэтом.

© *М. Ю. Степина*

ОТ РЕДАКЦИИ

В № 4 за 1999 год на с. 193—198 была опубликована хроника XXIII Малышевских чтений. В ней не указано, что прочитанный чл.-корр. СО РАН Е. К. Ромодановской доклад «Сибирские видения 1662 года в контексте антиниконовской борьбы» написан ею совместно с А. Т. Шашковым. Это уточнение делается по настоятельной просьбе Е. К. Ромодановской.

Министерство печати и информации РФ
Рег. № 0110194 от 4.02.93

Технический редактор *Е. В. Траскевич*
Корректоры *Ф. Я. Петрова, Н. А. Тюрина* и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия № 020297 от 23 июня 1997 г. Подписано к печати 18.02.2000.
Формат 70×100$^1/_{16}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 23.4.
Уч.-изд. л. 27.8. Тираж 1278 экз. Тип. зак. № 648. С 24

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12